

Абитуриенту на заметку

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

РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА XIX–XX ВЕКОВ

Конспективное изложение программных тем

Москва
Издательство МГУП
2000

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

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

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

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

ISBN 5-8122-0073-4

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

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

ISBN 5-8122-0073-4

ББК 83.3(2РОС-Рус)6

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

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

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

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

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

СОДЕРЖАНИЕ

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

Часть I. РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА XIX ВЕКА

Василий Андреевич ЖУКОВСКИЙ

(1783–1852)

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

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

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

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

ЭЛЕГИИ и БАЛЛАДЫ

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

Вопросы.

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

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

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

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

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

Ручей, вящийя по светлomu песку,
Как тихая твоя гармония приятна!
С каким сверканием ты катишься в реку!
Приди, о муза благодатна!

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

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

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

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

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

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

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

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

(1816)

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Невыразимое

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

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

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

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

Вопросы и задания для самопроверки.

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

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

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

«Горе от ума»

Вопросы.

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

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

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

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

В чем же заключается «непродуманность плана»?

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Вопросы и задания для самопроверки.

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

Александр Сергеевич ПУШКИН (1799–1837)

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

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

Периодизация

Вопросы.

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

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

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

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

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

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

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

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

(К Чаадаеву, 1818 г.)

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

(1828)

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

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

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

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

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

Вопросы и задания для самопроверки.

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

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

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

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

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

6. Назовите произведения Пушкина, посвященные крестьянским восстаниям.

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

ЛИРИКА

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

Вопросы.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

(1826)

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

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

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

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

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

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

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

(1826)

В то же время новая любовь не отвергает старую:

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

(Не пой, красавица, при мне..., 1828)

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

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

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

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

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

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

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

(1830)

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

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

Вопросы и задания для самопроверки.

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

«ЕВГЕНИЙ ОНЕГИН»

Вопросы.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Вопросы для самопроверки.

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

«Медный всадник»

(1833)

Вопросы.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Вопросы и задания для самопроверки.

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

«Капитанская дочка»

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

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

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

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

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

Вопросы для самопроверки.

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

Николай Васильевич ГОГОЛЬ (1809–1852)

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

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

«Ночь перед рождеством»

Вопросы.

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

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

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

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

Вопросы и задания для самопроверки.

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

«Шинель»

Вопросы.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Вопросы для самопроверки.

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

«Ревизор»

Вопросы.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Вопросы и задания для самопроверки.

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

«Мертвые души»

Вопросы.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Вопросы и задания для самопроверки.

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

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

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

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

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

Михаил Юрьевич ЛЕРМОНТОВ (1814–1841)

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

Лирика

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

Вопросы.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

(«Когда волнуется желтеющая нива»)

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Отворите мне темницу,
Дайте мне сиянье дня...

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

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

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

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

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

Поэмы

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

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

Вопросы.

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

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

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

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

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

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

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

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

«Мцыри» (1839)

Вопросы.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

«Герой нашего времени» (1837–1840)

Вопросы.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Вопросы и задания для самопроверки.

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

Александр Николаевич ОСТРОВСКИЙ (1823–1886)

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

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

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

«Гроза» (1859)

Вопросы.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

«Лес» (1871)

Вопросы.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Вопросы и задания для самопроверки.

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

Иван Александрович ГОНЧАРОВ (1812–1891)

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

«Обломов» (1859)

Вопросы.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Вопросы и задания для самопроверки.

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

Иван Сергеевич ТУРГЕНЕВ (1818–1883)

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

«Записки охотника» (1847–1852)

Хорь и Калиныч. Певцы. Бежин луг.

Вопросы.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Вопросы и задания для самопроверки.

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

«Отцы и дети» (1862)

Вопросы.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Вопросы и задания для самопроверки.

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

Николай Гаврилович ЧЕРНЫШЕВСКИЙ (1828–1889)

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

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

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

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

«Что делать?»

Вопросы.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Вопросы и задания для самопроверки.

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

Николай Алексеевич НЕКРАСОВ (1821–1878)

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

Лирика

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

Вопросы.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

совпадают с претензиями декабристской поэзии к элегической и любовной:

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

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

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

Праздник жизни — молодости годы —
Я убил под тяжестью труда

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

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

Я от костей твоих и плоти,
Остервенелая толпа.

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

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

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

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

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

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

Вопросы.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Вопросы и задания для самопроверки.

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

Федор Иванович ТЮТЧЕВ (1803–1873)

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

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

Лирика

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

Вопросы.

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

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

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

И гам лесной, и шум нагорный

Все вторит весело громам. —

(курсив здесь и далее мой. — Т.В.)

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

...ветренная Геба,

Кормя Зевесова орла,

Громокипящий кубок с неба,

Смеясь, на землю пролила.

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

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

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

Та кроткая улыбка увяданья,

Что в существе разумном мы зовем

Божественной стыдливостью страданья!

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

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

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

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

Все во мне, и я во всем!

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

Дай вкусить уничтоженья,
С миром дремлющим смешай!

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Вопросы и задания для самопроверки.

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

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

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

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

Лирика

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

Вопросы.

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

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

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

(«Добро и зло»)

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

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

(1890)

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

(1887)

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

Вопросы и задания для самопроверки.

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

Николай Семенович ЛЕСКОВ (1831–1895)

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

«Очарованный странник»

Вопросы.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Контрольные вопросы и задания.

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

Федор Михайлович ДОСТОЕВСКИЙ

(1821–1881)

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

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

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

«Преступление и наказание» (1866)

Вопросы.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Контрольные вопросы и задания:

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

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

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

«Война и мир» (1863–1869)

Вопросы.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Контрольные вопросы и задания.

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

Антон Павлович ЧЕХОВ

(1860–1904)

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

Рассказы.

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

Вопросы:

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

«Вишневый сад»

Вопросы.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Контрольные вопросы и задания.

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

Часть II. Русская литература XX века

Русская литература XX века — наследница традиции золотого века русской классической литературы. Ее художественный уровень вполне сопоставим с нашей классикой.

На протяжении всего столетия возникает в обществе и в литературе острый интерес к художественному наследию и духовному потенциалу Пушкина и Гоголя, Гончарова и Островского, Толстого и Достоевского, творчество которых воспринимается и оценивается в зависимости от философских и идеологических течений времени, от творческих поисков в самой литературе. Взаимодействие с традицией носит сложный характер: это не только развитие, но и отталкивание, преодоление, переосмысление традиций. В XX веке в русской литературе рождаются новые художественные системы — модернизм, авангардизм, социалистический реализм. Продолжают жить реализм, романтизм. Каждой из этих систем присущи свое понимание задач искусства, свое отношение к традиции, языку художественной литературы, жанровым формам, стилю. Свое понимание личности, ее места и роли в истории и национальной жизни.

Литературный процесс в России XX века во многом определялся воздействием на художника, культуру в целом различных философских систем и политики. С одной стороны, несомненно влияние на литературу идей русской религиозной философии конца XIX начала XX века (труды Н. Федорова, В. Соловьева, Н. Бердяева, В. Розанова и др.), с другой — марксистской философии и большевистской практики. Марксистская идеология, начиная с 1920-х годов, устанавливает в литературе жесткий диктат, изгоняя из нее все несовпадающее с ее партийными установками и строго регламентированными идейно-эстетическими рамками социалистического реализма, директивно утвержденного основным методом отечественной литературы XX века на Первом съезде советских писателей в 1934 году.

Начиная с 1920-х годов, наша литература перестает существовать как единая национальная литература. Она вынужденно разделяется на три потока: советская; литература русского зарубежья (эмигрантская); и так называемая «задержанная» внутри страны, то есть не имеющая выхода к читателю по цензурным соображениям. Эти потоки вплоть до 1980-х годов были изолированы друг от друга, а читатель не имел возможности представить целостную кар-

тину развития национальной литературы. Это трагическое обстоятельство составляет одну из особенностей литературного процесса. Оно же во многом обусловило трагизм судеб, своеобразие творчества таких писателей, как Бунин, Набоков, Платонов, Булгаков и др. В настоящее время активная публикация произведений писателей-эмигрантов всех трех волн, произведений, долгие годы пролежавших в писательских архивах, позволяет увидеть богатство и многообразие национальной литературы. Появилась возможность подлинно научного ее изучения во всем объеме, постигая внутренние закономерности ее развития как особой, собственно художественной области общеисторического процесса.

В изучении русской литературы и ее периодизации преодолеваются принципы исключительной и прямой обусловленности литературного развития социально-политическими причинами. Конечно, литература реагировала на важнейшие политические события времени, но в основном в плане тематики и проблематики. По своим художественным принципам она сохраняла себя как самоценную сферу духовной жизни общества. Традиционно выделяются следующие периоды: 1) конец XIX века — первые десятилетия XX века; 2) 1920 — 1930-е годы; 3) 1940-е — середина 1950-х годов; 4) середина 1950-х — 1990-е годы.

ЛИТЕРАТУРА «СЕРЕБРЯНОГО ВЕКА»

Вопросы.

1. Особенности проблематики литературы «серебряного века».
2. Общая характеристика символизма.
3. Акмеизм и его место в поэзии.
4. Футуризм как авангардистское течение русской поэзии.

Конец XIX, первые десятилетия XX века были переломным историческим периодом в развитии общественной и художественной жизни России. Это время характеризуется резким обострением социальных конфликтов, ростом массовых выступлений, политизацией жизни и необычайным ростом личностного сознания. Человеческая личность осознается как единство многих начал — социального и природного, нравственного и биологического. И в литературе персонажи не определяются исключительно и по преимуществу средой и социальным опытом. Появляются разные, порой полярные, способы отражения реальности.

Впоследствии поэт Н.Оцуп назвал этот период «серебряным веком» русской литературы. Современный исследователь М.Пьяных

так определяет этот этап отечественной культуры: «Серебрянный век» — в сравнении с «золотым», пушкинским, — принято называть в истории русской поэзии, литературы и искусства конец XIX — начало XX столетия. Если иметь в виду, что у «серебряного века» был пролог (80-е годы XIX в.) и эпилог (годы Февральской и Октябрьской революций и гражданской войны), то началом его можно считать знаменитую речь Достоевского о Пушкине (1880 г.), а концом — речь Блока «О назначении поэта» (1921), тоже посвященную «сыну гармонии» — Пушкину. С именами Пушкина и Достоевского связаны две основные, активно взаимодействующие между собой тенденции в русской литературе как «серебряного века», так и всего XX столетия — гармоническая и трагедийная».

Тема судьбы России, ее духовно-нравственной сущности и исторических перспектив становится центральной в творчестве писателей разных идейных и эстетических течений. Обостряется интерес к проблеме национального характера, специфике национальной жизни, природы человека. В творчестве писателей разных художественных методов они решаются по-разному: в социальном, конкретно-историческом плане реалистами, последователями и продолжателями традиций критического реализма XIX века. Реалистическое направление представляли А.Серафимович, В.Вересаев, А.Куприн, Н.Гарин-Михайловский, И.Шмелев, И.Бунин и др. В метафизическом плане, с использованием элементов условности, фантастики, уходя от принципов жизнеспособия — писателями-модернистами. Символистами Ф.Сологубом, А.Белым, экспрессионистом Л.Андреевым и др. Рождается и новый герой, «непрерывно растущий» человек, преодолевающий оковы угнетающей и подавляющей его среды. Это герой М.Горького, герой социалистического реализма.

Литература начала XX века — литература философской проблематики по преимуществу. Любые социальные аспекты жизни приобретают в ней глобальный духовный и философский смысл.

Определяющие черты литературы этого периода:

1) интерес к вечным вопросам: смысл жизни отдельного человека и человечества; загадка национального характера и истории России; мирское и духовное; человек и природа;

2) интенсивный поиск новых художественных средств выразительности;

3) появление нереалистических методов — модернизма (символизм, акмеизм), авангардизма (футуризм);

4) тенденции к взаимопроникновению литературных родов друг в друга, переосмысление традиционных жанровых форм и наполнение их новым содержанием.

Проза

Борьба двух основных художественных систем — реализма и модернизма — определила развитие и своеобразие прозы этих лет. Несмотря на дискуссии о кризисе и «конце» реализма, новые возможности реалистического искусства открывались в творчестве позднего Л.Н.Толстого, А.П.Чехова, В.Г.Короленко, И.А.Бунина.

Молодые писатели-реалисты (А.Куприн, В.Вересаев, Н.Телешов, Н.Гарин-Михайловский, Л.Андреев) объединились в московский кружок «Среда». В издательстве товарищества «Знание», руководимом М.Горьким, они публиковали свои произведения, в которых развивались и своеобразно трансформировались традиции демократической литературы 60—70-х годов, с ее особым вниманием к личности человека из народа, его духовным исканиям. Продолжалась чеховская традиция.

Проблемы исторического развития общества, активной созидательной деятельности личности поднимал М.Горький, в его творчестве очевидны социалистические тенденции (роман «Мать»).

Необходимость и закономерность синтеза принципов реализма и модернизма обосновывали и осуществляли в своей творческой практике молодые писатели-реалисты: Е. Замятин, А. Ремизов и др.

Особое место занимает в литературном процессе проза символистов. Философское осмысление истории характерно для трилогии Д.Мережковского «Христос и Антихрист». Историю и стилизацию истории мы увидим в прозе В.Брюсова (роман «Огненный ангел»). В романе «без надежды» «Мелкий бес» Ф.Сологуба формируется поэтика модернистского романа, с его новым осмыслением классических традиций. А.Белый в «Серебряном голубе» и «Петербурге» широко использует стилизацию, ритмические возможности языка, литературные и исторические реминисценции для создания романа нового типа.

Поэзия

Особенно интенсивные поиски нового содержания и новых форм происходили в поэзии. Философские и идейно-эстетические тенденции эпохи воплотились в трех основных течениях.

В середине 90-х годов в статьях Д.Мережковского и В.Брюсова теоретически обосновывался русский **символизм**. Большое влияние на символистов оказали философы-идеалисты А.Шопенгауэр, Ф.Ницше, а также творчество французских поэтов-символистов П.Верлена, А.Рембо. Символисты провозгласили как основу своего творчества мисти-

ческое содержание и символ — основное средство его воплощения. Красота — единственная ценность и главный критерий оценки в поэзии старших символистов. Творчество К.Бальмонта, Н.Минского, З.Гиппиус, Ф.Сологуба отличается необычайной музыкальностью, оно ориентировано на передачу мимолетных, озарений поэта.

В начале 1900-х годов символизм переживает кризис. Из символизма выделяется новое течение, так называемый «младосимволизм», представленный Вяч.Ивановым, А.Белым, А.Блоком, С.Соловьевым, Ю.Балтрушайтисом. На младосимволистов огромное влияние оказал русский религиозный философ В.Соловьев. Они разрабатывали теорию «действенного искусства». Для них была характерна трактовка событий современности и истории России как столкновения метафизических сил. В то же время для творчества младосимволистов характерно обращение к социальным вопросам.

Кризис символизма обусловил появление нового течения, противостоящего ему, — акмеизма¹. Акмеизм сформировался в кружке «Цех поэтов». В него входили Н.Гумилев, С.Городецкий, А.Ахматова, О.Мандельштам, Г.Иванов и др. Они пытались реформировать эстетическую систему символистов, утверждая самоценность реальной действительности, сделали установку на «вещное» восприятие мира, «вещную» ясность образа. Для поэзии акмеистов характерна «прекрасная ясность» языка, реализм и точность деталей, живописная яркость изобразительно-выразительных средств.

В 1910-е годы возникает авангардистское течение в поэзии — футуризм². Футуризм неоднороден: внутри него выделяются несколько групп. Наибольший след в нашей культуре оставили кубофутуристы (Д. и Н.Бурлюки, В.Хлебников, В.Маяковский, В.Каменский). Футуристы отрицали социальное содержание искусства, культурные традиции. Им свойственно анархическое бунтарство. В своих коллективных программных сборниках («Пощечина общественному вкусу», «Дохлая луна» и др.) они бросали вызов «так называемому общественному вкусу и здравому смыслу». Футуристы разрушали сложившуюся систему литературных жанров и стилей, на базе разговорного языка разрабатывали близкий к фольклору тонический стих, проводили эксперименты со словом.

¹ Акмеизм — от греч. «акмэ» — высшая ступень чего-либо, цветущая пора.

² Футуризм — назв. произошло от лат. «futurum» — будущее.

Литературный футуризм был тесно связан с авангардистскими течениями в живописи. Почти все поэты-футуристы были профессиональными художниками.

Свое особое место в литературном процессе начала века занимала новокрестьянская поэзия, опирающаяся на народную культуру (Н.Клюев, С.Есенин, С.Клычков, П.Орешин и др.).

Вопросы и задания для самопроверки.

1. Каковы основные черты литературного процесса 1900 – 1910-х годов? 2. Какие писатели входили в московский кружок «Среда»? 3. Какие художественные установки характерны для писателей-неореалистов? 4. Как представлена проза модернистов? 5. Назовите основные поэтические течения, входившие в модернизм? 6. Каковы основные установки «старших» символистов? 7. Какова программа акмеистов? 8. Назовите основные творческие принципы кубофутуристов.

Максим ГОРЬКИЙ (1868–1936)

М.Горький, безусловно, один из крупнейших русских писателей XX века. Его творческое наследие по-прежнему представляет живой интерес. Писатель работал в разных родах и жанрах литературы, многое сделал в публицистике, оставил след как издатель (создал знаменитые книжные серии «Жизнь замечательных людей», «Библиотека поэта») и редактор.

Велика роль Горького в развитии русского театра. Многие его пьесы до сих пор привлекают внимание театров и входят в репертуар столичных и провинциальных коллективов.

В советский период Горького называли основоположником социалистического реализма. Его считали деятелем культуры, безоговорочно принявшим революцию и служившим ей своим талантом художника. Это упрощенное представление. Одним из шагов к более адекватному восприятию взглядов Горького и его таланта была публикация в начале 90-х годов его очерков о революции «Несвоевременные мысли». Очерки печатались в 1918 году в издававшейся Горьким газете «Новая жизнь». В них выражена тревога писателя и гражданина по поводу происходящих событий и дана совсем неоднозначная оценка революции. Горький в «Несвоевременных мыслях» вступал в противоречие с созданным марксистской

критикой образом писателя — «буревестника русской революции». Задача современных исследователей и читателей — попытаться понять творчество Горького как художественное явление, освободившись от идеологической предвзятости.

Принципиальное новаторство Горького связано с концепцией личности в его творчестве. Уже в ранний романтический период герой писателя — активная созидающая личность, реализующая себя на общественном поприще (Данко — один из первых героев этого типа). Впоследствии в автобиографической повести «Детство» Горький достаточно четко сформулировал новый принцип взаимосвязей героя и среды: «Я очень рано понял, что человека формирует сопротивление среде». Герой — носитель идеалов автора — должен преодолевать и побеждать власть социума, к которому он принадлежит. Не случайно в пьесе «Мещане» машинист Нил так убежденно говорит: «Да, хозяин тот, кто трудится... И я на все средства души моей удовлетворю мое желание вмешаться в самую гущу жизни... месить ее и так и эдак...». Он не просто уходит из мещанского дома Бессемановых: он строит свою жизнь на «сопротивлении» среде.

Концепция социально и духовно активной личности вытекала из системы взглядов Горького, из его миропонимания. Писатель был убежден во всемогуществе человеческого разума, в силе знания, опыта жизни. В той же повести «Детство», произведении чрезвычайно важном для понимания художественного мира Горького, мы читаем: «В детстве я представляю сам себя ульем, куда разные простые, серые люди сносили, как пчелы, мед своих знаний и дум о жизни, щедро обогащая душу мою, кто чем мог. Часто мед этот бывал грязен и горек, но всякое знание все-таки мед». Эта позиция обусловила тяготение Горького к реализму, стремление отражать типические явления жизни, создавать типические характеры, тем самым избегая субъективизма. Тем не менее, несмотря на богатство жизненных впечатлений, опору на реальную действительность, в концепции человека Горького очевиден романтический утопизм.

В поэме «Человек» обобщенно-условный герой устремлен в будущее. Вооруженный силой мысли, он героически преодолевает все преграды: «Так шествует мятежный Человек — вперед!» и — выше! все — вперед! и выше!» Ритмизованная проза, восклицательная интонация этой поэмы передают патетичность горьковской концепции личности.

Представление писателя о человеке, его роли и месте во многом определило мировоззренческие и художественные искания Горь-

кого и драматизм его судьбы. С одной стороны, вера писателя в человека, его силы рождала оптимизм. Герой Горького, человек с большой буквы учился распрямлять спину, осознавать свое достоинство. Герой Горького — личность в полном смысле этого слова. Таки-ми показаны Павел Власов и Пелагея Ниловна в романе «Мать». Размышляя о феномене Горького, один из интереснейших писателей-современников А.Ремизов замечал: «Суть очарования Горького именно в том, что в круге бестий, бесчеловечья и подчеловечья заговорил он голосом громким и в новых образах о самом нужном для человеческой жизни — о достоинстве человека». С другой стороны, переоценка Горьким возможностей человека, идеализация им нового человека привели его самого к компромиссам со сталинским режимом, к морализаторству и учительству в литературе.

Несмотря на противоречия мировоззрения Горького, его творчество — художественно значимое явление, оно заслуживает внимательного изучения и анализа.

Романтические рассказы: Макар Чудра. Старуха Изергиль.

Вопросы.

1. «Макар Чудра» и «Старуха Изергиль» как романтические произведения.
2. Роль легенд и сказок в романтических рассказах Горького.
3. Пейзаж и его функция в рассказах.
4. Идеино-композиционная роль биографического героя в рассказах «Макар Чудра» и «Старуха Изергиль».
5. Особенности композиции, языка и стиля в рассказах.

Творческий путь писателя начался в 1892 году, когда в газете «Кавказ» (А.М.Пешков в это время находился в Тифлисе, куда его привели странствия по Руси) был опубликован его первый рассказ «Макар Чудра». Тогда же родился псевдоним — М.Горький.

А в 1895 году три апрельские номера «Самарской газеты» познакомили читателей с рассказом «Старуха Изергиль». Стало очевидно, что в литературу пришел новый яркий писатель. Горький начал свой литературный путь как романтик. Его первые произведения вполне вписывались в философию и поэтику романтизма как творческого метода. Герой в произведениях романтиков — исключительная личность, вступающая в борьбу с целым миром. Он подходит к действительности с позиции своего идеала. Люди, окружающие романтиче-

ского героя, не понимают его. Герой-романтик одинок. Равное себе начало он видит лишь в стихийных силах природы. Поэтому огромную роль в романтическом произведении играет пейзаж, передающий таинственную могучую и неукротимую силу природы. Только она может быть адекватна романтическому сознанию. Романтический герой не соотносим с реальными жизненными обстоятельствами. Он отторгает реальность, живя в мире своих идеальных устремлений. Этот принцип романтического художественного мира называется принципом романтического двоимирия. Противостояние героя и действительности — одна из важнейших черт романтизма как литературного метода. Герои вышеназванных рассказов писателя именно романтические. Все художественные средства подчинены раскрытию романтического характера.

И Макар Чудра, и Изергиль (их именами названы оба произведения) не случайно в центре авторского внимания. Они герои-рассказчики. Из их уст мы слышим удивительные легенды о красивых людях Лойко Зобаре и красавице Радде («Макар Чудра»), о герое, спасшем свой народ, Данко («Старуха Изергиль»). Но, пожалуй, эти рассказы в рассказе (использование легенд, преданий, былей, сказочных элементов — характерный прием в творчестве писателей-романтиков) прежде всего выражают представления об идеальном и антиидеальном в человеке самих рассказчиков и автора.

Макар Чудра и Изергиль как романтические герои устремлены к одной цели, они носители одной мечты, страсти. Для Макара Чудры — это безудержное стремление к свободе, воле; Изергиль подчинила всю свою жизнь любви. И герои рассказанных ими легенд также носители единственного начала, доведенного до максимальной степени. Данко воплощает крайнюю степень самопожертвования во имя любви к людям. Ларра — его романтический антипод — крайний индивидуализм, эгоцентризм (по представлениям автора — антиидеал).

Романтический герой — цельная натура, ни при каких обстоятельствах не способная к компромиссу. Когда жизнь искушает, «провоцирует», в его сознании возникает неразрешимое противоречие. Так происходит с Лойко и Раддой. Они не в силах сделать выбор между гордостью, вольнолюбием и любовью. Верные своему идеалу, они предпочитают смерть. И герой-рассказчик, Макар Чудра, сам романтик, воспринимает такое разрешение как естественное и единственно возможное. По представлению Макара, только таким образом можно было сохранить свою свободу, дороже которой для Лойко и Радды нет ничего. Закономерен вывод рассказчика из романтической истории о гордых цыганах: «Ну, сокол, ...век свой будешь свободной пти-

цей», — но при одном условии — надо запомнить историю молодых цыган на всю жизнь. Таким образом, можно сказать, что идеал героев и рассказчика единый. Композиция повествования — вставные легенды и были — помогает раскрыть представления о ценностях жизни, идеалы автора и рассказчика.

Немаловажную роль играет композиция в создании образа Изергиль. Две легенды, рассказанные ею, — о Данко и Ларре — как два выражения идеала и антиидеала. Между ними автор помещает рассказ Изергиль о своей мятежной жизни, в которой главным началом была любовь. Изергиль полагает, что сама она близка Данко силой любви, но в ее рассказе о бывших возлюбленных читатель видит эгоистический характер любви героини. Она совершенно равнодушно отвечает на вопросы повествователя о судьбе ее возлюбленных. Даже о смерти их говорит безразлично. Это сближает Изергиль с Ларрой. Ее любовь, действительно всепоглощающая, не несла в себе света ни тем, кого она любила, ни ей самой. Не случайно, в старости она показана как испепеленная и опустошенная, она даже напоминает тень. Как мы помним, и Ларра вечной тенью бродит по свету. В портрете, данном глазами повествователя, оценка личности Изергиль дается средствами поэтической образности, которые подчеркивают ее близость с Ларрой: «...Сидит рядом со мной живая, но иссушенная временем, без тела, без крови, с сердцем без желаний, с глазами без огня, — тоже почти тень». Антиэстетичные детали портрета «тусклые черные глаза», «черные ямы щек» говорят об отношении автора к героине. Он не считает ее жизнь служением идеалу любви. Напротив, Изергиль так же эгоистична, как и Ларра. И потому одинока, далека от людей.

Очевидно, что представление об идеале повествователя в этом рассказе связано с образом Данко. Именно такой герой, любовь которого к людям ведет его к подвигу самопожертвования, близок автору. Свет его подвига из древних времен дошел до наших дней. Его сердце рассыпалось искрами по степи, и эти голубые искры, как живые, являются людям перед грозой.

Кроме композиции повествования, особую роль, как уже отмечалось, в горьковских романтических рассказах играет пейзаж. Природа у Горького одушевлена. Она дышит свободой и тайной. Старый цыган Макар показан во «мгле осенней ночи». Ночь, как живая, «вздрагивала и пугливо отодвигалась, открывала на миг слева — безграничную степь, справа — бесконечное море» (подчеркнутые нами глаголы передают одушевленность природы. — И.С.). Еще более торжествен и выразителен пейзаж в рассказе «Старуха Изергиль»: «Ветер тек широкой, ровной волной, но иногда он точ-

но прыгал через что-то невидимое, и рождая сильный порыв, развывая волосы женщин в фантастические гривы, вздымавшиеся вокруг их голов. Это делало женщин странными и сказочными». Пейзаж кроме того играет роль фона для героя.

Важнейшим средством создания образа и необычной атмосферы у Горького является язык. Язык и стиль повествования экспрессивен, насыщен изобразительно-выразительными средствами. То же относится и к языку героя-рассказчика. Прием инверсии (в данном случае расположение эпитета после определяемого слова) усиливает выразительность тропов: «Их волосы, шелковые и черные», «ветер, теплый и ласковый». Сравнения характеризует тенденция к гиперболизации, выявлению исключительного; «Сильнее грома крикнул Данко»; сердце «пылало так ярко, как солнце». Нередко портрет персонажа строится на сравнении: «очи, как ясные звезды, горят, а улыбка целое солнце ... стоит весь, как в огне крови, в огне костра» (портрет Лойко Зобара в рассказе «Макар Чудра»).

Необходимо отметить и роль синтаксиса: повтор однотипных синтаксических конструкций делает повествование ритмичным, усиливает эмоциональное воздействие на читателя всего произведения.

Романтическое творчество Горького, его мечта о свободном человеке, воспетый им герой, совершающий подвиг самопожертвования во имя любви к людям, оказали определенное революционизирующее влияние на русское общество того времени, хотя автор не вкладывал прямой революционный смысл в образ своего Данко.

Романтический период в творчестве Горького был достаточно коротким, но цельным в содержательном и стилевом отношении. Горьковский идеал свободной, активной, созидательной личности нашел воплощение в романтически приподнятом стиле его рассказов. Для них характерна обобщенно-лирическая характеристика героев, использование сказочно-легендарных образов и сюжетов, торжественная лексика, усложненный синтаксис, эмоционально окрашенные изобразительно-выразительные средства языка.

Вопросы и задания для самопроверки.

1. Какие черты романтизма отразились в рассказе «Старуха Изергиль»?
2. Какова роль трехчастной композиции повествования в рассказе «Старуха Изергиль»?
3. Проанализируйте изобразительно-выразительные средства языка в романтических рассказах Горького.
4. С какими персонажами рассказов «Макар Чудра» и «Старуха Изергиль» связывает автор свой романтический идеал?

«На дне» (1902)

Вопросы.

1. Особенности конфликта в пьесе М.Горького «На дне».
2. Драматургическое новаторство Горького. Художественные средства создания характера в пьесе «На дне».
3. «На дне» как философская драма.

«На дне» — одна из лучших пьес М.Горького. В статье «О пьесах» он писал: «Она явилась итогом моих почти двадцатилетних наблюдений над миром «бывших людей», к числу которых отношу не только странников, обитателей ночлежки, вообще люмпен-пролетариат, но и некоторую часть интеллигентов, «размагниченных», разочарованных, оскорбленных и униженных неудачами в жизни. Я очень рано понял, что люди эти — неизлечимы». Спектакль в Московском художественном театре был сначала запрещен цензурой, но после упорной борьбы все-таки выпущен на сцену. Он принес автору славу и стал настоящим событием в общественной и культурной жизни России. Красноречив отзыв современницы Щепкиной-Куперник: «Настоящее впечатление разорвавшейся бомбы произвело «На дне». Зрителя словно бичом хлестнуло. «На дне» прозвучало настоящим воплем о справедливости. Многие после него не спали ночей... И прошумела эта пьеса над Россией настоящим буревестником».

Пьеса поразила современников не только неожиданными для театра героями — выброшенными из жизни «бывшими людьми», босяками, — мрачным и беспросветным колоритом костылевской ночлежки, но и смелым экспериментом в драматургической форме. Горький в этой пьесе продолжал новаторские опыты Чехова-драматурга.

Критика социальной действительности, доводящей человека до положения люмпена, потерявшего живые связи со своей средой, в пьесе, несомненно, была. «Ужас жизни» ощущается в вариантах названия пьесы — «Без солнца», «Ночлежка», «На дне жизни». Социальный конфликт в пьесе есть. Так, антагонистичны отношения хозяев ночлежки супругов Костылевых и ночлежников. Но вряд ли можно сказать, что именно эти отношения определяют драматургическое действие. У обеих сторон своя, ставшая привычной роль, и они исполняют ее монотонно, лишь время от времени возникает некая напряженность в их извечном противостоянии. Есть свои социальные драмы и у каждого обитателя ночлежки, например, у Васьки Пепла. Отец его был вором, и это определило судьбу сына. Но истории эти в прошлом, за сценой. В драматургическом действии

перед нами результат. Социальный конфликт не является основным, несмотря на впечатляющую констатацию социального неблагополучия в России, очевидным фактом которого является самое существование костылевской ночлежки и ее обитателей, выброшенных из жизни людей. Есть в пьесе и любовные истории: любовный треугольник Василиса — Пепел — Наташа и другой — Костылев — Василиса — Пепел. Разрешение любовного конфликта трагично: Наташа изувечена, Пепла ждет каторга (он убил Костылева). Только Василиса может торжествовать. Она отомстила изменившему ей Пеплу, расправилась с соперницей (искалечила родную сестру) и освободилась от ненавистного мужа. Но и любовный сюжет периферийный в этой драме. Он не захватывает всех персонажей, они всего лишь сторонние наблюдатели разыгравшейся драмы.

По всей видимости, конфликт пьесы не связан с внешним действием, прямо не определяется социальными противоречиями жизни. Экспозиция откровенно статична, все герои, кроме Клеца, смирились со своим положением. Внутреннее движение в драме начинается с появления в ночлежке Луки. Это завязка конфликта. Именно Лука — битый жизнью, снисходительный человек — пробуждает сознание ночлежников. Казалось бы, безнадежно потерянные люди (актер — без имени, аристократ — без прошлого, женщина — без любви, рабочий — без работы) под влиянием Луки, его интереса к каждому, его способности пожалеть и поддержать обретают надежду. Они задумываются о смысле своей жизни, о возможности выхода из того социального тупика, в который загнала их жизнь. Таким образом становится очевидной философская проблематика пьесы. Действие движет философский спор о человеке, его достоинстве, о правде и лжи. Носители различных представлений о человеке — Бубнов, Лука, Сатин. Но в спор так или иначе втянуты все персонажи.

Важно разобраться в философской позиции Луки. Она сложна и противоречива, как и отношение к ней автора. Желая добра, он не способен бороться за него. Лука — тип утешителя пассивного. Он не задумывается об истинном положении вещей, об их объективной сути: «Во что веришь, то и есть...» Главное, по его мнению, с добром и состраданием отнестись к человеку. Он искренне хочет помочь людям. И вряд ли можно назвать его советы намеренной ложью. Теоретически и от алкоголизма можно излечиться, и настоящую любовь наконец найти... Ночлежники, поддержанные сострадательным словом Луки, раскрываются лучшими сторонами личности. Они обретают возможность хотя бы на время стать людьми

ми, у которых есть будущее. Но как только Лука исчезает, они теряют едва обретенную надежду. Благородные устремления ночлежников, да и самого Луки не переходят в поступки. У ночлежников не хватает сил бороться с тяжелыми обстоятельствами своей жизни. Всем ходом сюжета позиция Луки ставится под сомнение, а его исчезновение в кульминационный момент действия демонстрирует несостоятельность этого героя в столкновении с реальными конфликтами жизни. Он и сам предпочитает скрыться, предвидя неизбежную драматическую развязку. А в случае с Актером драматическое противоречие оказывается неразрешимым, и он кончает жизнь самоубийством. Авторская точка зрения выражается именно в сюжетном развитии. Все обещанное Лукой приводит к прямо противоположным результатам. Актер удавился, как и герой притчи о праведной земле, рассказанной Лукой. Хотя Лука говорил в ней о необходимости надежды. Жизнь ночлежников возвращается в прежнее страшное русло.

Во время нельзя сказать, что в пьесе «На дне» однозначно осуждается утешительная позиция, ложь Луки во спасение, и утверждается беспощадная правда. Это противопоставление сузило бы философский смысл пьесы. Не случайно антагонист Луки правдолюб Бубнов, умный и злобный, показан автором негативно. Он говорит правду, желая уличить, разоблачить и унижить человека. В его позиции нет места любви к человеку и веры в него. Такая правда неприемлема и отрицаема автором. Горький убежден, что человеку необходима любовь, но только соединенная с истиной. Любовь и правда, преобразующие жизнь.

По мысли автора, самая возможность гуманистического отношения к человеку, вера в ценность личности, составляющие основу мировосприятия Луки, пробуждают способность к активному сознанию. Не зря Сатин говорит: «Старик? Он — умница!.. Он подействовал на меня, как кислота на старую и грязную монету...» В авторском отношении к Луке мы ощущаем противоречие: несомненное неприятие философии героя и симпатия к его личности. не случайно так колоритна речь Луки, она насыщена пословицами и поговорками, мелодична.

Призыв к новому отношению к человеку прозвучал в пьесе, правда, среди ее персонажей нет никого, кто смог бы воплотить его в жизнь. В знаменитом монологе о человеке Сатин как герой-резонер лишь озвучивает авторскую мысль.

Пьеса «На дне» — реалистическая социально-философская драма. Ее основной предмет — социальные конфликты русской действительности и их отражение в сознании героев. В противоречивом

сознании ночлежников — неудовлетворенность жизнью и неспособность к ее изменению — отразились некоторые черты русского национального характера. Особое значение имеет философская проблематика — философский диспут о человеке. В «На дне» Горький продемонстрировал блестящее искусство диалога, речевого ансамбля. И хотя среди персонажей пьесы автор не нашел носителя своего положительного идеала, в реальной жизни он уже видел людей активной жизненной позиции.

В статье «О пьесах», осмысляя свой опыт в драматургии, Горький писал: «Пьеса-драма, комедия — самая трудная форма литературы, трудная потому, что требует, чтобы каждая действующая в ней единица характеризовалась и словом и делом самосильно, без подсказываний со стороны автора». В пьесе «На дне» он продолжал и развивал чеховскую драматургическую традицию. Эта драма с «подводным течением»: в ней два плана — социальный и философский. Так же, как и у Чехова, судьба общества, состояние мира — источник драматургического действия. Столкновения персонажей в пьесе скорее в сфере различия мировосприятия, разного понимания ценностей жизни, чем в сфере поступков. Процесс действия по сути процесс размышлений персонажей, поэтому так велика в горьковской пьесе роль речевых характеристик, речевого ансамбля.

Пьеса «На дне» имеет счастливую сценическую судьбу, привлекая различных режиссеров до сих пор. Ее многоплановость, острота философской проблематики делают ее постановку актуальной и в наши дни.

Вопросы и задания для самопроверки.

1. Что Вы можете сказать о прошлом каждого ночлежника?
2. Что привело в ночлежку Костылевых Сатина, Барона, Актера и др.?
3. Что такое речевая характеристика персонажей? Покажите, как особенности речи раскрывают образ Сатина, Бубнова?
4. Как характеризует Луку его речь? Какие пословицы и поговорки он использует?
5. Какую роль в создании образа Луки играют авторские ремарки? Его самохарактеристика?
6. Какую роль в обосновании философской позиции Луки играет притча о праведной земле?
7. В чем особенности драмы как рода литературы?

Александр Александрович БЛОК (1880–1921)

Александр Александрович Блок — выдающийся представитель отечественной культуры XX века. Он выразил драматизм своего времени в поэзии, критике и публицистике. Анна Ахматова писала: «Блок — трагический тенор эпохи». Чутко воплотив в поэзии современность, он не остался памятником культурно-исторической эпохи: его искусство живет во времени, а роль в истории русской литературы только возрастает. В последние десятилетия в нашем литературоведении появляются новые фундаментальные исследования о творчестве поэта, публикуется мемуарная литература о Блоке. Важно, изучая творчество Блока, не замыкаться в проблематике и литературной ситуации его времени, не связывать его поэзию исключительно с обстоятельствами частной жизни. Необходимо увидеть общечеловеческое содержание его поэзии и истинный масштаб художественных открытий. Справедливы слова известного литературоведа Г. Гуковского: «Блок... — это гениальный поэт в полном смысле слова... Общий смысл его искусства возникает из вековой истории социальной действительности и эстетического сознания и обращен в вековое будущее».

Блок воспитан на традициях русской классики. Огромное влияние на него оказало творчество В.А. Жуковского, А.Фета, Я.Полонского. Но в литературу он вошел как поэт-символист. Его творческие поиски связаны с поколением младосимволистов (Вяч. Иванов, А.Белый, С.Соловьев, Эллис, Ю.Балтрушайтис), испытавших сильное воздействие философских и историко-культурных идей религиозного философа Вл.Соловьева. А.Блок прошел сложный путь творческих и духовных исканий. Несмотря на эволюцию тем, мотивов, принципов поэтики, лирика Блока — единое целое, раскрывающее своеобразие мировосприятия и мастерства выдающегося русского художника XX века. Блок — подлинно лирический поэт и удивительно точны слова Ю.Тынянова: «Блок — самая большая лирическая тема Блока».

Лирика

«Предчувствую Тебя. Года проходят мимо...», «Девушка пела в церковном хоре...». Осенняя воля. Русь. Россия. Незнакомка. «О весна, без конца и без краю...». «О доблестях, о подвигах, о славе...». На поле Куликовом. На железной дороге. Коршун. «О, я хочу безумно жить...». «Грешить бесстыдно, непробудно...». Пушкинскому дому («Имя Пушкинского Дома...»)

Вопросы.

1. Периодизация творчества Блока.
2. Эволюция лирического героя в поэзии А. Блока.
3. Образ Родины в лирике А. Блока.
4. Поэтическое мастерство А. Блока.

Свою лирику Блок назвал «романом в стихах», «трилогией вочеловечения». Лирический герой проходит мучительный путь «...от мгновения слишком яркого света — через непроходимый болотистый лес к отчаянью, проклятьям, «возмездию» — к рождению человека «общественного», художника, мужественно глядящего в лицо миру» (из письма Блока А. Белому). Первая книга лирической трилогии «Стихи о Прекрасной Даме» (1904) воплотила соловьевскую тему Мировой Души, Вечной Женственности как духовного начала мира. Основное содержание первой книги, всех ее циклов («Ante Lucem», «Стихи о Прекрасной Даме», «Распутья») — мистико-философское. Поэт создает романтико-символический мир, в котором противопоставляются «земное» и «небесное» и герой которого напряженно ищет свой идеал.

Лирический герой, претворенный в образах отрока, инока, отшельника, рыцаря Прекрасной Дамы, с огромным напряжением ждет великой встречи. Прекрасная Дама возвышенно именуется то Ясная, то Вечная Жена, то Ты. Герой отказывается от ненужной реальности и как истинный романтик устремлен в мистическую даль. Предчувствие встречи пронизывает стихи этой книги. Мотив ожидания придает стихам эмоциональную силу. Романтическая сосредоточенность на одном чувстве выражена в стихотворении «**Предчувствую тебя. Года проходят мимо...**» (1901). Поэт ощущает, что «близко появленье», что «лучезарность близко», и в то же время томится ожиданием, возникает мотив тревоги, катастрофы. Ритмический строй стиха передает напряженность ожидания. Стиху Блока присущ музыкальный строй, метафоричность языка.

Вторая часть трилогии охватывает творчество поэта 1904 — 1908 годов. В ней выделяются такие циклы, как «Город», «Снежная маска», «Вольные мысли». Поэт обращается к реальности, видит противоречия и драматизм происходящего. В стихах появляются социальные мотивы («Фабрика», «Сытые»), урбанистическая тема. В цикле «Город» Блок создает образ города, враждебного прекрасному, в нем царит пошлость, «край небесный распорот, переулки гудят». Художественный мир усложняется, возникают образы стихий —

природной, урбанистического хаоса, любви. Меняется символика цвета: лазурь, золото, белый цвет уступают место грязно-красным и синим тонам.

«**Незнакомка**» (1906) — стихотворение, показательное для второго периода творчества. Двухчастная композиция абсолютно соответствует романтическому двомирию лирического героя. Части противопоставлены по принципу контраста. Контрастны содержание, ритмический строй, лексика, образные средства двух частей. В первой части стихотворения иронически сниженно изображается пошлая современность. Раздражающий звуковой ряд («детский плач», «женский визг», «скрип уключины»), непоэтический язык — «пьяницы», «лакеи сонные торчат», очевидно сниженные традиционные поэтические образы. Например, Луна («в небе ко всему приученный бессмысленно кривится диск»). Все это создает картину безобразного мира и уродливых отношений между людьми. Во второй части появляется Незнакомка, зовущая в «очарованную даль». Стих приобретает необыкновенную напевность. Мелодичность создается благодаря приему аллитерации (повтор согласного звука) звука «Н» и ассонанса (повтор гласных звуков) звука «А» — «Дыша духами и туманами / Она садится у окна». Незнакомка воплощает манящую тайну, ее образ поэтизируется. Она явилась как чудо в этот пошлый мир. Ее облик зыбок, почти ирреален. Быть может, она — спасительное начало? Но как прорваться к ней сквозь преграды пошлого мира? На этот вопрос поэт не дает прямого ответа в данном стихотворении. Образ Незнакомки не поддается однозначному толкованию.

Контрастная симметричность двух частей стихотворения (в каждой части по шесть стрóf) выявляет содержательный контраст между реальным и желаемым. Последняя тринадцатая строфа жестко завершает тему: прекрасная таинственная греза не спасает от безобразного мира. Лирический герой обречен на одиночество.

В этот период захваченности страстями в блоковской лирике появляется и противодействие стихиям. Раздвоенность, ирония сменяются верой в силу жизни.

Важной вехой творческой эволюции поэта стало стихотворение «**О, весна без конца и без краю...**» (1908). Эпиграф из стихотворения Лермонтова «Благодарность» подсказывает лирическую тему. Лирический герой принимает жизнь во всех ее проявлениях: «Принимаю тебя, неудача, / И удача, тебе мой привет!» Даже предчувствие «враждующей встречи» не пугает его. Он, как рыцарь, «не

бросит щита». Устремленность лирического героя навстречу жизни передается интонацией, преобладанием восклицательных предложений. Снова важнейшую роль играет прием ассонанса (повтор открытого звука «А»).

Хронологические рамки третьего тома блоковской трилогии — 1908 — 1916 годы. Он открывается циклом стихов «Страшный мир», «Низкие страсти», безысходность, неизбежность возмездия определяют трагический пафос творчества. Но очевидно и стремление к преодолению трагизма. Не случайно такими значимыми оказываются циклы «Ямбы», «Родина». Через приобщение к исторической судьбе России, к эпической теме поэт пытается вырваться из замкнутого круга личного своеволия и обрести надличный идеал.

Тема Родины проходит через все творчество Блока. В письме к К.С.Станиславскому (1908, декабрь) писал: «...Стоит передо мной моя тема, тема о России... Этой теме я сознательно и бесповоротно посвящаю жизнь. Все ярче сознаю, что это — первейший вопрос, самый реальный. К нему-то я подхожу давно, с начала своей сознательной жизни».

Уже в первом стихотворении о России «**Осенняя воля**» (1905) поэт говорит о невозможности жизни без России, ощущает родство с ней: «Приюти ты в даях необъятных» / Как и жить и плакать без тебя!» Очевидна связь с лермонтовским стихотворением «Родина». Блоку бесконечно дороги просторы отчизны, грустная доля народа-землепашца: «Над печалью нив твоих заплачу, / Твой простор навеки полюблю...» Образ Родины переплетается с образом женщины, что освобождает стихотворение от патетики и сообщает ему интимную интонацию.

В стихотворении «**Русь**» (1906) Родина предстает сказочным заколдованным царством. Два основных мотива составляют образ Родины: пространственный («Русь опоясана реками / И дебрями окружена...») и волшеббно-фантастический («мутный взор колдуна», «ведуны с ворожеями чаруют», «ведьмы тешатся с чертями...»). Некоторая декоративность ключевых образов стихотворения вполне соответствует романтическому ощущению Родины лирическим героем. Русь — Россия — Родина — великая тайна, загадка. Кольцевая композиция усиливает ощущение таинственности, скрытой сокровенности. Необъятность ее просторов, «вихрь, свистящий в голых прутьях» укачали «живую душу». Но несмотря на все таинственные превращения, ни душа народа, ни душа лирического героя не запятнали «первоначальной чистоты». Стихотворение «Русь» —

лирическое, главное в нем не образ Руси, а переживание лирическим героем чувства Родины.

Определенная конкретность образа Родины появляется в стихотворении «**Россия**» (1908). В нем предстает не волшебный край, а «нищая Россия», ее «серые избы», «расхлябанные колеи...» Тем острее чувство нераздельности судьбы поэта и судьбы Родины, выраженное в этом стихотворении. Открытая переключка с лермонтовским стихотворением «Родина» (2-я строфа) усиливает это ощущение растворенности в стихии национальной жизни. Обращенность к традиции русской литературы в этой вечной теме в данном произведении переводит субъективное переживание героя в эпический план, создавая временную перспективу. Так, образ Родины сливается и даже подменяется образом женщины, совсем по-некрасовски (обратите внимание на 5-ю строфу стихотворения). Образ дороги, «глухой песни ямщика» вызывает ассоциации с образом гоголевской Руси-тройки, и в стихотворение входит тема противоречивой, двойственной природы России («прекрасные черты» — и «разбойная краса»), что никак не умаляет чувства любви к России лирического героя:

Твои мне песни ветровые —
Как слезы первые любви!

В тот же цикл «Родина» входит и стихотворение «**На железной дороге**» (1910). Его можно назвать стихотворной новеллой, сюжет которой напоминает известный эпизод из романа Л.Н.Толстого «Воскресение», да и героиня вызывает ассоциации с Катюшей Масловой, а также с героиней стихотворения Н.А.Некрасова «Тройка». Поэт строит стихотворение на повествовательной интонации скупого рассказа. Ей соответствуют детали, лишённые эмоциональной окрашенности: «ров некошенный», «платформа», «сад с кустами блеклыми», «жандарм», «навес» и др. Эти жизненные реалии как будто подчеркивают равнодушие мира к «красивой и молодой» героине, юность которой прошла «в пустых мечтах изнемогая». В конце стихотворения Блок использует образ большой экспрессивной силы — символическое обобщение одиночества, непонятности и трагизма судьбы героини:

Так много жадных взоров кинуто
В пустынные глаза вагонов.

(подчеркнуто мной — И.С.)

Символичен, конечно же, и сам женский образ. Через него поэт смысляет горькую и трагическую судьбу своей Родины.

В стихах Блока последнего периода лирическое чувство соседствует с развернутым изображением прошлого и настоящего России, с пророческим видением ее будущего. Так, в цикле из пяти стихотворений «**На поле Куликовом**» (1908) поэт обращается к истории. Сюжетно этот цикл связан с событием 1380 года — знаменитой Куликовской битвой. В прошлом он ищет истоки настоящего и будущего. Русь у Блока — страна безбрежных географических просторов: ассонанс звука «а» в первой строчке стихотворения «Река раскинулась...» создает ощущение пространства, усиливает семантику глагола «раскинулась». Под стать безбрежному пространству Руси духовная мощь ее народа. Стремление к освобождению от монголо-татарского ига передается динамичным синтаксисом: «Пусть ночь. Домчимся. Озарим кострами / Степную даль». Сама Куликовская битва, по Блоку, символическое событие в русской истории. Это столкновение двух жизненных начал: духовно-нравственного и грубо материального. Победа несомненно принадлежит первому. В двух емких строчках выражена и суть события далекого прошлого и универсальный закон жизни: «В степном дыму блеснет святое знамя / И ханской сабли сталь...». Стоит обратить внимание на выразительную аллитерацию группы согласных «хст». Мы будто слышим лязг оружия. Только в нем сила Мамаю. На стороне русских воинов — святое знамя освобождения, покровительство Богородицы. Духовный максимализм и в будущем потребует от русского человека мужества и стойкости: «Покой нам только снится...» Первое стихотворение — своеобразный пролог темы, в котором заявлен ее драматизм. Ритмическая организация стиха — чередование длинных (5-ти, 6-ти-стопных ямбических) строк с короткими (2-х и 3-х-стопными) — играет в этом немаловажную роль.

Начинающиеся со слова «Опять» четвертое и пятое стихотворения цикла — своеобразный эпилог. Новые великие испытания для Родины неизбежны: «Но узнаю тебя, начало / Высоких и мятежных дней». Но поэт верит в огромный духовный потенциал России. не случайно Божья Матерь сопутствует русским воинам на Куликовском поле.

В стихотворении «**Грешить бесстыдно, непробудно...**» (1914) возникает образ страшной России. Поэт использует глаголы в неопределенной форме, тем самым подчеркивая обобщенность центрального образа. Все грехи и пороки относятся как бы к бесконечному множеству людей, ко всем нам, к России. Блоковское видение Ро-

дины беспощадно. Но это Родина, с которой он чувствует нерасторжимую связь. Поэтому так патриотично звучит концовка стихотворения:

Да, и такой, моя Россия,
Ты всех краев дороже мне.

Завершается цикл «Родина» стихотворением «**Коршун**» (1916). В этом небольшом стихотворении, благодаря точным лаконичным деталям, создается достаточно емкий образ России и в своеобразии ее природы («пустынный луг»), и в социально-исторической судьбе («Идут века, шумит война», «Расти, покорствуй, крест неси»). Темные, зловещие начала, довлеющие над Россией, воплощаются в символическом образе Коршуна. Самое кружение его над Россией вызывает чувство тревоги за ее судьбу. Анафора («доколе») двух последних строк стихотворения усиливает выразительность и драматичность стихотворения. Судьба России остается для поэта загадкой.

Несмотря на различные этапы, сложную эволюцию тем, мотивов, поэтики, лирика Блока — единое целое, раскрывающее творческий путь и духовные искания, по общему признанию, первого русского поэта XX века. После 1916 года Блок почти не писал стихов. Центральное место в его творчестве этого времени занимает поэма «Двенадцать».

«Двенадцать» (1918)

1. Образ России в революции в поэме «Двенадцать».
2. Сюжетно-композиционное своеобразие поэмы.
3. Художественное новаторство Блока.

«...В январе 1918-ого я в последний раз отдался стихии не менее слепо, чем в январе 1907 или в марте 1914. Во время и после окончания «Двенадцати» я несколько дней ощущал физически, слухом, большой шум вокруг — шум слитный («вероятно, шум от крушения старого мира»), — писал Блок о работе над поэмой. Опубликованная в феврале 1918 года, она воспринималась современниками с точки зрения политической оценки поэтом революции. Его недавние литературные единомышленники считали поэта «продавшимся большевикам». Большевики поспешили объяснить, что даже поэт-декадент воспел великую революцию. Политическая оценочность преобладает в некоторых исследованиях поэмы до сих пор. Постарайтесь избежать такого подхода. Видимо, главной задачей Блока было показать Россию в революции, дать эпически развернутую, многоголосую картину жизни, избегая ее прямой, тем бо-

лее политической оценки. В двенадцати главах поэмы, как в подлинно эпическом произведении, разворачиваются события времени, действуют его герои. Цветовой контраст в начале поэмы: «Черный вечер./ Белый снег», — проходит через всю поэму, подчеркивая трагический разлом русской жизни на два непримиримых мира. «Вековая распря белой и черной кости не может кончиться бескровно. Революция не идиллия», — писал Блок и в статье «Интеллигенция и революция». Старый мир, по Блоку, несомненно отжил свое. Он должен уйти, обновление необходимо. Но то новое, что приходит ему на смену сейчас, во все не прославляется поэтом, скорее объективно показывается во всей своей сокрушительной силе, сродни природной стихии, разрушающей все на своем пути. В революционном народе, символически воплощенном в образе двенадцати красногвардейцев, показаны прямо противоположные черты: с одной стороны, готовность самопожертвования ради великой цели, с другой — анархизм, близкий к вседозволенности (убийство Катьки), упоение насилием: «Свобода, свобода, /Эх, эх, без креста!/ Тра-та-та!»

Ритмико-интонационный строй поэмы необычайно богат: от одически торжественного слога к простонародной многоголосице улицы, солдатской песне, частушке. Именно интонация и ритм позволяют поэту в небольшом по объему произведении передать эпический размах истории. Художественное пространство поэмы выходит за рамки изображенного в ней ночного города Петрограда, охваченного революцией. И художественное время преодолевает границы времени действия в поэме, создавая перспективу исторического времени.

Сложен финал поэмы. Многим кажется неожиданным и неорганичным образ Христа. Подумайте над смыслом и значением этого образа. Обратите внимание на такие детали нетрадиционного изображения Христа, как «белый венчик из роз», «кровавый флаг», написание имени Христа с одним «и» — «Исус».

В осознании поэмы Вам поможет статья Блока «Интеллигенция и революция», писавшаяся поэтом одновременно с поэмой, и «Записка к поэме «Двенадцать» ее автора. Познакомьтесь с иллюстрациями к поэме. Ее иллюстрировали многие известные художники. Первое издание поэмы вышло с иллюстрациями замечательного художника Юрия Анненкова. Его графическая интерпретация поэмы понравилась Блоку.

После поэмы «Двенадцать» Блок почти ничего не написал, кроме появившихся вслед за ней «Скифов» и нескольких стихотворений. Правда, писал прозу и много сил отдавал работе в издательстве «Всемирная литература», куда пригласил его Горький.

Вопросы и задания для самопроверки.

1. Каков романтический идеал первой книги стихов Блока и способы его воплощения?
2. Назовите основные мотивы и образы лирики второго периода творчества Блока.
3. Как Вы понимаете блоковское название цикла «Страшный мир»?
4. Почему Блок назвал собрание своих стихотворений «трилогией вочеловечения»?
5. Приведите примеры лексического и ритмического многообразия в поэме «Двенадцать». В чем функция приема контраста в поэме?

Владимир Владимирович МАЯКОВСКИЙ (1893–1930)

Владимир Владимирович Маяковский — художник-новатор, оставивший заметный след в отечественной поэзии и драматургии. Яркость и оригинальность таланта, огромный общественный темперамент, жизнь в эпоху исторических потрясений определили сложность, оригинальность и противоречивость его творческой судьбы. Он стал непререкаемым авторитетом, классиком, официальным поэтом советской страны. Хрестоматийный глянec навели после знаменитой оценки Сталина: «Маяковский был и остается лучшим, талантливейшим поэтом нашей советской эпохи». Исследователи дружно называли его певцом революции, поэтом нового типа...

Сегодня наука свободна от диктата идеологии и партийных установок, но избежать тенденциозности, правда, теперь с другим знаком, в изучении творчества Маяковского удастся не всегда. Тенденциозность такого рода есть и в одной из последних больших работ о поэте — талантливой книге Ю.Карабчиевского «Воскресение Маяковского».

Маяковского нельзя воспринимать вне его эпохи — времени новых идеалов, грандиозных социальных сдвигов, авангардистских экспериментов в искусстве — нельзя игнорировать его вклад в развитие русской поэтической культуры, принципиальное новаторство формы.

Маяковский вошел в литературу в начале 1910-х годов как поэт-футурист, став очень скоро лидером группы поэтов и художников кубофутуристов. Его единомышленниками в реформировании старого искусства и создании культуры будущего стали В.Хлебников, А.Крученых, Д.Бурлюк, В.Каменский. Для футуристов был характерен острый интерес к обновлению арсенала изобразительно-выразительных средств поэтического языка, к ритмико-интонационному

строю стиха, к изобретению новых слов (неологизмов). Ниспровергатели традиций бросили вызов «так называемому здоровому смыслу» и «так называемому хорошему вкусу». Анархический бунт против всех устоев мира — одна из принципиальных установок кубофутуризма. Маяковский подписал программный манифест кубофутуризма «Пощечина общественному вкусу» (1912), в котором молодые революционеры от искусства дружно бросали Пушкина. Толстого и Достоевского с «парохода современности». Нигилистическое и бунтующее отношение футуристов к действительности, их стремление к словесному эксперименту, антиэстетизм органично совпали с природой поэтической индивидуальности Маяковского. Черты футуристической эстетики в той или иной мере сохранялись или своеобразно трансформировались в его творчестве до конца.

В послеоктябрьский период усиливается публицистическое начало, агитационно-пропагандистская направленность стихов. В этот период он пишет несколько лироэпических поэм («150 000 000», «Про это», «Владимир Ильич Ленин», «Хорошо!»), обращается к драматургии. Интенсивно работает в рекламе, в газете. Им движет стремление ощутить себя в общем строю, «революцией мобилизованным и призванным». Именно как «полпред советского искусства» он предпринимает поездки в страны Европы и Америки.

Последние годы жизни Маяковского осложняются трудными творческими поисками, борьбой с непониманием идеологизированной критикой, личной неустроенностью. Комплекс этих причин привел поэта к самоубийству 14 апреля 1930 года.

Лирика

Послушайте! Натя! «Я сразу смазал карту будня...» Лиличка! Ода революции. Левый марш. Приказ по армии искусства. Хорошее отношение к лошадям. О дряни. Прозаседавшиеся. Разговор с фининспектором о поэзии. Необычайное приключение, бывшее с Владимиром Маяковским летом на даче. Письмо товарищу Кострову из Парижа о сущности любви. Во весь голос.

Вопросы.

1. Особенности ранней лирики Маяковского.
2. Революционная тема (жанры, идеи, ритмы, образы) в лирике.
3. Лирическая тема в поэзии Маяковского.
4. «О месте поэта в рабочем строю».
5. Маяковский-сатирик.

Лирический герой стихов раннего Маяковского — бунтарь-романтик, бросающий вызов целому миру, одержимый духом протеста. Он уверен, что «мир огромив мощью голоса», победит рутину пошлой жизни. Недаром программное произведение дооктябрьского Маяковского — поэма «Облако в штанах» (1915) — имело первоначальное дерзкое название «Тринадцатый апостол». Несмотря на трагические лирические мотивы, в поэме победительно торжествовали четыре крика четырех частей: «Долой ваш строй!» Долой ваше искусство! Долой вашу религию! Долой вашу любовь!».

Лирический герой Маяковского одинок, но он борец и уверен, что силой своего протеста он сможет преодолеть материальную приземленность обыденности, сковывающую полет мысли и способность к действию.

Так, в стихотворении «**Hate!**» (1913) поэт бросает дерзкий вызов заплывшему жиром буржуазному потребительскому миру, для которого и искусство становится всего лишь предметом потребления. Написанное «на случай» открытия артистического кабаре, оно как бы воссоздает в своем содержании встречу «поэта» и «толпы». Отсюда использование прямого обращения: «Вот Вы, мужчина...», «Вот Вы, женщина...» Этот синтаксический прием, несомненно, актуализирует бунтарское начало в лирическом герое, он готов вступить в открытую схватку с враждебным миром, «здравый смысл» и «так называемый хороший вкус» которого отвергает. Стихотворение «Hate!» построено на приеме антитезы. Два мировидения, две системы ценностей противопоставляются в нем. Поэт владеет сокровищами, не имеющими цены, он, «бесценных слов мот и транжир», щедро отдает людям свое духовное богатство.

Поэту противостоит ограниченность и самодовольство буржуазного сознания. Чуждая лирическому герою система ценностей характеризуется точной, яркой метафорой: «Вы смотрите устрицей из раковин вещей». Толпа не только глуха к искусству, но и агрессивна. Она не хочет признавать свободы и суверенности творчества, готовая «взгромоздиться на бабочку поэтиного сердца». В стихотворении возникает трагический мотив одиночества, непонятности художника в мире, характерный для раннего Маяковского. Герой Маяковского свободный человек, человек нового типа, он не смиряется с враждебным миром и готов к бунту, протесту, выраженному в типичной для эстетики футуристов эпатажной форме: «Я захохочу и радостно плюну, плюну в лицо вам, я, бесценных слов транжир и мот». Есть в этом стихотворении и еще одна черта футу-

ристической поэтики — намеренное использование антипоэтической лексики («обрюзгший жир», «толпа озвереет», «ощетинит ножки стоголовая вошь», «кривляться», «плюну»).

Лирический герой раннего Маяковского не только одержимый пафосом отрицания борец с недостойным миром. Это страдающий и способный к состраданию человек. Он убежден в необходимости отзывчивости на чужую боль, в спасительности света звезд, глаз любимой... В таких стихах, как «**Послушайте!**» (1914), «**Лиличка!**» (1915), лирическая монологическая интонация имеет решающее значение.

Неприятие мира и чувство одиночества лирического героя вызывают мощнейший импульс в поиске выхода. Прошлое и настоящее России его не удовлетворяют и выход видится, естественно, в будущем, в будущем революционном.

Маяковский утопически верил в великую очищающую силу революционного преобразования мира и пророчески предсказывал его скорый приход в поэме «Облако в штанах» («В терновом венце революций / Грядет шестнадцатый год!»).

Размах революционных событий представляется поэту началом новой жизни, в которой одинокий герой-бунтарь сольется с массой единомышленников, зашагает в ногу с обновленной страной, воплощающей в реальности его мечту-утопию. Правда, это строительство проходит в борьбе. Задача художника стать «агитатором, горланом, главарем». Он был уверен, что поэзия именно как пропагандист-агитатор должна доказывать, убеждать, вести за собой. Искусство, по его представлению, может стать формой строительства новой жизни, звать к активному действию. М.И.Цветаева, размышляя о новой советской поэзии, справедливо отмечала: «От Маяковского — делается. От Пастернака — думается».

«Моя» революция призвала в строй новые жанры: марши, приказы, гимны, призывы. В автобиографии «Я сам» Маяковский писал: «Принимать или не принимать? Такого вопроса для меня не было. Моя революция». Поэт-трибун воспел свое время в «**Оде революции**» (1918). А.В.Луначарский называл поэзию Маяковского «митинговой». В этом митинговом ряду особенно заметно стихотворение «**Левый марш**» (1918), необычайно популярное в те годы. Написанное для выступления перед революционными матросами (сохраняется подзаголовок — «Матросам»), оно демонстрирует особенность новой действенной поэзии.

Интонационно-синтаксический строй стихотворения (расшатанный трехударный дольник: дробление строчек на короткие отрезки и др.) сообщает ему ораторский характер и трибунную мощь. Четырежды повторенный рефрен:

Левой!
Левой!
Левой!

передает маршевую чеканность «шага миллионного», идеологическую определенность.

Грозная эпоха с первых строчек вступает в силу: «Ваше слово, товарищ маузер». Поэт говорит от лица «мы» и вполне разделяет убежденность осуществляющего свой выбор народа: история просто обязана подчиниться диктату новых идей, с прошлым покончено: «Клячу истории загоним».

Команды, призывы, маршевые ритмы в стихотворении как бы подчеркивают необходимость немедленного действия, демонстрируют единство, революционную дисциплину и целеустремленность массы.

Стихотворение «Левый марш» проникнуто жизнеутверждающим пафосом, хотя некоторые детали передают драматизм революционной эпохи, создают картину лишений и бед переживаемых народом: «за горами горя», «за мора море»: «пусть бандой окружает нанятой / стальной изливаются леевой...»

«Левый марш» — стихотворение политической темы, достаточно сложной поэтической техники, в котором поэт выразил свою утопическую мечту о победном шествии русского пролетариата к мировой революции:

Крепи
у мира на горле
пролетариата пальцы!

Маршевый рефрен «Левой! Левой! Левой!» подчеркивает одержимость этой мечтой миллионов.

Лирический герой Маяковского ощущает себя частицей массы одушевленных революцией людей. Для него революция — «благословенная!» Ей он поет «четырежды славься» в стихотворении «Ода революции». Именно злоба дня диктует художнику «**Приказ по армии искусства**» (1918):

Книгой времени
тысячелистой
революции дни не воспеты.
На улицы, футуристы,
барабанщики и поэты!

В стихах этой темы проявилась свойственная Маяковскому политическая дидактика, некоторое любование собственным образом поэта-трибуна.

Но несмотря на сосредоточенность на гражданской, политической теме, в поэзии Маяковского особое место занимала и лирическая тема. В стихотворении «**Лиличка!**» (1915), как и подчеркивается в подзаголовке («Вместо письма»), перед нами взволнованный лирический монолог, в котором выражается безоглядное любовное чувство героя стихотворения.

Лирический герой переживает состояние смятения. Весь строй стихотворения подчинен задаче его выразить. Многие исследователи подчеркивали очевидно намеренный гиперболизм образов. Любовь героя так громадна, что сравнения и метафоры приобретают гиперболический характер: любовь — «море», любовь — «солнце», опосредованные сравнения — «бык», «слон» из того же ряда гиперболических образов. Накал чувства — на грани возможного — «исступленный, дикий обезумлюсь, отчаянием иссечась». Но именно в этом стихотворении перед читателем возникает образ незащищенного, ранимого человека, которому так страшно потерять любимую, для которого одиночество непереносимо. Как нужны человеку глаза, которые понимают. Они уберегут от беды: «Надо мною, / кроме твоего взгляда / не властно лезвие ни одного ножа». Нежность, смиренность обращений («дорогая, хорошая»), соседствуя с проявлениями безумных страстей, передают неоднозначность и трагичность переживаний лирического героя. А такой действенный эпитет, как «сломанная дрожью» рука, почти по методу физического действия Станиславского, выражает смятение и отчаяние души лирического героя.

Открытость и взволнованность лирического героя раскрываются благодаря тоническому стиху, при котором характерные для него паузы создают дополнительную психологическую напряженность.

В стихотворении «**Хорошее отношение к лошадям**» (1918) лирическое начало является определяющим, несмотря на то, что в нем рассказан «случай из жизни» и даже показано противопоставление пошлой толпы «зевак» и лирического героя. Противопоставление достаточно конфликтно, так как стороны принципиально различно воспринимают описанное событие:

— Лошадь упала! —
— Упала лошадь! —
Смеялся Кузнецкий.
Лишь один я
голос свой не вмешивал в вой ему.

В стихотворении есть элементы повествования и описания, многоголосица толпы и монолог лирического героя, обращенный к упавшей от непосильного труда лошади, — но все призвано выразить тоску лирического героя и способность ее преодолевать. Как и в стихотворении «Лиличка!», поэт как будто заклинает: усталой душе нужна поддержка. Кто-то должен дружески заглянуть в глаза, понять и помочь...

Основная нагрузка в этом стихотворении приходится на глаголы. Именно они — «грохнулась», «сгрудилась», «опрокинулась», «подошел», «вижу», «рванулась», «пошла», «пришла», «встала» — динамично передают сюжетное движение в стихотворении. Не только внешнее, событийное, но и внутреннее, выражает динамику переживаний героя. Метафоры в стихотворении одушевляют образ города, создают картину: «улица скользит», она «ветром опита», «льдом обута».

Необычайно выразительна звукопись первой строфы с аллитерацией звуков «гр»:

Били копыта
Пели будто:
— Гриб.
Грабь.
Гроб.
Груб.

Акцентный стих, строки, разбитые на короткие интонационные отрезки, придают стихотворению ритмическую экспрессию и динамичность.

Любовная тема получает развитие в стихотворении «**Письмо товарищу Кострову из Парижа о сущности любви**» (1928). Маяковский снова использует излюбленный жанр — письмо с конкретным адресатом, что обуславливает интимность и определенность интонации. В этом стихотворении немало деталей бытовой среды («экипажи», «записная книжка»), есть и ирония («тут бы и у медведей выросли крылышки»), но основной пафос в поэтизации любовного чувства, не знающего границ, когда ревнуют к Копернику! По Маяковскому, любовь поднимает человека над бытом, окрыляет его. Именно простая, человеческая любовь способна созидать человека в человеке, «подымать, / и вести, / и влечь».

Другое любовное «письмо» Маяковского — «**Письмо Татьяне Яковлевой**» (1928), в котором любовное интимное переживание переводится в план социально-политический: выражение любовного чувства и размышления о своей эпохе, о гордости за социалисти-

ческую Родину: «Я не сам, / а я ревную / за Советскую Россию». В любовной теме очевидна эволюция Маяковского от лирического поэта к поэту-трибуну, гражданину.

Тема поэта и поэзии, назначения искусства проходит через все творчество Маяковского. Еще в поэме «Облако в штанах» Маяковский провозглашал пророческую миссию художника — видеть то, чего не видит никто («где глаз людей обрывается куцый»). Он был убежден в необходимости активной жизнестроительной роли поэта («кастетом кроиться миру в черепе»).

В стране Советов, по Маяковскому, поэзия должна встать в строй созидателей новой реальности: «Светить всегда. / Светить везде. / до дней последних до конца» «**Необычайное приключение...**» (1920). У поэта, как и у Солнца, универсальное предназначение. Возможности искусства, его диапазон, считает поэт, безграничны. «Рифма поэта — и ласка, и лозунг, и штык, и кнут», — писал он в стихотворении «**Разговор с фининспектором о поэзии**» (1926). Позиция поэта граждански ответственна и нравственно высока, ибо он «народа водитель» и одновременно «народный слуга». Поэт, по представлению Маяковского, такой же труженик, как и рабочий: «поэзия та же добыча радия». Это тяжелая и опасная работа, но она необходима Родине.

В этой вечной теме лирики Маяковский создает образ поэта-гражданина, его право на бессмертие оплачивается тяжелым трудом и верной службой своему классу: «по коммуне стихов сорта» распределяются. Вместе с друзьями по Лефу в послереволюционное время он следовал принципу исполнения художником «социального заказа».

В поэме «**Во весь голос. Первое вступление в поэму**» (1929 — 1930), поэтическом завещании Маяковского, утверждается как главное достоинство поэзии и основной критерий оценки ее уровня — участие в строительстве новой жизни. Поэт напрямую обращается к потомкам, заглядывает в «коммунистическое далеко». Перед читателями будущего подводит итог своего творчества, размышляет о своем месте в искусстве, о сознательном выборе, который он сделал, став поэтом-трибуном, «наступив на горло собственной песне». Поэт выполнил свой социальный и партийный долг — отверг «лирические томики» «песенно-есененного провитязя». Поэзия, по Маяковскому, фронт борьбы за новую жизнь. Развернутая метафора как основной художественный прием вступления подчеркивает действенный, боевой характер поэзии Маяковского. Поэт, как

полководец, принимает парад войск, а войска — его стихи, поэзия борьбы, искусство, отдавшее себя народу, строящему социализм. Основной идее вступления «Во весь голос» в полной мере соответствуют чеканность лексики и эмоциональная энергия стиха.

Особое место в творчестве Маяковского, как он сам называл себя в поэме «Во весь голос», «ассенизатора и водовоза», занимала сатира.

В ранний период, работая в сатирическом журнале «Новый Сатирикон», он писал сатирические гимны — «**Гимн обеду**», «**Гимн критику**», «**Гимн ученому**» и др., в которых само переосмысление жанра (гимн — торжественная песнь) служило средством сатирического осмеяния «мира сытых».

После революции сатира поэта нашла «приют» в «Окнах РОСТА», ее адресатом стали враги революции. Маяковский рисовал сотни плакатов — лубочных картинок — и делал к ним лаконичные меткие и хлесткие сатирические надписи, нередко используя в них мотивы известных поговорок, пословиц, песен.

Основным объектом сатиры в лирике Маяковского становятся мещанство и бюрократизм. Именно в них видит поэт препятствие для достижения прекрасного будущего.

В стихотворении «**Одряни**» (1921) Маяковский клеймит обывательский быт. Мещанское сознание, «мурло мещанина» казались ему препятствием для осуществления той утопической идеальной модели новой жизни, о которой он мечтал. Вполне безобидные бытовые детали — «канарейка», «самовар», «рамочка а́ла» — приобретают в стихотворении значение страшных символов нового мещанства, которое страшнее Врангеля. Гротескный образ ожившего портрета Маркса и его гневная отповедь обывателям выражают пафос сатирического разоблачения мещанства как опасности для коммунизма.

В стихотворении «**Прозаседавшиеся**» (1922) гротескно воссоздается картина бесконечных заседаний советских чиновников-бюрократов. Прием реализации метафоры (люди разрываются от необходимости успеть на все заседания — в учреждениях сидят половинки людей) создает сатирический эффект.

Маяковский с тревогой констатирует, что и в новых исторических условиях такие пороки нашей жизни, как пошлость, бюрократизм, не изжиты и представляют большую опасность. Герои сатирических стихов разоблачаются изнутри, чему помогает «свободный стих», передающий богатство интонаций — от скрытой иронии до прямой издевки. Поэт непримирим к подобным явлениям и безжалостен в своих оценках. Он использует антиэстетическую

лексику и называет вещи своими именами. Герои его сатирических произведений вполне соответствуют таким их обозначениям, как «мразь», «дрянь», «мурло».

Пошлость, мещанство как идеология, которой не должно быть места в новой действительности, сатирически высмеиваются и в комедии «Клоп» (1929).

Вопросы и задания для самопроверки.

1. Какие черты лирического героя вы можете выявить, анализируя стихи «Послушайте!», «Нате!»?
2. Как реализуются установки футуризма в стихотворении «Нате!»?
3. В каких деталях Вы обнаруживаете черты времени в стихотворении «Левый марш»?
4. Каков образ поэта в лирике Маяковского?
5. Выявите основные средства сатирического разоблачения в лирике Маяковского?

Сергей Александрович ЕСЕНИН (1895–1925)

«Есенин не столько человек, сколько орган, созданный природой исключительно для поэзии, для выражения неисчерпаемой «печали полей», любви ко всему живому в мире и милосердия, которое — более всего иного — заслужено человеком», — писал о поэте М.Горький. Действительно, природный дар поэта огромен, органична его связь с родной землей, которая во многом питала его поэзию. Но Есенин не беспечный деревенский пастушок Лель, играющий на свирели. За каждым его поэтическим озарением стояла серьезная литературная работа. Он хорошо знал русскую классику, свою поэтическую родословную вел от А.Кольцова. Всерьез изучал народное искусство, собрал и записал четыре тысячи частушек. В статье «Ключи Марии» (1918) осмыслил основы народной поэтической культуры, считая ее вершиной творчества. А в итоговой автобиографии (1925) подчеркивал огромное значение для него Пушкина: «В смысле формального развития теперь меня тянет все больше к Пушкину». К пушкинской емкости, органичности он приходит в поздних стихах. Но в целом творчество, как и частная жизнь, полны противоречий и мучительных исканий. Блок, благословлявший Есенина в литературу, как будто предчувствуя драматизм его

судьбы, писал: «... я думаю, что путь Вам, может быть, предстоит не короткий, и, чтобы с него не сбиться, надо не торопиться, не нервничать. За каждый шаг свой рано или поздно придется дать ответ, а шагать теперь трудно, в литературе, пожалуй, всего труднее».

Есенин действительно прошел «трудный путь», что обусловлено субъективными и объективными факторами. Войдя в литературу в 1914 году, он вместе со своей страной пережил войны и революции, которые наложили свой отпечаток на его творческую эволюцию. Он — выходец из крестьянской семьи, человек корневой православной русской культуры, большую часть жизни прожил в городе, в эмоционально и духовно чуждом ему мире. И личность Есенина была соткана из противоречий: он всегда стремился к духовному покою, согласию с собой и людьми и одновременно был склонен к мятежности, страстности, не знающей границ. Кротость и бунтарство, ранимость и дерзость — эта полярность, двойственность натуры выразилась в есенинской лирике. Сергей Есенин всегда жил и писал на крайнем напряжении душевных сил. Такова его природа. Преисполненный любви к Родине, к человеку, природе, Есенин не щадил только себя. Другого пути для художника он не знал:

Быть поэтом — это значит то же,
Если правды жизни не нарушить,
Рубцевать себя по нежной коже,
Кровью чувств ласкать чужие души.

Есенин в богатейшей поэтической культуре «серебряного века» с первых своих стихов показал собственное лицо: пришел со своим пониманием поэтического слова, стремился к ассоциативности, неоднозначности поэтического образа, создав метафорический язык с огромной нагрузкой на тропы:

Туча кружево в роще связала,
Закурился пахучий туман.

При этом в синтаксисе избегал усложненности, тяготел к стройности и простоте, предпочитая естественное течение стиха, «совпадение фразы и строки». Эти черты поэтики, несмотря на эволюцию мировидения, в целом характерны для всего творчества поэта.

Сергей Есенин пережил признание, славу и нападки критиков. А появившаяся после смерти статья Н.Бухарина «Злые заметки» положила начало вытеснению Есенина из советской культуры. Идеологическая оценка была беспощадной: «... Идейно Есенин представляет самые отрицательные черты русской деревни и так

называемого «национального характера». И хотя появился унизи- тельный термин «есенинщина» и книги поэта изымались из библиотек, у Есенина всегда оставался читатель, для которого творчество поэта было бесконечно близким и дорогим. Сегодня Есенин занимает свое полноправное место в русской поэзии XX века и в читательских сердцах. В современных исследованиях творчество поэта предстает в его объективной значимости.

Лирика

«Край любимый! Сердцу снятся...», «Гой ты, Русь, моя родная...». «Запели тесаные дроги...». Песнь о собаке. «Я последний поэт деревни...». «Я покинул родимый дом...». «Не жалею, не зову, не плачу...». Русь советская. Русь уходящая. Письмо матери. Письмо к женщине. «Мы теперь уходим понемногу...». Персидские мотивы. «Отговорила роща золотая...». «Спит ковыль. Равнина дорогая...». Собаке Качалова. «Неуютная жидкая лунность...»

Вопросы.

1. Образ Родины и природы в лирике Есенина.
2. «Персидские мотивы». Темы, мотивы и образы цикла.
3. Эволюция лирического героя в поэзии Есенина.
4. Художественное своеобразие лирики Есенина.

Первые стихи Есенина появились в печати в январе 1914 года и поразили читателя искренностью, яркостью поэтического видения и цельностью мироощущения. Сближение в 1915 году с крестьянскими поэтами Н.Клюевым и С.Клычковым было не случайным: их объединяла ориентация на православие, крестьянскую культуру и опора на национальные культурные традиции. Все раннее творчество и первый сборник стихов поэта «Радуница» (1916) связаны с этой философско-эстетической установкой.

Образ Родины у Есенина, особенно в ранних стихах, связан с русской деревней, с родной рязанской землей, а разлука с ней придает стихам особую лиричность и теплоту. Он почти интимно обращается к родине, как к близкому человеку в стихотворении «Русь» (1914): «Ой ты, Русь, моя родина кроткая...». И по-лермонтовски называет необъяснимой, как всякое подлинное чувство, свою любовь к России. «Но люблю тебя, родина кроткая! / А за что — разгадать не могу...»: Родина для поэта — «край любимый». Образ родины сливается с образом природы и душой лирического героя. В этом органическом и гармоничном единстве радость и счастье лирического героя. Оно дает ему ощущение своей связанности с миром, оправданности собственного существования:

Край любимый! Сердцу снятся
Скирды солнца в водах лонных.
Я хотел бы затеряться
В зеленях твоих стозвонных.
(«Край любимый! Сердцу снятся...» 1914)

Земное и небесное, человеческое и природное проникают друг в друга, сливаясь в единый мир. Именно так в крестьянском сознании природа, родина неотделимы от жизни человека.

Для Есенина раннего периода творчества «Русь, моя родная» под покровительством и заступничеством Миколы (святого Николая Чудотворца) — земной рай, где царят лад, гармония, единение с природой. Это «голубая» страна. «Голубой» цвет — цвет неба, — определяющий в цветовой палитре стихов о Родине, что подчеркивает духовную силу, святость Руси.

В стихотворении «Гой ты, Русь, моя родная...» (1914) бескрайность ее просторов («не видать конца и края») имеет не только пространственно-географический смысл, но и духовный. Русь — святая земля. Ключевой образ этого стихотворения — крестьянская изба (этот образ проходит как один из важнейших параметров есенинской модели мира через все творчество) — сравнивается Есениным с иконой — «хаты — в ризах образа». А сам лирический герой подобен богомольцу. Есть в стихотворении и образ храма:

Пахнет яблоком и медом
По церквам твой кроткий Спас...

Религиозная лексика и образность подчеркивают духовное начало Родины. Именно эта ипостась России определяет патриотическое чувство лирического героя, безоглядную любовь и верность Родине:

Если крикнет рать святая:
«Кинь ты Русь, живи в раю!»
Я скажу: «Не надо рая,
Дайте родину мою».

Стихотворение «**Запели тесаные дроги...**» (1916) также характерно для первого периода творчества поэта. Русь в этом стихотворении необычайно духовна. Образный ряд стихотворения подчеркивает ее православную сущность. Всюду поэту сопутствуют «часовни», «поминальные кресты», «на известку колоколен невольню крестится рука». Даже «родные степи звенят молитвословным ковылем». Природа одухотворена в поэтическом мире Есенина. Русь не статична, все в ней находится в движении. Она необъятна и

бесконечна: «О, Русь — малиновое поле / И синь, упавшая в реку». В чувстве патриотизма лирического героя подчеркивается иррациональное начало, как и в знаменитом стихотворении Лермонтова «Родина». Любовь к Родине — глубокое чувство: «Но не любить тебя, не верить — / Я научиться не могу». Важным выразительным средством оказывается цвет. Именно он создает ощущение многомерности, загадочности Руси. Насыщенные, яркие цвета — малиновый, синий — цвета радости, праздника. Но есть в этом стихотворении и другая цветовая гамма, в ней цвет приглушен, выражен опосредованно («известка колоколен», «туманный берег»). Он знак вечной загадки Руси.

В стихах дооктябрьского периода Россия ассоциируется для Есенина с деревенским патриархальным, православным миром, тема Родины сливается с темой природы. Поэтому цветовая гамма в изображении Родины — это естественные природные цвета. Голубой и синий — цвета неба; малиновый — цвет заката; золотой — цвет солнца и колосающегося поля пшеницы. Любовь к Родине одухотворяла картины родной природы, придавала этим стихам эмоциональную приподнятость и гармоничность. Не случайно Есенин в статье «Быт и искусство» увязывал именно эти начала, критикуя друзей-имажинистов: «у собратьев моих нет чувства родины во всем широком смысле этого слова, поэтому у них так и несогласовано все. Поэтому они так и любят тот диссонанс, который впитали в себя с удушливыми парами шутовского кривляния ради самого кривляния». (Подчеркнуто мной — И.С.).

С революцией 1917 года в поэзии Есенина появляется новое ощущение России, надежда на преобразование мира, создание «мужичьего рая», что отразилось в поэме «**Инония**» (1918). Инония — страна с новым Спасом. Есенин еретически заявляет, что в «ином мире» будут жить без Христа: «Тело, Христово тело / Выплываю изо рта». Поэт нигилистически относится и к столь дорогим еще совсем недавно православным символам.

Нигилизм и революционность Есенина были явлением временным. Очень скоро он увидел, что социализм как знак прогресса посягает на крестьянскую, дорогую ему Русь и вообще на все живое, природное. В стихотворении «**Сорокоуст**» поэт говорит о гибели деревянной деревенской Руси. Город «тянет к глоткам равнин пятарни». Природа погибает. Символический смысл приобретает образ «красногривого жеребенка», который тщетно пытается обогнать поезд. Паровоз, как зловещее чудовище, символ змеи-дьявола, одолевает живое трогательно незащищенное, божье создание.

Милый, милый, смешной дуралей,
Ну куда он, куда он гонится?
Неужель он не знает, что живых коней
Победила стальная конница?

Этот мотив находит продолжение и развитие в стихотворении «**Я последний поэт деревни...**» (1920). Это стихотворение, посвященное Мариенгофу, проникнуто трагическим пафосом. Лирический герой оплакивает гибель старого мира, прекрасного и дорогого ему. Уходящий мир — это «голубое поле», «злак овсяный, зарею политый». На него беспощадно наступает новый, «чужой», «железный гость», который «черной горстью» соберет все живое. Образ трактора («железный гость») — образ-символ бездуховной городской культуры, — подчеркивает конфликт живого и неживого в стихотворении. Поэт служит панихиду по уходящему миру. В новом мире он не видит места для себя. Трагически звучат последние строчки стихотворения: «Скоро, скоро часы деревянные / Прохрипят мой двенадцатый час!».

Тема Родины и в этом стихотворении, и в последовавших за ним осложняется размышлениями о собственном месте в новой жизни. В маленькой поэме «**Русь советская**» (1924) «голубая Русь» превратилась «в край осиротелый», а поэт в том краю чужой. «Крестьянский комсомол» поет «агитки Бедного Демьяна». «Ни в чьих глазах не нахожу приют» — ключевая строчка, выражающая и человеческое одиночество и творческую не востребованность Есенина. Но даже трагическая отверженность не заставит его изменить своим идеалам и своей музе: «Отдам всю душу октябрю и маю, / Но только лиры милой не отдам». Поэт не может жить без чувства органической связи с Родиной, а Родины-то как будто и нет, она кажется сном: «Что Родина? / Ужели это сны?» В этом ощущении Родины-сна — трагический пафос стихотворения «Русь советская». Поэтому вопреки историческим реалиям (Россия уже именовалась СССР) Есенин в заключительных строчках называет столь дорогую ему «шестую часть земли» словом из прошлой жизни — «Русь».

В философском ключе осмысливается тема Родины в стихотворении «**Спит ковыль. Равнина дорогая...**» (1925). Традиционные образы русского пейзажа — «ковыль», «попынь», «журавлиный крик», «плачут вербы» создают ощущение тоски, разлуки. «Чужая юность» посягает на родные лирическому герою «поляны и луга». Но при очевидном драматизме противостояния старого и нового, поэт сохраняет верность «золотой бревенчатой избе», «никакая родина

другая» не сможет вызвать отзвук в его душе. Элегически спокойная интонация и ритм этого стихотворения, опорные последние строчки каждой строфы передают постоянство чувства Есенина к Родине, его готовность принять все, что посылает судьба, даже смерть. Эмоциональный всплеск — благодаря восклицательной интонации — возникает в двух заключительных строках стихотворения:

Дайте мне на родине любимой,
Все любя, спокойно умереть!

Поэт-философ, постигающий пушкинскую внутреннюю свободу, вытесняет в этом стихотворении бунтаря, мятежника.

В 1924 — 1925 годах Есенин работал над циклом стихов «**Персидские мотивы**». Стихи цикла стали попыткой преодоления внутренней раздвоенности и тоски. Хотя образ Востока возник под непосредственным впечатлением поездки Есенина в Тифлис, Баку, Батум, Мардакяны, «голубая родина Фирдоуси» в этом цикле не столько конкретная, сколько мифологизированная страна. Русь современная утратила свои звонкие цвета, а душа поэта рвется к идеалу, ищет успокоения и красоты.

В традиции персидской поэзии женщина — средоточие красоты мира. Любовная тема одна из основных в цикле и получает сюжетное воплощение в истории любви лирического героя — северянина к прекрасной персиянке. В духе восточной поэзии любовное переживание показано как упоение любовью, счастье любви. К ногам любимой герой готов принести самые прекрасные подарки («Подарю я шаль из Хороссана / И ковер ширазский подарю»). Он с радостью признает ее совершенство («Я б порезал розы эти, / Ведь одна отрада мне — / Чтобы не было на свете / Лучше милой Шаганэ»), готов одарить возлюбленную самыми ласковыми словами («Как сказать мне для прекрасной Лалы / По-персидски нежное «люблю?»).

Но красота Востока только обостряет тоску по Родине, чувство любви к ней. Тема Родины властно входит в цикл. В стихотворении «Шаганэ ты моя, Шаганэ!...» противопоставляются прекрасный Шираз и «рязанские раздолья». Воспоминание о «волнистой ржи при луне» затмевает красоты Шираза. Родина вошла в его плоть («Эти волосы взял я у ржи...»). Властное чувство любви к родной земле сильнее всех искушений Востока. Наивность, музыкальность и драматизм стиху придают повторы ключевых и по смыслу противопоставленных строчек: «Шаганэ ты моя, Шаганэ» и «Потому что я с севера, что ли».

В «Персидских мотивах» тема Родины занимает свое полноценное место. Герою никуда не уйти от тоски по России. Персидская сказка всего лишь миф, в который поэт так хотел поверить, чтобы обрести счастье и покой, вернуть юношеское чувство укорененности, связанности с родной землей и природой. В стихотворении **«Глупое сердце, не бойся!..»** Есенин признается в самообмане:

Глупое сердце, не бойся!
Все мы обмануты счастьем,
Нищий лишь просит участия...
Глупое сердце, не бойся.

Лирическое творчество Есенина едино, это роман, в котором главный герой сам поэт. Его переживания, мысли, потери и обретения, любовь и бурные страсти, родная природа и родительский «низкий дом с голубыми ставнями» — все становится темой стихов, все пронизано лирической интонацией. Исповедальный характер носят такие шедевры его лирики, как **«Не жалею, не зову, не плачу...»**, **«Мы теперь уходим понемногу...»**, Собаке Качалова, **«Отговорила роща золотая...»** Приходит зрелость, и вместе с ней рефлексия, горечь от осознания своих ошибок, чувство одиночества и предчувствие смерти.

Такой «прощальной песней»-исповедью можно назвать стихотворение **«Не жалею, не зову, не плачу...»** (1921). Тема прощания, расставания с молодостью заявлена уже в первом стихе трехкратным повтором отрицательных конструкций, они снова возникнут в последней строке первой строфы, в первой и последней — второй строфы. лирический герой подводит итоги, благословляет все то, что пришло «процвезть и умереть». Основная интонация стихотворения элегическая, но три обращения героя — к «сердцу, тронутому холодком», к «духу бродяжьему» молодости, к собственной жизни передают напряженность этого внутреннего монолога. Традиционны для есенинской лирики образы среднерусского пейзажа — «белых яблонь дым», «страна березового ситца». Психологическое состояние лирического героя выражают выразительные метафоры — «увяданья золотом охваченный», «буйство глаз и половодье чувств». Ушедшая молодость сопоставляется с такой же порой в жизни природы, с временем пробуждения ее сил — весной. А сам герой видит себя скачущим на «розовом коне». «Розовый» не цветовой определение, а метафорический эпитет, который указывает на подчеркнутую нереальность коня, переводя конкретный образ в многозначительный символический план. Как ни горько ощущение неиз-

бежности конца, смерти (оно усиливается повтором в последней строфе синтаксической конструкции «все мы» и элегической метафорой «тихо льется с кленов листьев медь...»), заключительные строчки стихотворения утверждают идею благодарности творцу за самый дар жизни:

Будь же ты вовек благословенно,
Что пришло процвеств и умереть.

Стихотворение «Не жалею, не зову, не плачу...» музыкально, песенно по своему звуковому строю, а лексические повторы («Все пройдет...», «Все мы...») и сходство семантической конструкции строф выделяют основные темы стихотворения как самостоятельные музыкальные мотивы.

Лирика Есенина исповедальна и автобиографична. Не случайно в стихотворении «**Мой путь**» поэт так и говорит: «Стихи мои, / Спокойно расскажите / Про жизнь мою». А его жизнь — поэзия, в которой борются, как и в душе поэта, земное и небесное, вечное и преходящее, старое и новое, город и деревня. В художественном мире Есенина одушевляется природа, оживляется все неживое, а человек наделяется природными характеристиками (растительными и животными). Метафорический язык, символика цвета создают богатство поэтического мира есенинской лирики.

Вопросы и задания для самопроверки.

1. Какие художественные средства используются для создания образа Родины?
2. Какова символика цвета в поэтическом мире Есенина?
3. Какие сквозные образы, связанные с изображением русской природы, Вы можете отметить?
4. Каковы источники поэтической образности Есенина?

Анна Снегина (1925)

1. Жанрово-композиционные особенности поэмы «Анна Снегина».
2. Проблема национального характера в поэме.
3. Своеобразие любовного сюжета в поэме.

Поэма «Анна Снегина» — одно из последних произведений С.Есенина. Это поэма о крестьянской России, о судьбе крестьянства в революции и о любви, пронесенной через всю жизнь. Поэма лироэпическая по жанру. Лирическое и эпическое начала в поэме проникают друг в друга. Личная жизнь лирического героя соизме-

рется с судьбой России. Реалистически конкретно и объемно рассказывается в поэме о жизни русской деревни в годы исторических потрясений. Из крестьянской массы выделен образ народного вожака Прона Оглобина. Важнейшими средствами раскрытия характеров и проблематики в поэме является язык. Есенин использует близкий к фольклорному сказовый стиль, интонации и лексику простонародной речи. Индивидуализирована речь персонажей. Изображая нового, послереволюционного крестьянина, Есенин прибегает к иронии. Он не видит в новом образе жизни и в новом человеке столь дорогих ему черт национального характера. Пожалуй, только старуха-мельничиха — истинно народный традиционный характер в поэме. Она предчувствует гибель деревни. Рассказывая о самочинной расправе крестьян над старшиной, она горько прибавляет: «Таких теперь тысячи стало / Творить на свободе гнусь. / Пропала Рассея, пропала... / Погибла кормилица Русь...». Революция не принесла в деревню благополучия и мира. Таков вывод автора.

Если эпический сюжет раскрывается реалистическими средствами, то любовный — намеками, описанием череды состояний. Открытого выявления чувств нет, любовь показана импрессионистически, что не исключает драматизма любовной линии сюжета, усиленного горькой судьбой героини, вынужденной стать эмигранткой.

Вопросы и задания для самопроверки.

1. Какие черты национального характера вы видите в образах Прона Оглобина и Лабути?
2. К кому, по Вашему мнению, ближе лирический герой — к радцам или криушанам? Почему?
3. Какие изобразительно-выразительные средства использует автор для раскрытия любовной темы?

Анна Андреевна АХМАТОВА (1889–1966)

Великая русская поэтесса начала свой творческий путь в 10-х годах XX века в рядах литературного течения акмеизм, провозглашающего приоритет реальных жизненных ценностей, материального вещного мира над туманными и абстрактными символами. С самого начала ее поэзия была тесно связана с традициями русской классической литературы, с ее духовностью и гуманистическим пафосом. А.Блок назвал А.Ахматову «настоящим исключением» среди акмеистов.

Первые сборники ее стихов: «Вечер», «Четки» — включают в себя стихи, проникнутые глубоким драматизмом, мотивами беды, тоски, горя, катастрофы. Центральное место в этих сборниках занимает любовная лирика, лирика несбывшихся надежд, иллюзий, разочарований, «изящной печали», как сказал С.Городецкий.

В 20-е годы тематика ее стихов значительно расширяется. В первую очередь, усиливается гражданский, патриотический пафос, вызванный обстоятельствами общественной жизни, когда перед интеллигенцией встал вопрос: «Куда идти, в каком сражаться стане?» (сб. «Подорожник», «Аппо Доміпі»).

В отличие от многих ее современников, А.Ахматова ни на миг не помышляла об эмиграции, хотя жизнь ее в советской России была чрезвычайно тяжела:

Никто нам не хотел помочь,
За то, что мы остались дома,
За то, что город свой любя,
А не крылатую свободу,
Мы сохранили для себя
Его дворцы, огонь и воду.

Под колесами репрессий оказались ее муж, затем сын, а в 1946 году и сама Ахматова подверглась резкой и незаслуженной критике и была исключена из Союза писателей. Тем не менее, А.Ахматова оказалась человеком с «несломленной душой». Светлой памяти многочисленных жертв сталинских репрессий она посвятила свой «Реквием», написанный в 1935 — 1940 гг., но опубликованный только в 1987 году. Даже в первую волну «оттепели» 50 — 60-х годов невозможно было донести до людей через печатные органы гневную силу и правду этих строк:

Это было, когда улыбался
Только мертвый, спокойствию рад,
И ненужным привеском болтался
Возле тюрем своих Ленинград.

«Камерная» поэтесса, «царскосельская веселая грешница», всеобщая любимица, как характеризовала сама себя Ахматова, вспоминая молодость, стала выразительницей всего пострадавшего народа. Через ее стихи кричит «стоимильонный народ» и поэтому, подводя итоги своему творчеству, она с полным основанием сказала:

Нет, и не под чуждым небосклоном,
И не под защитой чуждых крыл,
Я была тогда с моим народом
Там, где мой народ, к несчастью, был.

Лирика

«Я научилась просто, мудро жить...». Сероглазый король. «Сжала руки под темной вуалью...». «Когда в тоске самоубийства...». «Не с теми я, кто бросил землю...». «Небывалая осень построила купол высокий...». Творчество. Клятва. Мужество. Приморский сонет. Родная земля.

Вопросы.

1. Своеобразие любовной лирики А.Ахматовой.
2. Патриотическая и гражданственная поэзия А.Ахматовой.
3. Особенности поэтики А.Ахматовой.
4. Тема творчества в поэзии А.Ахматовой.

Ранняя лирика А.Ахматовой почти полностью сосредоточена на любовных переживаниях лирической героини. Как правило, А.Ахматова фиксирует нюансы мыслей и чувств отвергнутой женщины, понимающей, что вместе с возлюбленным от нее уходит сама жизнь:

Я сбежала, перил не касаясь,
Я бежала за ним до ворот.
Задыхаясь, я крикнула: «Шутка
Все, что было. Уйдешь, я умру».
Улыбнулся спокойно и жутко
И сказал мне: «Не стой на ветру»

(«Сжала руки над темной вуалью» 1911)

Сама героиня может быть разной: и светской красавицей, и деревенской бабой, и молодой монахиней, и цирковой артисткой — но суть у нее одна — способность любить, умение сохранить гордость и достоинство в самых, казалось бы, безвыходных и унижительных ситуациях.

В первых же стихах поэтессы наметилась такая особенность ее поэзии, как внимание к точной и выразительной детали, по которой можно понять оставшееся невысказанным состояние героини, к жесту, выражению лица, интонации. Так возникает характерная ахматовская «вещная символика», создающая особый подтекст, подводное течение стиха, усиливающее его динамику.

В стихотворении «Песня последней встречи» (1911) трагедия покинутой женщины, умеющей и вынужденной владеть собой в

самых сложных ситуациях, передается через жест, произвольно отпечатавшийся в ее памяти, ставший символом ее растерянности: «Я на правую руку надела / Перчатку с левой руки», а беспредельное отчаяние героини — через эмоциональную деталь: «Показалось, что много ступеней, / А я знала: их только три».

В самом, пожалуй, известном стихотворении А.Ахматовой «Сероглазый король» (1910) именно подводное течение стиха, основанное на недосказанности, намеках, психологических деталях, вносит подлинный драматизм во внешне беспристрастное произведение. И хотя прямо о любви в нем не говорится ни слова, читатель понимает, что речь идет о любовном треугольнике, который может быть разрушен только при условии смерти одной из сторон. Соответствует содержанию и ритмика стиха, соединение в одном произведении разных стихотворных размеров, разной длины стихотворных строк, передающих то неровное биение взволнованного сердца, то прерывистое дыхание, то парение духа.

Своеобразен и объект любовного чувства героини: не идеализированный рыцарь «без страха и упрека», а демон, порой «равнодушный, наглый и злой», но обладающий неизъяснимым обаянием: «О как ты красив, проклятый!» Он подчиняет силе своего взгляда, своей воле героиню, тоже самобытную и самолюбивую: «А я не могу взлететь, / Хоть с детства была крылатой». Любовь превращается в поединок сильных личностей (ст. «Он любил...» (1910), «А, ты думал я тоже такая...» (1921), «Тебе покорна? Ты сошел с ума!..» (1921).

В сборнике «Четки» появляются стихи, повествующие о преодолении любовной тоски, о понимании того, что жизнь прекрасна, бесконечна и непостижима, что природа и Бог могут врачевать незарастающие раны любви:

Я научилась просто, мудро жить,
Смотреть на небо и молиться Богу,
И долго перед вечером бродить,
Чтоб утомить ненужную тревогу.
Когда шуршат в овраге лопухи
И никнет гроздь рябины желто-красной,
Слагаю я веселые стихи
О жизни тленной, тленной и прекрасной.

(1912)

Хотя А.Ахматова широкой читающей публике стала известна в первую очередь своей любовной лирикой, по ее словам, научившей женщин говорить и, добавим, понимать себя и свои чувства, не менее талантливы, искренни и глубоки стихи гражданской тематики.

В 1917 году, когда многие поэты покидают Россию, охваченную революционным безумием, она отказывается это сделать, понимая невозможность прожить без того, с чем навсегда срослась душа. Об этом говорит стихотворение 1917 года «Когда в тоске самоубийства...» С горечью признавая, что страна стоит на краю гибели («...народ / Гостей немецких ждал / И дух суровый византийства / От русской церкви отлетал, ... приневская столица, / Забыв величие свое, / Как опьяненная блудница, / Не знала, кто берет ее...»), поэтесса решает до конца испить чашу страданий, выпавших на долю народа, разделить его судьбу. На предложение покинуть родину она не считает возможным отвечать. Даже слышать она не желает этих оскорбительных для ее достоинства слов:

Но равнодушно и спокойно
Руками я замкнула слух,
Чтоб этой речью недостойной
Не осквернился скорбный дух.

Эта же мысль звучит и в стихотворении «Не с теми я, кто бросил землю». Поэтессе жаль добровольный изгнанник, так как жизнь его бессмысленна. В годы суровых испытаний не себя спасти надо:

А здесь, в глухом чаду пожара,
Остаток юности губя,
Мы ни единого удара
Не отклонили от себя.

(1922)

В годы Великой Отечественной войны А.Ахматова пишет стихи «Клятва» (1941), «Мужество» (1942), в которых выражается общее для всего народа чувство. «Я» заменяется на «мы»: «Мы детям клянемся, клянемся могилам, / Что нас покориться никто не заставит!» (1941). Гражданское, патриотическое чувство согревает все творчество поэтессы. Никакие невзгоды личной судьбы не поколебали его. Стихотворение «Родная земля», написанное в 1961 году, имеет эпиграф из стихотворения 1922 «Не с теми я, кто бросил землю...», тем самым подчеркивается преемственность чувства родины. Очень простое по стилистике и образности, оно без лишней патетики демонстрирует органичность ахматовского патриотизма: «Хворая, бедствуя, немотствуя на ней, / О ней не вспоминаем даже... / Но ложимся в нее и становимся ею, / Оттого и зовем так свободно — своею».

Вопросы и задания для самопроверки.

1. Какие детали передают смятение героини в стихотворении «Сжала руки под темной вуалью...»?
2. В чем смысл и «подводное течение» баллады «Сероглазый король»?
3. С какими образами ассоциируется родина в стихах А.Ахматовой «Не с теми я, кто бросил землю...», «Когда в тоске самоубийства...» «Мужество»?
4. Выучите наизусть одно из стихотворений А.Ахматовой по вашему выбору.

Реквием

1. История создания и публикации. Композиция, стиль, образность, пафос.
2. Особенности лиризма в «Реквиеме».
3. «Реквием» как памятник эпохи 30-х годов.

«Реквием», который создавался с 1935 по 1940 годы, связан с личной трагедией поэтессы, у которой был репрессирован единственный сын. Но это произведение — о горе целого народа, безвинно страдающего «под кровавыми сапогами и под шинами черных марусь». Поэтесса смотрит на себя как бы со стороны: «Нет, это не я, это кто-то другой страдает. / Я бы так не могла...». Помогает вынести личное горе единство с другими людьми, растворение в их страданиях. Горе приобретает общечеловеческий, всем понятный характер: «Буду я, как стрелецкие женки, / Под кремлевскими башнями выть». Это горе сдержанно и молчаливо, оно сравнивается со страданиями Богоматери у распятого Христа. В «Реквиеме» звучат мотивы народных песен, похоронных плачей и причитаний (гл. 1, 2, 5), возвышенный стиль оды (гл. 7 «**Приговор**»), исповедальный стиль внутреннего монолога (гл. 8, 9), обличительные зарисовки реальных фактов, преломленных исстрадавшейся душой, высеченных в памяти навсегда («Вместо предисловия», «Посвящение», «Вступление», «Эпилог»). Тема памяти становится главной в «Реквиеме». Это и сострадательная память о бесчисленных жертвах сталинских репрессий, и память — приговор мучителям, который, верит поэтесса, когда-нибудь вынесет история:

...и в смерти блаженной боюсь
Забуть громыхание черных марусь,
Забуть, как постылая хлюпала дверь,
И выла старуха, как раненый зверь.

Произведение такой трагедийной силы, разоблачающее и обличающее преступную власть и внушающее уверенность в суде над ней и возмездии, в ту пору, когда оно создавалось, невозможно было хранить даже в рукописях. У этого произведения особая судьба — оно сохранилось в **памяти** близких друзей поэтессы, тех, кому было доверено знакомство с ним. И память сохранила все до последней строчки. Без этого произведения невозможно полностью представить не только творчество А.Ахматовой, но и пути развития русской литературы в целом.

Вопросы и задания для самопроверки.

1. Выделите народно-поэтические и библейские образы «Реквиема».
2. В каких словах А.Ахматова выражает свою ответственность перед памятью тех, с кем она переживала общую горе.
3. Как меняется стилистика: ритмика, образность каждой главы в зависимости от ее смысла?

Борис Леонидович ПАСТЕРНАК (1890–1960)

Б.Л.Пастернак — крупнейший поэт двадцатого века. Творческий путь его начался в 10-е годы. Первые публикации его стихов относятся к 1912 году. Несмотря на то, что он входил в литературное объединение «Центрифуга», стихи его намного шире и значительнее футуристических принципов, провозглашаемых этим сообществом поэтов. В лирике Пастернака отражается его увлеченность музыкой, живописью, философией. В каждом из этих видов искусства он был далеко не дилетант, что выражало общую одаренность его натуры.

Сложно и противоречиво складывалась его судьба в советские годы. Было кратковременное признание его заслуг, когда на 1-м съезде советских писателей Бухарин провозгласил начало «пастернаковского» периода развития поэзии, пришедшего на смену «маяковскому». Было ограничение творческой свободы в 30-е годы, последовавшее вслед за расцветом культа личности Сталина. В этот период важное место в его работе занимали переводы из грузинской поэзии, переводы сонетов Шекспира, его трагедий, в частности, «Гамлета», «Фауст» Гете и др.

Присуждение Нобелевской премии поэту за роман «Доктор Живаго», запрещенный к публикации в Советском Союзе, вызвало неслыханную травлю поэта уже в годы начавшейся «оттепели»,

что привело его, в конечном итоге, к преждевременной смерти. Но душа поэта оказалась несломленной. Она открыта в мир, полна любви. Одно из последних стихотворений поэта, «Единственные дни», написанное незадолго до смерти, доказывает удивительную молодость духа:

На протяженьи многих зим
Я помню дни солнцеворота.
И каждый был неповторим,
И повторялся вновь без счета.

Именно это стихотворение завершают строки, ставшие крылатыми, знаковыми:

И дольше века длится день,
И не кончаются объятья.

(1959)

Лирика

«Февраль. Достать чернил и плакать...», «Весна, я с улицы, где тополь удивлен...». Гамлет. Август. Зимняя ночь. Рассвет. «Во всем мне хочется дойти до самой сути...». Ночь. Единственные дни.

Вопросы.

1. Лирический герой поэзии Б.Пастернака.
2. Тема творчества в лирике Б.Пастернака.
3. Природа и человек в творчестве Б.Пастернака.
4. Особенности метафоры.

Большинство сборников поэта открывается стихотворением «Февраль. Достать чернил и плакать...», датированным 1912 г. В нем ярко проявляются основные черты поэтики раннего Пастернака. Сложные ассоциации, необычные метафоры могут быть восприняты не сразу в силу своей многозначности, опосредованности, но общее настроение, ритм стиха воспринимается душой сразу же:

Февраль. Достать чернил и плакать.
Писать о феврале навзрыд,
Пока грохочущая слякоть
Весною черною горит.

Неизвестно, что больше всего вызывает отчаяние лирического героя: то ли безнадежная слякоть первой оттепели, то ли страх перед будущим («черная весна»), то ли просто обостренное чувство бытия, рождающее стихи:

Под ней проталины чернеют,
И ветер криками изрыт,
И чем случайней, тем вернее
Рождаются стихи навзрыд.

Метафора Пастернака построена на соединении несоединимого. Творчество, а именно проблеме творчества посвящено это стихотворение, — это процесс эмоциональный и бессознательный, необъяснимый. Стихотворение, в котором главный зрительный образ — слякоть, слезы, ливень, — т.е. рожденный из водной стихии, насыщен стихией огня: «слякоть... весною черною горит...», грачи, как «обугленные груши», сожженные, очевидно, именно черной слякотью, срываются с деревьев. Слезы высыхают, рождая «сухую грусть», выливаясь в «стихи навзрыд».

Мир является лишь отражением переживаний лирического героя: «тополь удивлен», «даль пугается», «дом упасть боится», «тучи идут, тоску, боюсь, мою, баюча». Так рождаются образы «Сестра моя жизнь» и «Близнец в тучах», ставшие названиями сборников поэта, вышедших в 10-е и 20-е годы.

С годами поэтика Пастернака упрощалась, прояснялись образы, но глубина поэзии не уменьшалась. Он говорил, что с годами «нельзя не впасть, как в ересь, в неслыханную простоту».

Эта простота — в постижении красоты и бесконечности жизни, в ее благословении. Жизнь — это синоним любви:

Любить иных — тяжелый крест,
А ты прекрасна без извилин,
И прелести твоей секрет
Разгадке жизни равносильна.

(1931)

Новый этап в становлении лирического таланта Пастернака — «Стихотворения Юрия Живаго», являющиеся приложением к роману «Доктор Живаго», за который Пастернак получил Нобелевскую премию 1958 года. В тетрадях Юрия Живаго стихи о любви («Зимняя ночь», «Свидание», «Хмель») соседствуют со стихами на философские («Гамлет») и библейские темы («Гефсиманский сад», «Магдалина»). Но все эти стихи объединены страстной любовью к жизни, ее приятием во всех, даже случайных, незаметных, а порой и грешных, идущих вразрез с общественной моралью проявлениях, например, в стихотворении «Зимняя ночь» «жар соблазна / Вздымал, как ангел, два крыла / Крестообразно».

Стихотворение «Гамлет» открывает поэтическое приложение к роману «Доктор Живаго», поэтому восприятие монолога шекспировского персонажа многозначно: через него просвечивает и личность Юрия Живаго, и личность самого Пастернака. Герой, стремящийся познать истинный, глубинный смысл бытия («Я ловлю в далеком отголоске, / Что случится на моем веку»), вынужден выходить на подмостки, всегда быть в центре внимания, под прицелом чужих глаз, недобрых слов, мнений («на меня наставлен сумрак ночи / Тысячью биноклей на оси»). В уста живаговского Гамлета вложены слова молитвы, произнесенные Христом в предчувствии предательства друзей и своей гибели: «Если только можно, / Авва Отче, / Чашу эту мимо пронеси». Пастернак показывает, как по-человечески трудно принять дерзновенное решение, сделать такой выбор, за которым страдание и гибель. Герой обращается к Богу:

Я люблю твой замысел упрямый
И играть согласен эту роль,
Но сейчас идет другая драма,
И на этот раз меня уволь.

Нежелание участвовать в пустых и ненужных играх оказывается невыполнимым. Поэтому так безысходен финал:

Но продуман распорядок действий
И неотвратим конец пути
Я один. Все гибнет в фарисействе.
Жизнь пройти — не поле перейти.

Как и все поэты, Пастернак неоднократно задавался вопросом, что есть поэзия и каков смысл и цель творчества вообще. В ранних стихах творчество трактуется как подсознательный процесс. В соавторство с поэтом вступает вселенная (ст. «Определение поэзии» (1917), «Февраль. Достать чернил и плакать...»). Поэт живет не во времени — в вечности, поэтому может современникам задать вопрос: «Какое, милые, у нас / Тысячелетье во дворе?» Это была отчаянная бравада поэта, понимающего, что «в наши дни и воздух пахнет смертью: / Открыть окно — что жилы отворить». Так же, как и его герой Живаго-Гамлет, поэт, на минуту остановившись в этом самоубийственном пути, идет к людям, чтобы испить чашу горя вместе с ними. Путь к людям — это путь к Богу. Чтение Завета открывает поэту глаза и очищает душу. Он «как от обморока ожил». Поэзия, укрепленная верой, обращена к людям:

Мне к людям хочется, в толпу...
Я чувствую за них за всех,
Как будто побывал в их шкуре.
Я таю сам, как тает снег,
Я сам, как утро, брови хмурю.
Со мною люди без имен,
Деревья, дети, домоседы,
Я ими всеми побежден,
И только в том моя победа.

(«Рассвет» 1947)

Высшая сложность жизни — это простота. Простота поэтических формулировок при глубине смысла. Это декларирует одно из известнейших его стихотворений:

Во всем мне хочется дойти
До самой сути.
В работе, в поисках пути,
В сердечной смуте...
Все время схватывая нить
Судеб, событий,
Жить, думать, чувствовать, любить,
Свершать открытья.

(1956)

В стихотворении «Ночь» связь поэта и времени, в котором он живет, также сформулирована коротко и лапидарно:

Не спи, не спи, художник,
Не предавайся сну.
Ты вечности заложник
У времени в плену.

(1956)

Поэт, хотя и принадлежит вечности, не должен стоять **над** временем, над людьми. Его призвание — быть со своим народом.

Тема природы аккумулирует все основные особенности его художественной манеры. Природа, вечность — это отсчет, это критерий всех поступков, всех чувств. Взволнованно, как и большие события своей жизни, поэт переживал все, что творилось в природе, удивляясь бесконечной обновляемости мира даже не в самые удачные дни: поздняя слякотная осень, душный летний рассвет, когда даже тучи идут, как арестанты.

Но особенно много влюбленных стихов было посвящено зиме, самым разнообразным ее дням, каждый из которых — единственный и неповторимый, хотя и повторяется «на протяжении многих зим». Поэт преклоняется перед загадочной прелестью зимы:

И белому мертвому царству,
Бросавшему мысленно в дрожь,
Я тихо шепчу: «Благодарствуй,
Ты больше, чем просят, даешь».

(1956)

В его стихах присутствует весьма своеобразная «перевернутая образность». Неподвижное становится подвижным, неживое — живым, бессмысленное — страдающим и думающим, бессловесное — говорящим:

Снег идет, и все в смятении,
Все пускается в полет:
Черной лестницы ступени,
Перекрестка поворот.

(1957)

Тротуар, входя в сад, преобразается, «породнясь с листвою», «солнце греется на льдине», «Венера или Марс / Глядят, какой в афише / Объявлен новый фарс» и т.д.

«Цель творчества — самоотдача», — сказал Б.Л.Пастернак и подтвердил это высказывание не только стихами, но и всей своей жизнью.

Вопросы и задания для самопроверки.

1. Назовите основные вехи творческой биографии Б.Пастернака.
2. Сравните стихотворение «Определение поэзии» и «Во всем мне хочется дойти...», чтобы проследить эволюцию взглядов писателя на задачи искусства, смысл жизни, а также эволюцию формы стиха.
3. Функции зимнего пейзажа в стихотворениях «Февраль», «Зимняя ночь», «Единственные дни».
4. Своеобразие лирического героя в стихотворении «Гамлет».

Марина Ивановна ЦВЕТАЕВА **(1892–1941)**

М.Цветаева — самобытная поэтесса, не принадлежавшая ни к каким группировкам и течениям русской поэзии первой трети XX века, несмотря на то, что большинство поэтов предреволюционных и пер-

вых послереволюционных лет так или иначе заявляли о своих «клановых» симпатиях и пристрастиях. Для Марины Цветаевой характерна ранняя самобытность, независимость в жизни и творчестве.

Первый сборник — «Вечерний альбом» — она опубликовала в 18 лет, не поставив об этом в известность никого из домашних. Ее стихи сразу же были замечены «мэтрами» русской поэзии тех лет: Н.Гумилевым, В.Брюсовым. Уверенность в себе, в своем творчестве, высказанная в одном из первых стихотворений («Моим стихам, как драгоценным винам, придет черед») (1913), подтвердилась дальнейшим развитием событий.

Судьба ее сложна и трагична. В 1922 году, потеряв одну из дочерей, умершую от голода и болезней, она уезжает из России в эмиграцию, к мужу, бывшему белогвардейскому офицеру, проживавшему в Чехии, затем переезжает в Париж. В среде белой эмиграции она чувствовала себя чужой, хотя и воспевала ее в ряде стихотворений. Повсюду ее сопровождали бедность, чувство одиночества, изгнанничества. Тем не менее, несмотря на все превратности судьбы, ни на минуту не прекращалась постоянная работа над словом, над стихом, велась переписка с друзьями, единомышленниками, крупнейшими поэтами эпохи — Маяковским, Пастернаком.

Выходят сборники «Психея», «Ремесло», «После России». Создаются крупные поэтические произведения, лирическая проза, трактаты об искусстве.

В 1939 году М.Цветаева возвращается на родину, в Советский Союз, куда еще раньше приехали ее муж и дочь Ариадна. Возвращается, хотя давно понимает:

Той страны на карте —
Нет. В пространстве — Нет.
Выпита, как с блюда, —
Доньшко блестит.
Можно ли вернуться
В дом, который скрыт?

(1932)

Поняв ошибочность своего шага, по сути, погубившего семью (муж и дочь репрессированы, сын призван в Красную Армию, его ждет фронт), она в августе 1941 года кончает жизнь самоубийством в Елабуге, куда была эвакуирована вместе с другими писателями в начале Великой Отечественной войны. Не дано ей было обрести вечный покой на родине, в Москве, как мечталось в одном из ранних стихотворений:

Мне же — вольный сон,
колокольный звон,
Зори ранние
На Ваганькове.

(1916)

Могила ее неизвестна.

Лирика

«Моим стихам, написанным так рано...». Встреча с Пушкиным. «Уж сколько их упало в бездну...» Стихи к Блоку. «Другие с очами и личиком светлым...» Владимиру Маяковскому. «Русской ржи от меня поклон...» Стихи к Чехии. Стихи о Москве. Психея.

Вопросы.

1. Жизнь и судьба Марины Цветаевой.
2. Тема творчества в поэзии Цветаевой.
3. Родина в судьбе и поэзии Цветаевой.
4. Особенности поэтики Цветаевой.

Поэзия Марины Цветаевой в полной мере раскрывает масштаб ее личности, сравнимый с земными и небесными стихиями, не знающий удержу ни в чем: ни в любви, ни в творчестве, ни в работе. В стихотворении «Другие — с очами и личиком светлым...» (1916) она так говорит о смысле своего бытия на земле:

Другие всей плотью во плоти блуждают,
Из уст пересохших дыханье глотают...
А я — руки настезь!» — застыла — столбняк!
Чтоб выдул мне душу российский сквозняк!

Поэтесса умирает с каждым стихотворением, но и возрождается вместе с ним, питая своим творчеством страждущих духовной пищи:

Вскрыла жилы: неостановимо,
Невосстановимо хлещет жизнь.
Подставляйте миски и тарелки!
Всякая тарелка будет — мелкой!
Миска — плоской.
Через край — и мимо —
В землю черную, питать тростник
Невозвратно, неостановимо,
Невосстановимо хлещет стих.

(1934)

Не чувствуя зависимости от литературной моды, от группировок и течений начала XX века, она чувствует свою сопричастность высокой поэзии, чувствует себя своей в кругу великих поэтов: Беранже, Державина, Пушкина, Блока, — обращаясь к ним в своих стихах не потому, что считает себя равной им, а потому, что считает себя единомышленницей, служит тому же великому и испепеляющему искусству, что и они:

Я знаю: наш дар — неравен,
Мой голос впервые — тих.
Что вам, молодой Державин,
Мой невоспитанный стих!

Цветаева неоднократно посвящала стихи своим современникам-поэтам, с которыми чувствовала особое духовное родство, видела тот же тяжкий груз «избранничества»: Блоку, Ахматовой, Мандельштаму, Пастернаку, Маяковскому. Поэтический «роман» с Блоком растянулся на годы. Первое стихотворение, посвященное Блоку, да и, пожалуй, самое известное — «Имя твое — птица в руке...» — написано в 1916 году, а в последних оплакана его безвременная смерть в 1921 году: «Вот он — гляди — уставший от чужбин...», «Други его — не тревожьте его!..», «А над равниной — крик лебединый...», «Не проломанное ребро — Переломанное крыло...» «Без зова, без слова...» и др. Цветаева не была знакома с Блоком лично. Она видела его всего дважды в жизни — в 1920 году, когда он выступал с чтением своих стихов в Москве. Тогда же она передала ему свои стихи. Ответа не получила, но, по признанию друга Блока, тот внимательно и долго их читал с необъяснимой «до-олгой» улыбкой. Свое преклонение перед Блоком, которого она считала «сплошной совестью», «явным торжеством духа» над земными приметами, она пронесла через всю жизнь. В блоковском цикле М.Цветаевой явственно ощущаются библейские мотивы, не случайно она говорила, что воспринимает блоковскую смерть как вознесение. Уже в стихотворении 1916 года «Ты проходишь на запад солнца...» перефразированы слова молитвы «Свет тихий». Она называет Поэта «Божий праведник мой прекрасный, / Свете тихий моей души» и счастлива тем, что может издали поклоняться «восковому, святому лику». В том же 1916 году — предчувствие, предсказание гибели поэта и его бессмертия:

Думали — человек!
И умереть заставили.
Умер теперь. Навек.
— Плачьте о мертвом ангеле!

...
Черный читает чтец,
Топчутся люди праздные...
— Мертвый лежит певец
И воскресение празднует.

В стихах Блока она видит пророчества «о том, / Какие дни нас ждут, как бог обманет, / Как станешь солнца звать — и как оно не встанет...».

В то же время Цветаева не обходит вниманием и земную, страстную, «метельную» натуру поэта. В стихотворении «Имя твое...» в ассоциации с именем поэта включается весь мир: птица в руке, льдинка на языке, мячик, пойманный на лету, камень, кинутый в тихий пруд, поцелуй в глаза, поцелуй в снег, глоток голубой воды из родника, сладкий сон, — в общем, все, что душу и очищает, и «одевает в плоть», говоря словами С.Есенина. Тот же принцип метафор и ассоциаций — в стихотворении «У меня в Москве — купола горят...»: «Всей бессоницей я тебя люблю, / Всей бессоницей я тебе внемлю — / О ту пору, как по всему Кремлю / Просыпаются звонари»). Поэтесса хочет подарить Блоку самое прекрасное на земле — свою Москву, Кремль, в котором «легче дышится, чем на всей земле». И это говорит о многом, ведь Москва — это то место, где Цветаева хотела бы жить и умереть, передав это счастье своим потомкам. Цикл стихов о Москве, по сути, «символ веры» Цветаевой:

Москва! Какой огромный
Странноприимный дом!
Всяк на Руси — бездомный,
Мы все к тебе придем.

(1916)

Московская земля для нее свята: по ней она тихо тронется в путь странницей с крестом серебряным на груди, если уж очень тяжело станет жить, ее она будет целовать в сокровенную минуту, ею же запечатают рот поэта в смертный час (ст. «Над синевою подмосковных рощ...» и «Семь холмов — как семь колоколов...»).

Если поэт наделен даром любви к родной земле, то он понимает и боль других народов, становится подлинным интернационалистом. В 1939 году, когда фашисты захватили и расчленили Чехию, в которой М.Цветаева жила несколько лет во время эмиграции, где родил-

ся ее сын Георгий, она на одном дыхании написала цикл «Стихи к Чехии» (1939). Вместе с героем стихотворения «Один офицер» она утверждает непоколебимость тех, кто защищает родину:

Пусть целый край —
К вражьи́м ногам!
Я под ногой —
Камня не сдам!

Боль ее за поруганную Чехию была тем более остра, что совершила это Германия, родина ее матери, Германия, которую она любила столь же трепетно и страстно. Сколько душевных сил стоил приговор Германии, которая «встарь сказками туманила, / Днесь-танками пошла»: «О мания! / О мумия / Величия! / Сторишь, Германия! / Безумие, / Безумие, / Безумие / Творишь!».

Вторая мировая война воспринимается как всеобщее сумасшествие. В «Стихах к Чехии» звучат апокалиптические ноты:

О, черная гора,
Затмившая — весь свет!
Пора — пора — пора
Творцу вернуть билет.
Отказываюсь — быть.
В бедламе нелюдей
Отказываюсь — жить.
С волками площадей
Отказываюсь — выть.
С акулами равнин
Отказываюсь плыть...

И только далекая Россия пока еще внушает веру, надежду, любовь: «Русской ржи от меня поклон, / Ниве, где баба застится...»

Недосказанность, лаконизм ее стихов передают скрытую боль, которую страшно обнажить перед читателем, но и хранить в глубине души нельзя — душа разорвется. Стихотворение «Тоска по родине» за иронией скрывает отчаяние:

Тоска по родине! Давно
Разоблаченная морока!
Мне совершенно все равно —
Где совершенно одинокой
Быть, по каким камням домой
Брести с кошелкою базарной...

(1934)

Последние строки стихотворения опровергают его в целом, отрицают это «все равно» по отношению к тому, что на самом деле дороже всего:

Всяк дом мне чужд, всяк храм мне пуст.
И все — равно, и все — едино.
Но если по дороге — куст
Встает, особенно — рябина...

Многоточие скрывает за собой всю гамму чувств человека, потерявшего самое дорогое, разлученного с самым родным.

Конечно, как и любой поэт, М.Цветаева немало стихов посвятила любви. Они полифоничны по своей сути: тут и монолог островитянки, готовой сжечь свое жилье, чтобы приготовить ужин любимому, тут и «попытка ревности», рассказывающая, с каким трудом обретает силы жить покинутая женщина, тут и независимая реплика гордой красавицы: «Благословляю Вас / На все четыре стороны», и тоска одиночества, и духовный поединок равновеликих личностей, и «боль, знакомая, как глазам — ладонь, / как губам — имя собственного ребенка».

Стихи М.Цветаевой эмоциональны, образность сложна и субъективна. Часто стихотворение строится на оригинальном взаимодействии звука и смысла, значения слова и его структуры, семантики и морфологии. Одно слово ведет за собой другое — по смыслу, по смежности, по звуковому подобию:

Отцарствуют, отплачут, отгорят, —
Остужены чужими пятками, —
Мои глаза, подвижные, как пламя.

Структура ее стиха динамична, за действием скрыта сила чувств:

Скоро — закат,
Скоро — назад:
Тебе — в детскую, мне —
Письма читать дерзкие,
Кусать рот.
А лед
Все
Идет.

(1916)

И.Эренбург сказал о поэзии М.Цветаевой в книге «Люди, годы, жизнь»: «В русскую поэзию она принесла много нового: настойчивый цикл образов, расходящийся от одного образа, как расходятся круги по воде от брошенного камня, необычайно острое ощущение

притяжений и отталкиваний слов, поспешность ритма, который передает учащенное биение сердца, композицию стихов и поэм, похожую на спираль, — так потрясенный человек, как бы обрывая мысль, снова к ней обращается, не к ней самой, а к смежной».

Вопросы и задания для самопроверки.

1. Какие места в Москве дороги Цветаевой больше всего, судя по ее стихам?

2. В чем проявляется изменчивость лирической героини?

3. Проследите, как М.Цветаева строит стихотворение на основе развития образной мысли, цепи образов, спирального развития смысла (ст. «Имя твое...», «Над городом, отвергнутым Петром...»).

4. В чем своеобразие ритмики, строфики и рифмы в стихотворении «Германия» из цикла «Стихи к Чехии»?

Михаил Афанасьевич БУЛГАКОВ (1891–1940)

Михаил Афанасьевич Булгаков — выдающийся русский писатель, прозаик и драматург. Творчество Булгакова известно во всем мире, вызывает неизменный интерес читателей и исследователей. Однако его писательская судьба полна драматизма: лучшие произведения не были напечатаны при жизни автора, а те, что публиковались, вызвали ожесточенную критику. Сам писатель в письме к Советскому правительству (от 28 марта 1930) замечал, что из 301 отзыва о его произведениях только три были хвалебными, в 298 — его беспощадно ругали. Булгаков плохо вписывался в советскую действительность и культуру. Творческие принципы и мировоззренческие установки, четко и определенно сформулированные им в том же письме, совершенно не совпадали с идеологией и эстетикой его эпохи. Он последовательно отстаивал принцип творческой свободы писателя, его независимости от идеологии. Не мог смириться с обольваниванием личности, с воспитанием рабской психологии в обществе, вообще открыто предпочитал революционному процессу развития — эволюционный, считал, что политизация литературы принесет неизбежные потери ее художественному уровню. Булгаков в творчестве тяготел к философской проблематике. Борьба Добра и Зла; нравственная цель Бытия; человек и вечность; художник и власть. Именно эти проблемы станут основными в его произведениях. Булгаков был убежден, что неблагополучие мира может быть преодолено нравственными ценностями — любовью, добром, честью, творчеством.

Современная ему реальность опровергала эти ценности, и он боролся за них, нередко средствами сатиры, называя среди своих учителей М.Е.Салтыкова-Щедрина и Н.В.Гоголя. Развивая их традиции, писатель соединял во многих своих произведениях реальное и фантастическое; конкретно-бытовой и философский планы, прибегал к гротеску и иронии.

Булгаков прошел школу газетного репортера, фельетониста. Приехав в Москву в 1921 году «навсегда» (родился он в профессорской семье в Киеве), сотрудничал в знаменитой тогда газете «Гудок», приютившей под своей крышей таких ставших вскоре широко известными писателей, как И.Ильф, Е.Петров, В.Катаев, Ю.Олеша.

В 1922 – 1923 годах читатели познакомились с фрагментами автобиографической повести Булгакова «Записки на манжетах». Первый роман «Белая гвардия» был написан в 1925 году (его полный текст в нашей стране был опубликован только в 1966 году).

Материал современной ему жизни лег в основу трех «московских» повестей — «Дьяволиада» (1923), «Роковые яйца» (1924), «Собачье сердце» (1925). Эта повесть опубликована в нашей стране в 1987 году.

С 1925 – 1931 гг. писатель интенсивно работает в области драматургии, создав пьесы, украшающие репертуар театров в наши дни: «Дни Турбиных» (1926), «Зойкина квартира» (1926), «Бег» (1928) и др. Однако пьесы блестящего, по признанию многих театральных деятелей того времени, драматурга к постановке были запрещены, проза не печаталась. Но несломленный этими обстоятельствами писатель с 1928 года и вплоть до самой смерти работал над романом «Мастер и Маргарита» — центральным произведением его творчества (впервые опубликован в нашей стране в ж. «Москва» в 1966 – 1967 гг.). Текст романа без цензурных изъятий появился в 1973 году.

Дни Турбиных (1926)

Вопросы.

1. Проблемы интеллигенции в революции в пьесе.
2. История и частная жизнь людей в пьесе.
3. Особенности конфликта в пьесе «Дни Турбиных».
4. Жанровое своеобразие пьесы.

Проблема интеллигенции в революции была актуальной проблемой в литературе 1920-х годов. Об этом писал Б.Пильняк, А.Толстой, И.Бабель, многие другие. И в романе Булгакова «Белая гвардия» герои-интеллигенты, профессорские дети Турбины, застигнутые буряном революции, — должны найти свой путь в новой реальности, когда рушится система ценностей, на которой они воспитаны.

В 1925 году Булгакову предложили сделать инсценировку романа для МХАТа. В результате совместной с театром работы в 1926 году появилась пьеса «Дни Турбиных», уже не инсценировка романа, а вполне самостоятельное произведение, в котором основная идея, авторская позиция приобрели несколько иные акценты. Изменения коснулись и системы персонажей. Мхатовский спектакль «Дни Турбиных» стал ярким театральным событием. Было все: и огромный успех у зрителей, и запрещение со стороны властей.

Как и в романе, Турбины в пьесе, киевские интеллигенты, образованные, порядочные, радушные, доброжелательные, — главные герои. Старший брат Алексей — полковник, командир артиллерийского дивизиона, человек чести. Елена, — умница, — как замечает Мышлаевский, — «по-английски говорит, на фортепьянах играет, а в то же время самоварчик поставить может». «Святая», — называет ее кузен из Житомира Лариосик. Младший Турбин, юнкер Николка, — мечтающий о подвиге юноша. Им выпало жить и искать ответы на главные вопросы бытия в эпоху исторической смуты. Родной город Турбиных — столица объявленной после Брестского мира гетманской республики — переживает страшные дни. Гетмана поддерживают немцы, недавние враги России в мировой войне. С юга подходит двухсоттысячная армия Петлюры, с севера слышна канада большевистских пушек.

События завязаны в тугой и противоречивый узел. Действие пьесы несет черты исторической хроники, хотя основное место действия, композиционный центр пьесы — дом Турбиных.

Первая же ремарка определяет это место — «Квартира Турбиных». Детали обстановки, на которые указывает автор, имеют не только конкретно-бытовой, но и символический смысл. Так создается образ Дома и обнаруживается новый тип художественного обобщения у Булгакова: выявление через бытовое бытийного содержания. Огонь в камине — знак домашнего очага, тепла и человеческой общности (и тепло турбинского дома, буквальное и душевное, отогревает обмороженного на службе Мышлаевского, согревает нелепого и одинокого Лариосика). В тяжелые дни гражданских усобиц, беспощадной борьбы этот дом собирает под своей крышей людей и объединяет их. Вторая, не менее символическая деталь — часы, знак вечного. Своим боем они передают движение времени и «нежно играют менуэт Боккерини». Главные жизненные ориентиры Турбиных, основы Дома определены уже в ремарке: булгаковские герои пытаются сохранить духовно-нрав-

ственные ценности жизни своей среды в хаосе революционной эпохи. Но события исторического времени бесцеремонно вторгаются в их мир, стремясь разрушить, уничтожить его. Первая реплика пьесы — песня Николки — показывает, как ветер времени вносит свой лихой и страшный мотив в мелодию Дома, заглушая нежный голос виолончели Боккерини:

Хуже слухи каждый час.
Петлюра идет на нас!
Пулеметы мы зарядили,
По Петлюре мы палили,
Пулеметчики-чики-чики...
Вырчали вы нас, молодцы!

Не случайно Алексей возмущенно перебивает брата: «... Что ты поешь! Кухаркины песни. Пой что-нибудь порядочное». С песней Николки История как будто вторгается в частную жизнь человека.

Анализ экспозиции выявляет важнейшие особенности содержания пьесы: революция разрушает естественный и привычный образ жизни русского интеллигента. Знаковый смысл приобретает реплика учителя пения, которую вспоминает Николка: «Вы бы, Николай Васильевич, в опере, в сущности, могли петь, если бы не революция».

Символика Дома усложняется в ходе развития действия. В текст пьесы Булгаков включает почти дословную цитату из бунинского рассказа «Господин из Сан-Франциско» (это сон Елены, который она называет «вещим»): «Мы ехали на корабле в Америку и сидим в трюме. И вот шторм. Ветер воет. Холодно-холодно. Волны. А мы в трюме. Вода поднимается к самым ногам... Влезаем на какие-то нары. И вдруг крысы. Такие омерзительные, такие огромные. Так страшно, что я проснулась». С этим «чужим» текстом в пьесу входит мотив гибели цивилизации, неизбежности катастрофы. В сюжетном действии пьесы катастрофа еще не произошла, но ее предчувствие уже прозвучало. Вскоре герои произнесут это слово, определяя конкретную реальность своего сегодняшнего существования.

Герои должны сделать решительный выбор, политические обстоятельства времени заставляют их сделать это. Основной конфликт булгаковской пьесы может быть обозначен как конфликт человека и истории. Герои-интеллигенты в ходе развития действия каждый по-своему вступают в прямой диалог с Историей. Так, Алексей Турбин, понимая обреченность белого движения, предательство «штабной оравы», выбирает смерть. Николка, духовно близкий

брату, предчувствует, что боевой офицер, командир, человек чести Алексей Турбин предпочтет смерть позору бесчестия. Сообщая о его трагической гибели, Николка скорбно произносит: «Убили командира...», — как бы в полном согласии с ответственностью момента. Старший брат осуществил свой гражданский выбор. (Подчеркнуто мной — И.С.).

Оставшимся жить этот выбор предстоит. Мышлаевский с горечью и обреченностью констатирует промежуточное и потому безвыходное положение интеллигенции в катастрофической реальности: «Спереди красногвардейцы, как стена, сзади спекулянты и всякая рвань с гетманом, а я посередине?» Он близок к признанию большевиков, «потому что за большевиками мужички тучей...». Студзинский убежден в необходимости продолжать борьбу в рядах белой гвардии, рвется на Дон к Деникину. Елена уходит от Тальберга, человека, которого она не может уважать, по ее же признанию. Она попытается построить новую жизнь с Шервинским.

Необычайно важное значение в пьесе и ее финале имеет образ Лариосика. Этот подчеркнуто чеховский персонаж (он завернул собрание сочинений Чехова в собственную рубашку; постоянно попадает в нелепые ситуации — «недотепа») прямо цитирует любимого писателя: «Мы отдохнем, мы отдохнем...». Он убежден в самоценности жизни, по-прежнему считает дом Турбиных островком покоя в бушующем океане истории, тихой «гаванью с кремовыми шторами». Ему очень хочется верить в лучшее будущее. Автор не отнимает у читателя веры в ценность жизни, но цитатный характер реплики Лариосика и ее стык с ремаркой «Далекие пушечные удары!» возвещают конец старого мира, подчеркивают трагизм судьбы интеллигенции в революции.

Временные границы действия пьесы точно обозначены ремаркой перед четвертым действием — два месяца, из которых на сцене протекают 3 вечера и одно утро. Этот небольшой отрезок времени изменяет героев и их жизни коренным образом.

Пьеса «Дни Турбиных» — сложное в жанровом плане произведение. Развивая чеховскую драматургическую традицию, Булгаков соединил в ней различные жанровые начала — исторической хроники, психологической драмы, трагикомедии. Они органично сплавляются в живом драматургическом действии.

Рамки действия раздвигают ремарки (повышенное внимание автора к ремарке — одно из проявлений чеховской традиции в пьесе Булгакова). Авторские замечания к действию как будто впускают в

камерное пространство дома Турбиных звуки, голоса, отсветы революционной эпохи: «Рев голосов. Внезапный разрыв» ... «В окна пробивается легонькое зарево» ... «Оркестр играет интернационал» и т.п.

Реальные исторические персонажи (гетман Скоропадский, например) и события (бегство немцев и гетмана из Киева и его взятие Петлюрой) позволяют считать «Дни Турбиных» исторической хроникой. Но изображение исторических событий, как уже отмечалось, не является главной целью писателя. События даны как часть жизни героев, в которой личные проблемы и История, быт и Бытие — неразрывное целое. В этой жизни оказываются рядом люди чести, готовые испить чашу до дна, и приспособленцы, бегущие, как крысы с тонущего корабля. В изображении дорогих ему героев, избегая патетики и пафосности, драматург прибегает к иронии, юмору. Комедийное начало в пьесе связано, в основном, с такими персонажами, как Шервинский и Лариосик.

Идея обреченности старого мира, гибели белого движения и неизбежного прихода большевиков составляет идейное содержание пьесы. В начале пьесы о грядущей встрече с большевиками говорил Алексей. В конце — ее роковую очевидность ощущают все персонажи. «Народ не с нами. Народ против нас. Алешка был прав», — говорит Мышлаевский. Кольцевая композиция — четвертое действие, по сути, повторяет ситуацию первого — усиливает трагический мотив. Но исторической проблематикой пьеса не исчерпывается. Дорогие автору персонажи (в создании их образов проявилось мастерство драматурга-психолога) остаются верны традиционным нравственным ценностям даже «у бездны на краю».

Вопросы и задания для самопроверки.

1. Подумайте, в чем смысл переодеваний Шервинского?
2. Какова идейная роль образа сторожа Александровской гимназии Максима?
3. Какова символика бытовых деталей в пьесе?
4. Какова художественная роль ремарок в пьесе «Дни Турбиных»? Обратите внимание на частое употребление в ремарках слова «окно». Случайно ли это?

Мастер и Маргарита

1. Жанровое своеобразие романа.
2. Философское содержание романа.
3. Тема творчества и свободы личности.
4. Сатирическое изображение Москвы 20 — 30-х годов.
5. «Дьяволиада» и ее роль в романе.
6. Художественные приемы создания образов.

«Мастер и Маргарита» — уникальное явление не только в русской, но и в мировой литературе, при том, что в нем явственно прослеживается свободное творческое осмысление «Фауста» Гете, «Божественной комедии» Данте, повестей Гофмана, «Евгения Онегина» Пушкина, «Записок сумасшедшего» Гоголя, «Истории одного города» Салтыкова-Щедрина.

Работал Булгаков над романом довольно долго, начиная с 20-х годов вплоть до самой смерти. Еще в 20-е годы он пишет роман «Консултант с копытом», в котором можно увидеть как бы предварительные наброски к образу одного из центральных персонажей, Воланду. Тема трагической судьбы творца стала основой для «Театрального романа», а сатирическое обличение современных нравов звучит практически во всем его творчестве, достигая вершины в повестях «Роковые яйца» и «Собачье сердце».

М.Булгаков называл себя «мистическим реалистом». Что он имел в виду, лучше всего видно на примере романа «Мастер и Маргарита».

В романе М.Булгакова, при всей его сложности и многослойности, все же можно выделить 4 основных пласта повествования, причудливо и неразрывно переплетенных между собой:

1. Драматическая судьба талантливого писателя в условиях тоталитарного общества, когда у писателя оказывалось два пути: либо подчинить свой талант конъюнктурным соображениям и тем самым разменять его на мелочи, как это сделал Иван Бездомный, потеряв в конце концов разум и лицо, либо творить, подчиняясь только своему собственному нравственному суду и рискуя быть растоптанным и уничтоженным безжалостными колесами государственной машины в лице бездарных и бессовестных чиновников от литературы, — как это сделал Мастер.

2. Роман Мастера, который представляет собой рассказ о поединке нищего философа Иешуа Га-Ноцри и могущественного прокуратора Иудеи Понтия Пилата. Га-Ноцри является идеологом добра, справедливости, совести, а прокуратор — идеи государственности.

Га-Ноцри своей проповедью общечеловеческих ценностей, любви к ближнему, свободы личности, по мнению Понтия Пилата, подрывает единоличную власть кесаря и тем самым оказывается опаснее, чем убийца Варрава. Понтий Пилат симпатизирует Иешуа, он даже предпринимает слабые попытки спасти его от казни, но не более того. Жалок и слаб оказывается Понтий Пилат, испугавшийся доносчика Каифы, испугавшийся потерять власть наместника Иудеи и за это поплатившийся «двенадцатью тысячами лун раскаяния и угрызений совести».

3. Сатирическое изображение быта Москвы 30-х годов. Жизнь Москвы 30-х годов рисуется многообразно. Показывается всеобщая подозрительность, намёками говорится о репрессиях и доносах, шпиономании и слежках. Быт Москвы, неудобный и неналаженный, находит отражение в так называемом «квартирном вопросе», который, по признанию Воланда, сильно испортил московские нравы за последнее столетие. Страшная реальность бесчисленных «коммуналок» заставляет людей ради квартир обманывать, лжесвидетельствовать, давать и брать взятки, доносить, отказываться от родственников или, напротив, стремиться незаконно породниться со счастливыми «квартировладельцами».

М.Булгаков показывает и нравы пресыщенных, деморализованных слоев интеллигенции, продавшихся новой власти, забывших стыд и совесть в пьянстве и разврате, как Степа Лиходеев и Семплеяров, в желании обогатиться на дармовщину за счет власти, как члены правления Массолита и др.

4. Дьяволиада. Самая феерическая и фантазмагорическая часть романа посвящена прибытию в Москву Князя тьмы, который носит у Булгакова имя Воланд, со своей свитой. Воланд и его свита, прибывшие в Москву для проведения ежегодного весеннего бала Сатаны, участвуют во многих веселых, грустных, нелепых историях, но в итоге выясняется, что все, что они делают, закономерно и справедливо.

Герои романа перемещаются по всем четырем пластам вместе со свитой Князя Тьмы. Постоянная смена психологического, сатирического, лирического, достоверного и фантастического начал не мешает художественной цельности романа, напротив, укрепляет ее. И если и видны какие-то фактические нестыковки (в первую очередь, это относится к эпизодам смерти и воскресения главных героев, а также к эпилогу), то они объясняются, во-первых, незаконченностью романа в связи со смертью его создателя, а во-вторых, в подобной двойственности мотивировки событий прогляды-

вает, можно сказать, сверхзадача романа: утвердить в сознании читателей мысль о бесконечности, сложности и неоднозначности бытия вообще.

В центре внимания — философская проблема вечного противостояния добра и зла, света и тьмы, ада и рая, Бога и Сатаны. У многих персонажей борьба эта разворачивается в собственной душе, собственном сердце. Маргарите, Мастеру, Ивану Бездомному и другим персонажам каждый день приходится делать подобный выбор, как и всем их земным собратьям — людям. В вечности, которая окружает их, эта борьба навсегда персонифицирована в образах Князя Тьмы — Воланда и его антитезы — Бога и Сына Божьего, который в романе имеет имя Иешуа Га-Ноцри (здесь Булгаков воскрешает звучание древнего арамейского языка). Воланд не просто занимает важное место в романе. Фактически, его присутствие ощущается в каждом эпизоде, будь то «московские» главы, «ершалаимские» или «сатанинские», создавая своеобразное «Евангелие от Воланда», свидетельствуя реальность и закономерность всего происходящего. Но можно ли говорить о его закономерном всеилии и, главное, однозначности его поступков как представителя Тьмы? Уже в эпилоге романа содержится отрицательный ответ на этот вопрос, убедительный уже тем, что это — цитата из «Фауста» Гете: «Я — часть той силы, что вечно хочет зла и вечно совершает благо».

Появление Воланда в Москве 30-х годов вполне закономерно. Он как бы иллюстрирует библейскую мудрость о том, что место, откуда изгоняют Бога, тут же занимает Дьявол. Поэтому Воланд со своей свитой прибывает в атеистическую Москву, как в свои владения, принимает гостей, дает бал, а останавливается, естественно, у того, кто более других способствует расчищению места для Дьявола — в квартире Берлиоза, человека умного, но в желании угодить властям становящегося воинствующим атеистом. Он и «получает по вере» — уходит в небытие, а его череп — сосуд для мыслей и чувств, оскверненный бездуховностью и атеизмом, — становится чашей для вина на балу у Сатаны.

Могущество Воланда скрыто за его мнимой бездеятельностью. Например, во время рассказа о Понтии Пилате исчезают не только Патриаршие пруды с реальным и историческим временем, но и сам рассказчик, лично присутствовавший при описываемых событиях. Так же незаметно исчезает Воланд вместе со своим креслом во время представления в Варьете. И дело не только в том, что сан и достоинства не позволяют Князю Тьмы лицедействовать. Это бездействие функционально. Воланд лишь способствует ускорению или за-

медлению событий, которые должны произойти по законам логики и справедливости: гибель Берлиоза, возвращение Мастера, наказание грешников разных мастей.

Кто же в романе превращает зло в возмездие, а добро делает всеобъемлющей категорией? Это Бог, воплощенный в душах людей, персонифицированный в образе Иешуа Га-Ноцри. Сила его — в СЛОВЕ, а не во всемогуществе над душами и судьбами людей. Записанное учеником Га-Ноцри Левием Матвеем высказывание Иешуа: «Смерти нет...» — убеждает нас, что речь идет не о личном бессмертии казнимого, а о человеке вообще. Освобожденный от страха смерти, человек способен творить чудеса. Огромная энергия, направленная на самосохранение, высвобождается для помощи другим людям. Бродячий философ верит, что люди от природы добры, жестокими их делает рабство. С момента осознания этой истины человек становится свободным и несет всю ответственность за свой выбор. Сознający свое бессмертие, человек не станет подчинять свою жизнь достижению сиюминутных благ, свободен он и от страха перед наказанием типа отлучения от власти или даже лишения внешней свободы. Символична в этом отношении судьба всемогущего Прокуратора Иудеи Понтия Пилата. Смалодушничав, поменяв «роскошь общения» со странным арестантом на призрачную власть Кесаря, которую он представляет, Понтий Пилат добровольно выбирает путь раба. Искушает он свое малодушие самой страшной ценой вечных нравственных мучений. Так наказаны в романе те, кто способен нравственно страдать, то есть люди, не окончательно погибшие для вечности, способные возродиться, а, значит, быть прощеными.

С философской проблемой свободы личности связана в романе и тема свободы творчества. Эту свободу выбирает мастер, когда, отказавшись от условного уюта социально-детерминированной жизни (комната в коммуналке, скучная служба, безликая жена), он исчезает для окружающих, посвятив свою жизнь написанию романа о том, что его волновало больше всего. Он не сочиняет, он «угадывает», потому что смог раскрепостить свои мысли и чувства от гнета современности с ее литературными начальниками и их «руководящими указаниями». Отсюда ярость критиков романа. Это ярость тех, кто продал свою свободу, против тех, кто сумел ее сохранить вопреки обстоятельствам. Сумев противостоять самому страшному тоталитарному режиму, Мастер выстрадал Покой. Это высшая оценка его жизни и его совести. Из воспоминаний Е.С. Булгаковой, жены писателя и прототипа его Маргариты, ясно, что По-

коя желал для себя сам писатель, вконец измученный хорошо организованной травлей и блокадой своих лучших произведений. Мастер, по сути, поднимается из Ада в вечность, где в его дом придут те, кого он любит. Покой — это не безделье и отсутствие всяких желаний, а высшая свобода, неотъемлемым качеством которой является очищение души через творчество, музыку, любовь.

Под стать Мастеру и его возлюбленная — Маргарита. Она вне времени и социума, вечная спутница творца, готовая разделить все трудности и невзгоды, выпавшие на его долю. Она еще до встречи с мастером «угадала» свое предназначение, как Мастер «угадал» своего героя. Поэтому и мучилась она, как птица в клетке, среди всей той роскоши, которой могли бы завидовать тысячи ее современниц. Поэтому и нашли они друг друга в огромном городе, не предназначенном для счастья и любви. В то же время, она, истинное дитя своего сурового и противоречивого времени, умеет постоять за себя нецензурным словом и «острыми когтями», летает на половой щетке над бульварами и крышами Москвы, крушит оконные стекла и производит разгром в квартире врага — критика Латунского, наготу пытается безуспешно спрятать при помощи первой попавшейся ночной сорочки, курит папиросы и умеет называть вещи своими именами. Чего только стоит столь четко сформулированная ею стоимость пребывания в качестве королевы бала у Воланда: «Я хочу, чтобы мне сейчас же, сию секунду, вернули моего любовника, Мастера!»

Язык и стиль романа полностью соответствует его многоплановой и многозначной структуре. Возвышенный, торжественный стиль «библейских» глав переходит в московское просторечие при описании современной писателю жизни и гротескно-выразительных описаний Воланда, его свиты и его гостей на балу. Переходы эти способствуют передаче абсурдности самой изображаемой Булгаковым жизни: «осетрина второй свежести», «четыреста двенадцатое отделение милиции, где «кому попало выдают паспорта», «потрясающее по своей художественной силе описание похищения пельменей, уложенных непосредственно в карман пиджака», — эти реалии московской жизни кажутся не менее фантастическими, чем бал у Сатаны или сон. приснившийся управдому Босому, попавшему в психиатрическую клинику доктора Стравинского, — театральное представление под лозунгом «Сдавайте валюту!»

Важное значение в романе играет символика цвета. Выморочность жизни в тоталитарной стране передается зачастую через назойли-

вую, дисгармоничную пестроту красок, тревожащих, раздражающих человека: «пестро раскрашенная будочка с надписью «Пиво и воды», «обильная желтая пена абрикосовой», «старинный двухэтажный дом кремового цвета», собака «цвета папиросного пепла», «пожилая, доедаемая малокровием девушка в оранжевом шелковом измятом платье», «режиссер с лиловым лишаем во всю щеку».

Но стоит Булгакову коснуться «вечных» тем, философских проблем, как цветовая гамма приобретает классическую четкость и контрастность. Один из самых выразительных образов романа — плащ Понтия Пилата, в котором он появляется на страницах романа Мастера («в белом плаще с кровавым подбоем») — и плащ Воланда — «траурный плащ, подбитый огненной материей». Кроваво-красный подбой плаща Понтия Пилата, вдобавок к тому, отраженный в «черно-красной луже вина из разбитого кувшина» перед ним, настраивает читателя на соответственное восприятие его малодушного молчания как кровавого преступления. Огненный подбой плаща Князя Тьмы — символ его принадлежности к Космосу, Вечности, так как огонь — одна из первооснов бытия. При описании Воланда и его свиты преобладает черный цвет — традиционный цвет зла, колдовства, скорби: не говоря уже о преобладании этого цвета в одежде Воланда и его свиты, он сопровождает и множество деталей быта и описание состояния героев. Трость Воланда украшает «черный набалдашник в виде головы пуделя», прокуратора — перстень с черным камнем; медальон с изображением черного пуделя повесят Маргарите на грудь перед балом; «ночь закрывает черным платком леса и луга»; «черная тоска сразу подкатила к сердцу Маргариты»; голубые глаза Низы, выманившей Иуду на свидание, кажутся ему черными. Побеждает всю эту черноту золотой свет полной луны, заливающей потоками света весь мир, приносящей недолгое успокоение Ученику Мастера Ивану.

Используя мотивы, приемы, даже персонажей, известных мировой литературе, от Воланда до Малюты Скуратова, Булгаков строит оригинальное повествование, решая вновь и вновь вечные проблемы добра и зла, прекрасного и безобразного, верности и предательства, жизни и смерти, знания и веры, науки и невежества. Грани между этими противоположными понятиями зачастую размыты, противоречивы: страшна в справедливом гневe Маргарита, крушащая квартиры литераторов и напугавшая мирно спящего ребенка, ставшая ведьмой от горя и несчастий, поразивших ее; Князь Тьмы,

несмотря на свое предназначенье, совершает добрые и благородные поступки, помогая влюбленным обрести друг друга и предрекая роману Мастера долгую и счастливую судьбу.

Вопросы и задания для самопроверки.

1. Из каких частей состоит роман Мастера. При каких обстоятельствах включена в основное повествование та или иная часть?
2. Какие качества человека более всего отвратительны, по мнению М.Булгакова?
3. Как вы понимаете слова Воланда: «Каждому будет воздано по его вере»?
4. Особенности изображения времени и пространства в главах «Полет», «При свечах», «Бал у Сатаны».
5. Символика цвета в романе.

Александр Александрович ФАДЕЕВ (1901–1956)

Формирование А.Фадеева как писателя полно внутреннего драматизма. Будучи личностью романтического склада, А.Фадеев в своих первых произведениях пытался осветить возвышенно-романтическим светом суровые события гражданской войны на Дальнем Востоке, свидетелем и участником которых он являлся. Идеал прекрасного, сформировавшийся у юного Фадеева во многом под влиянием писателей-романтиков, проходит испытания суровой правдой будней, возвышенные и абстрактные идеалы — жесткой классовой оценкой событий. Мотив столкновения мечты и реальности становится довольно устойчивым в творчестве А.Фадеева, начиная с одного из первых принесших ему известность — романа «Разгром», написанного в 1926 году. Творческий взлет в 20-е годы сменяется кризисом 30-х годов, когда новые его произведения, в частности, роман «Последний из Удэге», не пользовались той популярностью и успехом, на которые рассчитывал писатель, в то время уже секретарь Союза писателей СССР, сменивший на этом посту М.Горького, после недолгого руководства мало кому известного Э.Ставского. Успех пришел к Фадееву в 1945 году, когда по поручению ЦК ВЛКСМ (высший орган комсомола) он пишет роман на основе документов о деятельности комсомольского подполья в г. Краснодоне во время Великой Отечественной войны — «Молодая гвардия». Персонажи этого романа, хотя и имели имена реальных людей, мало соотносились со своими прототипами. В них Фадеев выразил свое

восторженно-романтическое отношение к патриотически настроенной молодежи, борющейся с фашизмом. Были в романе и фактические ошибки, оклеветавшие ни в чем не повинных людей (Стахович, Лидская). Тем не менее, роман выражал энтузиазм и героизм поколения, вошедшего в жизнь в конце 40-х годов, поэтому популярность его была вполне оправдана.

Творческий и жизненный путь А.Фадеева был достаточно прямолинейным. Убежденный коммунист, он всегда следовал генеральной линии партии, тем самым прямо или косвенно оказался виновным в осуществлении многочисленных репрессий творческой интеллигенции в 1937 — 1952 гг., так как занимал руководящее положение в правлении Союза советских писателей именно в это время. Поэтому XX съезд КПСС (Коммунистической партии), рассказавший, хотя и неполную, правду о вредных последствиях культа личности Сталина, привел к трагическому прозрению искреннего и честного, но глубоко заблуждавшегося писателя. Осознав, что судьба завела его в жизненный и творческий тупик, из которого нет выхода, А.Фадеев покончил с собой весной 1956 года, вскоре после XX съезда.

Разгром

Вопросы.

1. Проблематика и жанровое своеобразие романа.
2. Особенности изображения гражданской войны на Дальнем Востоке.
3. Основные принципы типизации характеров.
4. Трагическое и героическое в романе. Смысл заглавия.

Замысел романа, судя по высказываниям А.А.Фадеева, относится к 1921 — 22 гг., когда в памяти и сердце писателя еще были свежи события гражданской войны на Дальнем Востоке, в которой он принимал активное участие. Но по мере реализации замысла в нем произошли большие изменения. Вышедший в 1926 году, роман свидетельствует о расставании Фадеева с романтическими иллюзиями прошлого. А.Фадеев, посвящая свое повествование героям гражданской войны, отказывается от легкого и проторенного писателями романтического склада пути воспевания боевых подвигов, отваги, героизма. Автор описывает мытарства красного партизанского отряда, руководимого коммунистом Левинсоном, в период, когда революционное движение в крае пошло на спад, многие испытали разочарование в идеалах большевизма.

Отряд **отстывает**, и уже в этом кроется художественная смелость, новаторство писателя, преодолевающего «невыгодный» материал,

преобразующего его в полное величия и трагизма повествование. Стремясь уйти от преследователей, отряд попадает в засаду, несет огромные людские потери. Из последнего прорыва вышли лишь девятнадцать партизан. Но дух их не сломлен. «Нужно было жить и исполнять свои обязанности» — такими будничными, но весомыми, выстраданными всем ходом повествования словами главного героя Левинсона заканчивается роман. И в самой будничности этих слов скрыт высокий пафос дела, в которое верит герой романа и его автор, дела, которому они посвящают без остатка свою жизнь.

Говоря о замысле своего романа, Фадеев акцентировал внимание на том, что он хотел показать, как «... в гражданской войне происходит отбор человеческого материала, все враждебное сметается революцией, все неспособное к настоящей революционной борьбе, случайно попавшее в лагерь революции, отсеивается, а все поднявшееся из подлинных корней революции, из миллионных масс народа, закаляется, растет, развивается в этой борьбе». Но роман А.Фадеева оказался более объективным, правдивым и широким, чем это весьма тенденциозное заявление. Революция и гражданская война, как это вытекает из объективного развития повествования, как огромный жернов, перемалывает все без разбора, что попадает на ее пути: и хорошее, и плохое. Погибает сильный, красивый и мужественный Метелица, в котором Левинсон видел удивительные жизненные силы, так недостающие ему самому (гл. «Разведка Метелицы»). Погибает девятнадцатилетний Бакланов, по-юношески романтично влюбленный в своего командира и пытавшийся во всем подражать ему. Погибает Морозка, чья эволюция от несознательного и анархически настроенного представителя «угольного племени» до одного из самых надежных бойцов отряда Левинсона прошла на наших глазах. Зато живы Чиж и Пика, благополучно уходит от опасности и ответственности «чистенький», по словам Морозки, интеллигент Мечик, трусостью своей погубивший часть отряда, и кто знает, где и когда выплывут они в мутное и противоречивое революционное время (гл. «Девятнадцать»).

Роман А.Фадеева отличается глубоким проникновением во внутренний мир рядовых участников эпохальных событий. Фадеев исследует глубокие сдвиги в человеческом сознании под влиянием новых условий жизни, новых отношений в обществе, и тем самым он является наследником Л.Н.Толстого в осмыслении «диалектики души героя», что уже неоднократно было отмечено критикой.

Например, при описании внешности и характера того или иного героя он в первую очередь обращает внимание на его глаза как «зеркало души». У Левинсона глаза «глубокие, большие, как озера, они вбирали Морозку вместе с сапогами и видели в нем многое такое, что, может быть, и самому Морозке неизвестно». У самого Морозки глаза «смешливые», «колючие, как бодяки», у Метелицы «хищные глаза всегда горели ненасытным желанием кого-то догнать и драться» и т.д.

Характер героя проявляется в его поступках, жестах, выразительных деталях облика. Вот Морозка, «приподнявшись на стремянах, склонившись к передней луке выпрямленным корпусом», плавно идет на рысях перед крестьянами. Автор разделяет здесь их восхищение всадником, описывая, как Морозка гордо сидит в седле, «чуть-чуть вздрагивая на ходу, как пламя свечи».

Но совсем другим предстает перед читателем Морозка, когда он, «воровато оглядевшись», оборвал чужие дыни... испуганно вскочил и замер в полусогнутом положении», затем побежал к лошади, «трусливо вбирая голову в плечи». Этим контрастом и определяется характер Морозки, его неумение себя контролировать, неустойчивость его намерений и желаний, безотчетность его поступков, приводящая героя в крайние ситуации.

Весьма своеобразна и композиция романа, способствующая раскрытию главной идеи — показать не судьбу отдельного человека, а судьбу коллектива, в котором судьба отдельного человека сплавилась с судьбой других людей, образуя единое и неразрывное целое. Автор фокусирует внимание то на одном, то на другом герое, называя их именами главы: «Морозка», «Мечик», «Левинсон», «Разведка Метелицы». Но ни один из них не определяет сам по себе развитие фабулы, даже Левинсон, который берет на себя главную ответственность в принятии решений, влияющих на судьбу отряда в целом и каждого члена этого революционного сообщества в частности.

Такие особенности композиции, благодаря которым книга словно оставляет нас с глазу на глаз то с одним, то с другим человеком и в то же время не превращается в цикл рассказов об отдельных героях, характерна для «Разгрома» в целом.

Как истинно художественное произведение с глубокой и многоплановой проблематикой «Разгром» явственно перекликается с современной постановкой проблем гуманизма, отношения к человеку, взаимодействия человека и человечества, поведения человека в экстремальных ситуациях, раскрывающих истинную суть его характера.

Вопросы и задания для самопроверки.

1. Проследите эволюцию характера Морозки.
2. В чем вы видите драматизм и противоречия судьбы Мечика?
3. В чем значение образа Метелицы? (гл. «Разведка Метелицы», «Три смерти».
4. Как складываются отношения Левинсона, «человека особой породы», с членами руководимого им партизанского отряда, с местным населением (обратите внимание на эпизоды, связанные с кражей Морозкой дынь и с конфискацией еды для отряда у местного населения; решение Левинсона отравить мешавшего быстрому передвижению отряда тяжело раненого Фролова; Левинсон с бойцами во время отдыха, переход через трясины, финал).

Алексей Николаевич ТОЛСТОЙ (1885–1945)

А.Н.Толстой — писатель двух эпох. Первая волна известности пришла к нему в 10-е годы, когда появились его «Сорочьи сказки», повести и рассказы из жизни заволжского дворянства («Приключения Растегина»), из современной жизни («Человек в пенсне») и др. Уже тогда он заявил о себе как о самобытном стилисте, соединяющем в своих произведениях романтику, лиризм, сатиру.

Не являясь прямым родственником ни Л.Толстого, ни А.К.Толстого, он, тем не менее, продолжает эпические традиции автора «Войны и мира» в своей трилогии «Хождение по мукам» и традиции исторических жанров А.К.Толстого, автора замечательной трилогии «Смерть Ионна Грозного», «Царь Федор Иоаннович», «Царь Борис».

Петр Первый

Вопросы.

1. Изображение петровской эпохи в романе.
2. Петр I как исторический деятель нового типа.
3. Жанровое своеобразие романа.

Одним из важнейших дел своей жизни А.Н.Толстой считал написание романа «Петр Первый», над которым работал с 1929 по 1945 гг. Но интерес к эпохе Петра Первого возник значительно раньше, о чем свидетельствует повесть «День Петра», написанная в 1917 году. Петр Первый, по словам А.Н.Толстого, был для него «философия,.. религия, .. откровение во всем, что касается России».

Задуман был роман, состоящий из 5 частей, рассказывающий о судьбе Петра и петровских реформах, начиная с его юности и первых лет царствования, до основания и строительства Петербурга, но написано только три части. Роман обрывается на эпизоде взятия Нарвы. Многие судьбоносные вехи пути Петра и его деяний остались за пределами романа. Но и написанные главы складываются в многоплановое повествование. Действие романа разворачивается в столице и за ее пределами, в России и в Европе. Многочисленные массовые сцены: на улицах Москвы, в военных походах, в царских палатах и при дворах европейских монархов — ярко передают неповторимый колорит эпохи. Автор пользуется малоизученными историческими документами типа «пыточных записей» начала XVIII века, старинных судебных актов, что позволило усилить достоверность и воссоздать яркий и выразительный русский язык, соответствующий описываемой эпохе и в то же время не переусложненный архаизмами и излишней стилизацией.

Широта панорамы усиливается обилием персонажей, как главных, так и второстепенных (их в романе около пятисот). Но даже персонаж, появившийся в одном эпизоде, описан настолько сочно и красочно, что не забывается. Особенно это касается народных характеров, в которых воплощаются неисчерпаемые силы и творческий дух нации. Это и кузнец Кондратий Воробьев, не позарившийся на царские посулы быстрого обогащения и оставшийся у себя на Валдае, продолжая удивлять всех чудным звоном отлитых им колокольчиков, гибкостью шпага и прочностью тележных осей. Это и двухметровый красавец Мишка Блулов, солдат, награжденный за взятие Мариенбурга: «Коней он любит, и кони его любят, таких веселых коней, как в шестом эскадроне, во всей армии нет». Это и бунтарь Федька Умойся Грязью, и оружейник Иван Демидов, и многие другие. Эта многонаселенность романа не мешает четкому оформлению его сложной сюжетной системы. В нем выделяются три сюжетно-тематические линии: тема Петра, обновляющего и укрепляющего Государство Российское, тема колоссальных сословных, нравственных сдвигов в русском обществе, тема России народной. А.Н.Толстой следует за канвой истории, воссоздавая основные события как русской, так и европейской жизни на рубеже XVII — XVIII веков (стрелецкие бунты, покорение Азова, строительство русского флота, война со шведами, взятие Нарвы). Но «Петр Первый» — не только историко-художественный, но и социально-психологический роман, в котором повествование легко переходит от частного плана к общему и от бытовых сцен к батальным.

В центре внимания А.Н.Толстого — образ Петра I, который, по словам самого писателя, долгое время оставался для него «загадкой в историческом тумане». Показывается становление характера одной из самых ярких и противоречивых личностей русской истории, причем главное внимание направлено на суть противоречий его характера. В начале романа Петр — еще подросток, увлекающийся военными играми; «шапка Мономаха», образно говоря, ему еще велика. Постепенно из долговязого и угловатого юноши вырастает государственный деятель, дипломат, полководец, строитель, мастеровой, владевший четырнадцатью ремеслами. Показана и психологическая неустойчивость его характера, проявляющаяся в крайностях: от безудержного веселья к безудержному гневу. По мере развития сюжета и взросления царя к нему приходят опыт, зрелость, уверенность. Характер Петра проявляется не только в его общественной и государственной деятельности, но и в личной жизни, где его поведение также отличалось неуравновешенностью и неординарностью (отношения с первой женой, царицей Натальей, любовная связь с Анной Монс, возвышение экономки его соратника Александра Меншикова, Марты Скавронской — будущей императрицы Екатерины I). Роман обрывается сценой взятия Нарвы, и в этой сцене Петр — величественный монарх, вдохновленный высокой государственной целью, суровый, но справедливый, останавливающий мародерство в поверженном городе.

Роман А.Н.Толстого «Петр Первый» оказал огромное влияние на развитие исторической прозы в русской литературе как в 30-е годы XX века, так и в последующие периоды.

Вопросы и задания для самопроверки.

1. Какими способами внедрял Петр I европейские нравы и веяния в области культуры, образования, науки? Приведите примеры из романа. Почему можно сказать, что он боролся «варварскими средствами против варварства»?

2. В чем проявлялся демократизм Петра?

3. Назовите соратников и единомышленников Петра. Какими принципами он руководствовался при отборе и возвышении друзей и соратников?

4. Какие эпизоды национальной русской истории и русского быта, описанные в романе, запомнились ярче всего?

Михаил Александрович ШОЛОХОВ

(1905–1980)

М.Шолохов пришел в литературу с фронтов гражданской войны. Именно поэтому в первых его произведениях, вошедших в сборники «Донские рассказы» и «Лазоревая степь», речь идет о тех событиях, свидетелем которых он сам был, а именно — о жестокой классовой борьбе на Дону в 1917 — 1920 гг., когда зачастую не только соседи или близкие друзья, но и родственники: брат с братом, отец с сыном — оказывались в противоположных лагерях, и их столкновение приводило к кровавому, трагическому исходу (рассказы «Родинка», «Смертный враг», «Чужая кровь», «Коловерть», «Червоточина», «Шибалково семя»).

В ранних рассказах М.Шолохова четко расставлены классовые акценты, не существует полутонов. Критика сразу же отметила своеобразие стилистики писателя, умело соединяющего в едином повествовании высокопоэтическую литературную речь с ядреным казацким просторечием.

В 1920-е годы молодежь взрослела и мудрела рано, поэтому нет ничего удивительного в том, что М.Шолохов достаточно быстро после успеха ранних своих рассказов переходит к работе над крупным эпическим полотном и в 1929 году выпускает первую книгу романа-эпопеи «Тихий Дон», работа над которым будет продолжаться в целом около 15 лет. И только в 1940 г. роман будет окончательно завершен. В промежутке между написанием 3-й и 4-й книги романа «Тихий Дон» Шолохов пишет роман «Поднятая целина», произведение злободневное, рассказывающее о коллективизации на Дону, фактически в тех же местах, где развивалось действие «Тихого Дона». Несмотря на некоторые недостатки идеологического плана, роман также отличается яркостью и выразительностью народных характеров, многоплановостью повествования, выразительностью и точностью языка — неотъемлемыми чертами художественной манеры М.Шолохова.

В период Великой Отечественной войны М.Шолохов, как и многие другие представители советской литературы, работал военным корреспондентом. Наиболее известным его очерком был «Наука ненависти», фабульная основа которого в послевоенные годы легла в основу рассказа «Судьба человека». В конце 50-х годов увидела свет 2-я книга романа «Поднятая целина». Роман о Великой Отечественной войне — «Они сражались за Родину» — закончен не был, но на

основе сохранившихся глав был создан С.Бондарчуком одноименный фильм, оставивший заметный след в истории отечественного кинематографа. Творчество М.Шолохова с вниманием и пониманием принималось не только в России, но и за рубежом. В октябре 1965 года Нобелевский комитет, рассмотрев 89 кандидатур на соискание премии по литературе, присудил ее автору «Тихого Дона».

«Тихий Дон»

Вопросы.

1. «Тихий Дон» как роман-эпопея.
2. Трагедия Григория Мелехова.
3. Женские образы в романе.
4. Своеобразии стиля.

«Тихий Дон» — вершина творчества писателя. Действие романа происходит с 1912 по 1922 годы. События разворачиваются в основном на Дону, где прошли детские и юношеские годы самого писателя, поэтому материал был ему знаком, близок и дорог.

Сюжетно-композиционную основу «Тихого Дона» составляют трагические судьбы нескольких казачьих семей, проживающих на хуторе Татарский: Мелеховых, Коршуновых, Астаховых. Роман состоит из 4-х книг, каждая из которых, в свою очередь, делится на две части.

В первой книге поэтично и вдумчиво рисуется столетиями налаженный, разумный и гармоничный, подчиненный природным циклам мир донского казачества.

Глава семьи Мелеховых — Пантелей Прокофьевич — защитник старых казачьих устоев, крепкий хозяин, благородный и гордый человек, горячего нрава, унаследованного от матери-турчанки. Его жена Ильинична — олицетворение русского национального женского характера с его высокими нравственными качествами: поэтичностью, добротой, мудростью. Она подлинная душа семьи, хранительница семейного очага, растворяющая свою личность в хлопотах по хозяйству, заботе о детях и внуках, поддержании мира и порядка среди многочисленных домочадцев. Главный герой романа — Григорий Мелехов, чья трагическая судьба вызывала и вызывает много споров и разночтений, сочувствие и повод для раздумья.

Первая мировая, затем гражданская война вносят крупные перемены в сложившийся семейно-бытовой уклад жизни казаков, разрушают привычные родственные связи, традиционную мораль, систему нравственных и социальных ценностей. В романе усиливается

эпический размах, расширяется пространство повествования, появляются массовые сцены военных действий, опустошительным смерчем прошедших по Дону. Вымышленные события и персонажи сочетаются с историческими фактами и реальными деятелями революции и гражданской войны. Подлинные события, точно датированные и подкрепленные документами: приказами, резолюциями, телеграммами, листовками, — письма, действительные маршруты военных походов подкрепляют творческую фантазию писателя, его размышления о судьбах казачества в сложную, переломную эпоху.

В отличие от ранних рассказов, М.Шолохов в «Тихом Доне» не дает окончательных ответов на волновавшие общество вопросы о роли казачества в революции, о месте казаков в строительстве новой жизни, широко используя в обрисовке персонажей и ситуаций толстовский принцип «диалектики души» применительно к народным характерам. Глубина и сложность переживаний, чувств и мыслей, которые считаются обычно свойством натур избранных, интеллигентных, обладающих тонкой организацией психики, высокой культурой, в романе Шолохова присущи обычным людям, живущим в соответствии с законами природы, циклами сельскохозяйственного года и занимающимися каждодневным нелегким трудом земледельца.

Финал романа — «открытый»: Григорий Мелехов на перепутье. Он не хочет больше воевать ни на стороне белых, ни на стороне красных: «от белых отбился и к красным не пристал». Поэтому он и бросает винтовку в реку, полагая, что она ему больше не понадобится. Этот эпизод имеет символический смысл. Григорий — земледелец, созидатель, а не разрушитель. Но впереди его ждет разоренный мелеховский хутор, позади бесконечная череда потерь, и единственное, что удерживает его в жизни, — это сын Мишатка, передавший посмертный привет от жены Натальи.

Большая творческая смелость и гражданское мужество потребовались М.Шолохову, чтобы так неординарно закончить главное произведение своей жизни в то время, когда набирала силу так называемая «теория бесконфликтности», торжествовал социалистический реализм, требовавший от писателя под знаком исторической правды показывать обязательную и окончательную победу социалистических идей в жизни и сознании героев.

Одним из важнейших достижений романа является образ Григория Мелехова. Это открытие нового характера, нового типа личности не только в русской, но и в мировой литературе. Впервые образ крестьянина, земледельца по уровню сложности и глубины

чувств стал вровень с так называемыми «общечеловеческими типами». Характер его раскрывается многопланово: и в общественном отношении, и в личных, глубоко интимных переживаниях, связанных с его искренней, глубокой, трагической и противоречивой любовью к Аксинье, жене соседа Степана Астахова. Личная судьба Григория показана в сложной и многообразной связи с общественно-политическими процессами, происходившими на Дону в годы 1-й мировой войны и революции.

Григорий как личность наиболее полно может реализовать себя в привычной, традиционной ситуации — в труде, в семье, в любви. Но жизнь заставляет его постоянно делать выбор в ситуации, в которой ему разобраться сложно, поэтому и мечется он между белыми и красными, не найдя правды ни у одних, ни у других. И те, и другие, ожесточенные в своей борьбе, разрушают привычный ему мир, заливая кровью Донщину. Художественная смелость и объективность писателя состояла в том, что он сам никому не отдает предпочтения, справедливо показывая ожесточение и омертвление личности, попрание ею общечеловеческих законов, если выбор сделан и борьба идет до конца, на примере Михаила Кошевого, Анны Погудко, Бунчука со стороны красных, и Алешки Шамиля, казаков, казнивших экспедицию Подтелкова, Изварина, Листницкого и Митьки Коршунова — со стороны белых. Честный, горячий человек, не находя правды ни в одном лагере и не видя выхода из создавшегося положения, Мелехов не снимает с себя ответственности за все происходящее: «Неправильный у жизни ход, и, может быть, и я в этом виноватый...» Трагедия Григория Мелехова, не нашего места в жизни, четко разделенной на два враждебных лагеря, в каждом из которых есть у него близкие и родные люди, — это трагедия мужественного и бескомпромиссного человека, не умеющего идти на сделки с совестью, не умеющего лгать и кривить душой. Если такие люди невостребованы новым обществом, очевидно, есть в этом обществе серьезные изъяны, немного у него перспектив. Что больше мог сказать Шолохов в эпоху «развернутого строительства социализма!»

Художественная система романа тоже весьма примечательна. С первых же строк обращает на себя внимание динамика фразы, живописность картин природы и быта, яркая, включающая в разумном пределе диалектизмы речь персонажей. Особенно впечатляют картины природы: замшелые в прозелени меловые горы, «звонкая стеклянная стынь холодеющего неба», Дон, «взлохмаченный вет-

ром» и др. Природа не только оттеняет чувства людей, она отзывается на них... В первой книге, когда Григорий только вступает в жизнь, мир для него полон радостных запахов и многоцветен. В финале романа, когда он, похоронив Аксинью, поднимает седую голову, то видит над собой «черное небо и ослепительно сияющий черный диск солнца».

Шолохов широко пользуется фольклорными приемами выразительности: вводит в повествование старинные казачьи песни, поговорки и пословицы («Вот вам хомут и дуга, а я вам больше не слуга», «И петь не поет, и спать не дает» и др.), прямой и обратный параллелизм («Не лазоревым алым цветом, а дурнопьяном придорожным цветет поздняя бабья любовь»).

Творчество М.Шолохова оказало влияние как на современников писателя, так и на литературу последующих периодов, в первую очередь, на писателей-деревенщиков В.Белова, В.Распутина, Б.Можаяева, рассказавших о судьбах русского крестьянства Севера, Поволжья, Сибири и других регионов России.

Вопросы и задания для самопроверки.

1. Выделить основные этапы жизненного пути Григория Мелехова.
2. Что общего в женских характерах «Тихого Дона» (Наталья Коршунова, Ильинична, Дарья и Дуняшка Мелеховы) и чем они отличаются друг от друга.
3. Почему Шолохов уделяет большое внимание пейзажу? Какими словами описывает Дон и степь? Как в описании природы у Шолохова использованы традиции Тургенева (живописность, точность деталей), Толстого (психологизм), Чехова (лаконизм).
4. Роль и особенности диалектизмов в романе?

Александр Трифонович ТВАРДОВСКИЙ (1910–1971)

Творческий путь А.Т.Твардовского начался в 30-е годы в полном согласии с линией ВКПб и правительства на коллективизацию, индустриализацию и ужесточение так называемой «борьбы с врагами народа». Он писал стихи и поэмы, прославляющие социализм, коллективизацию, несмотря на то, что необоснованным репрессиям подверглась семья его отца на Смоленщине (поэмы «Путь к социализму», «Страна Муравия»).

Твардовский принимал участие в войне с Финляндией в 1940-м году, в Великой Отечественной войне, был фронтовым корреспондентом. Созданная в 1941 — 1945 гг. поэма «Василий Теркин» стала одним из популярнейших произведений о войне.

После войны А. Твардовский, возвращаясь к впечатлениям военных лет и незатухающей скорби о погибших, пишет проникновенные стихотворения «Я убит подо Ржевом» и «Я знаю, никакой моей вины, / В том, что другие не пришли с войны...» Первое стихотворение построено как монолог безымянного солдата, погибшего в первый же год войны, защищая Москву: «И у мертвых, безгласных / Есть отрада одна: / Мы за Родину пали, / Но она спасена». Стихотворения «Я знаю, никакой моей вины...», написанное в 1966 году, говорит о том, как глубоко в сердце поэта лежит ответственность перед погибшими.

Поэмы «За далью — даль» и «По праву памяти» содержат лирическую исповедь поэта, пережившего потрясение в связи с переоценкой происшедшего со страной и с ним самим.

Основой сюжета поэмы «За далью — даль» является путешествие поэта в поезде «Москва — Владивосток» через всю страну и одновременно осмысление пережитого страной за последние годы. Это путешествие в пространстве и во времени (10 лет и 10 тысяч верст).

Поэма «По праву памяти», посвященная памяти отца, репрессированного в годы коллективизации, говорит о пересмотре позиции автора по отношению к политике партии большевиков в 1930 — 1940-е годы. Поэма, написанная в 60-е годы, была запрещена даже достаточно либеральной в те годы цензурой и увидела свет только в 80-е годы.

С 1958 года Твардовский возглавляет журнал «Новый мир» и делает этот журнал центром, вокруг которого группировались силы, стремящиеся к честному изображению действительности, пути, пройденного страной после Октября 1917 года. Твардовский-редактор поддерживает многих начинающих писателей. В журнале «Новый мир» при его непосредственном участии в 1962 году была опубликована повесть А. Солженицына «Один день Ивана Денисовича», открывшая читателям новое имя, нового писателя, которому суждена такая уникальная роль в развитии литературного процесса второй половины XX века; произведения В. Белова, Б. Можаяева и других писателей-деревенщиков, первыми попытавшихся сказать правду о бедственном положении русского крестьянства, разоренного и наполовину уничтоженного коллективизацией. Были подготовлены к публикации, но запрещены романы Б. Пастернака «Доктор Живаго»,

А.Солженицына «Раковый корпус», «В круге первом». А.Твардовский был бескомпромиссен в своей переоценке прошлого и борьбе на подлинную свободу творчества. В 1970 г., в период начинающегося так называемого «застоя», был отстранен от руководства журналом, что ускорило его безвременную кончину.

«Василий Теркин»

Вопросы.

1. Жанровое новаторство поэмы.
2. Величие и простота подвига советского солдата.
3. Героика и юмор в поэме.
4. Реализм и фантастика в главе «Смерть и воин».
5. Автор и герой.

Поэма «Василий Теркин» — произведение подлинно новаторское по своим жанрово-стилевым и сюжетно-композиционным особенностям. В ней находят творческое отражение традиции таких произведений, как роман Пушкина «Евгений Онегин» и поэма Некрасова «Кому на Руси жить хорошо». Поэма Твардовского имеет так называемый «свободный сюжет», позволяющий включать или выключать, а так же переставлять главы без особого ущерба для смысла: «Эта книга про бойца/Без начала, без конца» — так характеризует свое произведение Твардовский в стихотворном вступлении «от автора»:

Почему так — без начала?
Потому что сроку мало
Начинать ее сначала.
Почему же без конца?
Просто жалко молодца.

Первая глава — «На привале» — начинается с шутового монолога героя, насыщенного шутками-прибаутками, показывающего умение героя приспособиться к любой ситуации, расположить к себе окружающих, поднять настроение в трудную минуту. Затем Теркин рисуется в деле — главы «Перед боем», «Переправа», «О войне», «Теркин ранен» и т.д. Жизнь как бы сама подсказывала темы «беседы» автора с фронтовым читателем. Так рождается структурный принцип внутренней завершенности каждой беседы-главы: фронтовой читатель мог не знать предшествующей главы или не дожидаться последующей, погибнув или получив ранение в ближайшем бою, перед которым и попала ему в руки фронтовая многотиражка с очередной главой. Но целостное представление о рассказанном и эстетическое удовольствие он все равно получал.

Законченность поэме придают объективно-исторические хронологические рамки — все события, описанные в ней, происходят в период сурового времени Великой Отечественной войны, и факты, известные каждому читателю, чувства, сопережитые всеми, способствуют более глубокому эмоциональному восприятию поэмы в целом и каждой отдельной ее части. Рассказ о герое то и дело прерывается авторскими отступлениями, напрямую обращенными к читателю. В этих отступлениях автор говорит о своем отношении к герою, о единстве мыслей и чувств всего народа, вставшего насмерть против врага:

И скажу тебе, не скрою, —
В этой книге там ли, сям
То, что молвить бы герою,
Говорю я лично сам.
И заметь, коль не заметил,
Что и Теркин, мой герой,
За меня гласит порой.

Над поэмой Твардовский работал на протяжении всей войны. По мере работы образ героя укрупнялся, типизировался. Первоначально Теркин — недотепа и балагур, пустомеля, считающий, что лучшее место в армии — это «повара в пехоте», затем — эпический воин, ведущий бой, «смертный бой не ради славы — ради жизни на земле», перенявший эстафету борьбы от старого русского солдата времен Первой мировой (глава «Два бойца»), вступающий в бой не только с конкретным врагом, но и с самой Смертью (глава «Смерть и воин»). Поэма обращена к конкретному адресату: «Чтоб от выдумки моей / На войне живущим людям / Стало, может быть, теплей».

От главы к главе образ Василия Теркина все более приобретает черты обобщенные, почти символические. Герой воплощает собой весь воюющий народ: «В бой идет, в огонь кромешный, / Он идет, святой и грешный / Русский чудо-человек». При всем при том он не теряет конкретности и определенности первоначальных своих качеств — простоты и достоинства, умения вовремя скрасить шуткой отдых и не задумываясь встать в полный рост перед врагом (главы «Про солдата-сироту», «По дороге на Берлин», «В бане»).

Для поэмы «Василий Теркин» характерно стилевое многообразие: героика («Переправа», «Теркин ранен»), юмор («В бане» «На привале», «Гармонь»), фантастика («Смерть и воин»). Многие стихи поэмы стали пословицами: «Города сдают солдаты, Генералы их берут», «Зачем мне орден? Я согласен на медаль», «Пушки к бою едут задом», «Эй, славяне, что с Кубани, с Дона, с Волги, с Иртыша» и др.

Следуя традиции пушкинского «свободного романа» «Евгений Онегин», Твардовский часто включает в повествование лирические главы, в которых ведет прямой разговор с читателем «от первого лица» (гл. «О себе», «От автора», «О любви»). Твардовский обращается и к читателю, и к своему герою, как к живому, реально существующему человеку, вступает в непринужденный разговор на самые различные темы, посвящает в свои творческие замыслы: «Пусть читатель вероятный / Скажет с книгою в руке: / «Вот стихи, а все понятно, / Все на русском языке».

И содержание, и форма поэмы поистине народны. Поэтому и стала поэма одним из самых значительных произведений не только военной, но и всей русской литературы второй половины XX века.

Вопросы для самопроверки.

1. Какие качества являются определяющими для Василия Теркина?
2. Какими словами подчеркивает Твардовский типичность и народность характера своего героя?
3. Покажите многообразие стиливых приемов, используемых при создании характера русского человека. Приведите примеры патетики, героики, юмора, просторечия, лиризма. Найдите выражения, ставшие пословицами и афоризмами.
4. Выберите из поэмы наиболее понравившийся эпизод и проанализируйте его.
5. На какие традиции опирался А.Твардовский?

Александр Исаевич СОЛЖЕНИЦЫН (род. в 1918)

Знаменитый немецкий писатель Генрих Белль писал, что гражданская и литературная деятельность Солженицына произвела «переворот в сознании, переворот всемирного значения, который нашел отклик во всех концах света». Солженицын — самый значительный писатель и человек нашего времени. Его судьба, которую он никогда не рассматривал как частное явление, и его творчество крепко спаяны идеей «жизни не по лжи». Характернейшая черта Солженицына — острота и критичность мысли, рождающей недоверие к принятым политическим и общественным установкам и догмам. В юности искренне принимающий советскую действительность и романтизирующий революцию (характерно, что замысел юношеского романа о первой мировой войне получает название «Люби революцию»), он в конце войны, капитаном, фронтовым ко-

мандиром с боевыми наградами, видит окружающий мир уже по-другому (не сомневаясь еще в основах большевизма, он считает, что Сталин отошел от ленинских заветов) и делится своими «политическими негодованиями» в письмах к другу, воевавшему на другом фронте. Он был арестован «за антисоветскую агитацию» и приговорен к 8 годам лагерей. Значение этих лет, проведенных в заключении (под Москвой, в московской спецтюрьме, в Рыбинске, а потом в Казахстане, в Экибастузе) огромно: они определили всю его будущую писательскую жизнь. «Страшно подумать, что б я стал за писатель, если б меня не посадили», — пишет Солженицын в книге «Бодался теленок с дубом» (ср. с тем значением, которое имела каторга для Достоевского). Потом «вечное ссыльнопоселение» в Средней Азии, а после реабилитации в 1956 он работает учителем в сельской школе, а потом в Рязани. Но главное его дело — писательство. Он осознает его как духовную миссию — нести слово правды (не ограниченной рамками разоблачения культа личности) о жизни русского народа в XX веке. В 1962 г., в эпоху хрущевской «оттепели», Твардовский печатает в «Новом мире» «Один день Ивана Денисовича» (первоначальное название «Щ-854 (Один день одного зэка)»). Повесть принесла автору всемирную известность. Но романы «В круге первом» и «Раковый корпус» опубликовать не удалось — они распространялись в самиздате. К концу 1960-х атмосфера вокруг Солженицына становится все более враждебной: его исключают из Союза писателей, в 1974 лишают гражданства и насильственно высылают из страны и только в результате перестройки в 1989 г. восстанавливают в Союзе писателей, начинают широко печатать его произведения, с публичными извинениями возвращают гражданство, и в 1894, после двадцати лет жизни за границей, Солженицын возвращается в Россию. Эти двадцать лет (в Цюрихе, потом в Вермонте) были годами колоссального труда — работы над эпопеей «Красное колесо».

Писательские интересы Солженицына необычайной широки — по сути это вся трагическая история жизни русского народа от первой мировой войны до наших дней; жанровый диапазон очень велик — от рассказа до огромной эпопеи. Особую роль в его творчестве играет лагерная тема, центральное произведение которой «Архипелаг ГУЛАГ» — по авторскому определению, «художественное исследование», соединяющее литературу с документальным свидетельством, художественное начало с публицистическим. Это не только история репрессий в нашем государстве с 1918 года, это огромный памятник всем, кто прошел лагерный путь.

«Один день Ивана Денисовича» (1959)

Вопросы.

1. Образ мира в рассказе.
2. Проблематика рассказа.
3. Система персонажей в рассказе.

В самом названии «Один день Ивана Денисовича» заложена некая особенность, характерная для художественного мышления Солженицына: это сгущение времени и пространства (один день, лагерь). День становится единицей измерения лагерной жизни героя. Весь рассказ композиционно введен в рамки дня: начало совпадает с началом дня («В пять часов утра, как всегда, пробило подъем...»), конец — с вечерним отбоем. В первой фразе слова «как всегда» указывают на неизменное постоянство лагерной жизни, в финальной дается непредставимое для человека количество дней, из которых складывается срок Ивана Денисовича: «Таких дней в его сроке от звонка до звонка было три тысячи шестьсот пятьдесят три.

Из-за високосных годов — три дня лишних набавлялось...» И это уважительное выделение в специальный, да к тому же последний абзац всего лишь трех дней — такой малости по сравнению с тремя тысячами — определяет отношение к дню как концентрации целой жизни.

Что представляет собой образ мира в «Одном дне...»? В каком пространстве и времени существуют его герои? Солженицын охотно пользуется приемом антитезы, и пространство и время этого мира проявляют свою особенность, вернее дают осознать себя в контрастном сопоставлении с другим или другими мирами. Так, главные свойства лагерного пространства — его отгороженность, закрытость и обозримость (стоящий на вышке часовой видит все) — противопоставлены открытости и беспредельности природного пространства — степи. Самая характерная и необходимая черта лагерного пространства — заграждение, в рассказе подробно даются детали его устройства: сплошной забор, заостренные столбы с фонарями, двойные ворота, проволока, ближние и дальние вышки. При освоении нового объекта, замечает Иван Денисович, «прежде чем что там делать, надо ямы копать, столбы ставить и колючую проволоку от себя самих натягивать — чтоб не убежать». Структура этой фразы точно воспроизводит порядок и значение образа пространства: сначала мир описывается как закрытый, потом — как несвободный, причем именно на вторую часть (тире — знак инто-

национного выделения) падает основное ударение. Перед нами возникает, казалось бы, четкая оппозиция лагерного мира с набором присущих ему признаков (закрытый, обозримый, несвободный) и мира внешнего с его признаками открытости, беспределности и — следовательно — свободы, и называют лагерь «зоной», а большой мир «волей». Но на деле подобной симметрии нет. «Свистит над голой степью ветер — летом суховейный, зимой морозный. Отроду в степи той ничего не росло, а меж проволоками четырьмя — и по-давно». Степь (в русской культуре образ-символ воли, усиленный столь же традиционным и то же значащим образом ветра) оказывается приравнена к несвободному, заключенному пространству зоны: и здесь и там жизни нет — «отроду ничего не росло». Более того: внешний мир наделяется свойствами лагерного: «Из рассказов вольных шоферов и экскаваторщиков видит Шухов, что прямую дорогу людям загородили <...>». И, напротив, лагерный мир неожиданно обретает чужие и парадоксальные свойства: «Чем в каторжном лагере хорошо — свободы здесь *от пуза*» (курсив А. Солженицына. — Т. В.). Речь здесь идет о свободе слова — праве, которое перестает быть общественно-политической абстракцией и становится естественной необходимостью для человека говорить как хочет и что хочет, свободно и беззапретно: «А в комнате орут:

— Пожалее-ет вас батька усатый! Он брату родному не поверит, не то что вам, лопухам!»

Слова, немислимые на «воле».

Противостояние большого мира и мира лагерного оказывается мнимым.

Что представляет собой система персонажей в рассказе? Анти-теза, основной художественный принцип в «Одном дне...», определяет и систему противопоставлений в мире людей. Прежде всего это наиболее предсказуемое и естественное противостояние зэков и тех, кто отряжен распоряжаться их жизнью, — от начальника лагеря до надзирателей, охранников и конвоиров (иерархия не слишком важна — для зэков любой из них «гражданин начальник»). Противостояние этих миров, социально-политических по своей природе, усилено тем, что дано на уровне природно-биологическом. Не случайны постоянные сравнения охранников с волками и собаками: лейтенант Волковой («Бог шельму метит», — скажет Иван Денисович) «иначе, как волк, не смотрит»; надзиратели «зарьялись, кинулись, как звери», «только и высматривай, чтоб на горло тебе не кинулись», «вот собаки, опять считать!»

Эки же — беззащитное стадо. Их пересчитывают по головам: «<...> хоть сзади, хоть спереди смотри: пять голов, пять спин, десять ног»; «— Стой! — шумит вахтер. — Как баранов стадо. Разберись по пять!»; о Гопчике говорят — «теленочек ласковый», «тонюсенький у него голосочек, как у козленка»; кавторанг Буйновский «припер носилки, как мерин добрый».

Эта оппозиция волков и овец легко накладывается в нашем сознании на привычное басенно-аллегорическое противопоставление силы и беззащитности («Волк и ягненок») или, как у Островского, расчетливой хитрости и простодушия, но здесь важнее другой, более древний и более общий смысловой пласт — связанная с образом овцы символика жертвы. Символ жертвы, соединяющий в себе противоположные смыслы смерти и жизни, гибели и спасения оказывается необычайно важным именно для лагерной темы, общий сюжет которой — жизнь в царстве нежизни и возможность (Солженицын) либо невозможность (Шаламов) для человека в этой нежизни спастись. Особенно существенно, что эта оппозиция не механическая, она связана со свободой человеческого выбора: принять ли для себя «закон волков», зависит от человека, и тот, кто принимает его, обретает свойства прислуживающих волчьему племени собак или шакалов (Дэр, «десятник из эзков, сволочь хорошая, своего брата эзка хуже собак гоняет», заключенный, заведующий столовой, вместе с надзирателем расшвыривающий людей, определяется единым с надзирателем словом: «Без надзирателей управляются, полканы»).

Эки превращаются в волков и собак не только когда подчиняются лагерному закону выживания сильных: «Кто кого сможет, тот того и гложет», не только когда, предавая своих, прислуживаются к лагерному начальству, но и когда отказываются от своей личности, становясь толпой, — это самый трудный для человека случай, и никто не гарантирован здесь от превращения. В разъяренную толпу, готовую убить виновного — заснувшего молдаванина, проспавшего проверку, — превращаются ждущие на морозе пересчета эки: «Сейчас он <Шухов> зяб со всеми, и лютел со всеми, и еще бы, кажется, полчаса поддержки их этот молдован, да отдал бы его конвой толпе — разодрали б, как волки теленка!» (для молдаванина — жертвы — остается прежнее имя «теленочек»). Вопль, которым толпа встречает молдаванина — волчий вой: «А-а-а! — завопили эки! У-у-у!».

Другая система отношений — между заключенными. С одной стороны, это иерархия, и лагерная терминология — «придурки»,

«шестерки», «доходяги» — ясно определяет место каждого разряда. «Снаружи бригада вся в одних черных бушлатах и в номерах одинаковых, а внутри шибко неравно — ступеньками идет. Буйновского не посадишь с миской сидеть, а и Шухов не всякую работу возьмет, есть пониже».

Другой случай — выделение стукачей, которые противопоставлены всем лагерникам как *не совсем люди*, как некие отдельные органы-функции, без которых не может обойтись начальство. Потому и убийства стукачей, о которых несколько раз упоминается, не вызывают нравственного протеста.

И, наконец, третий и, возможно, наиболее трагически-важный для Солженицына случай внутренней оппозиции — противопоставление народа и интеллигенции. Эта проблема, кардинальная для всего девятнадцатого века — от Грибоедова до Чехова, отнюдь не снимается в веке двадцатом, но мало кто ставил ее с такой остротой, как Солженицын. Его угол зрения — вина той части интеллигенции, которой народ *не вижен*. Говоря о страшном потоке арестов крестьян в 1929 — 1930 гг., который почти не заметила либеральная советская интеллигенция шестидесятых, сосредоточившаяся на сталинском терроре 1934 — 1937 гг. — на уничтожении *своих*, он как приговор произносит: «А между тем не было у Сталина (и у нас с вами) преступления тяжелей». В «Одном дне...» Шухов видит интеллигентов («москвичей») как чужой народ: «И лопочут быстро-быстро, кто больше слов скажет. И когда так лопочут, так редко русские слова попадают, слушать их — все равно как латышей или румын». Резкость оппозиции особенно чувствуется потому, что традиционное национальное отчуждение у Солженицына практически снято: общность судьбы ведет к человеческой близости, и Ивану Денисовичу понятны и латыш Кильдигс, и эстонцы, и западный украинец Павло. Человеческое братство создается не вопреки, а скорее благодаря национальной отмеченности, которая дает полноту и яркость большой жизни.

«Образованный разговор» — спор об Эйзенштейне между Цезарем и стариком каторжанином X-123 (его слышит Шухов, принесший Цезарю кашу) — моделирует двойную оппозицию: во-первых, внутри интеллигенции: эстет-формалист Цезарь, формула которого «искусство — это не *что*, а *как*», противопоставлен стороннику этического осмысления искусства X-123, для которого «к чертовой матери ваше «как», если оно добрых чувств во мне не пробудит!», а «Иван Грозный» есть «гнуснейшая политическая идея — оправда-

ние единоличной тирании», и, во-вторых, оппозиция интеллигенции — народа, и в ней Цезарь и X-123 *равно* противопоставлены Ивану Денисовичу. На малом пространстве эпизода — всего страница книжного текста — автор трижды показывает — Цезарь не замечает Ивана Денисовича: «Цезарь трубку курит, у стола своего развалясь. К Шухову он спиной, не видит. <...> Цезарь оборотился, руку протянул за кашей, на Шухова и не посмотрел, будто каша сама приехала по воздуху <...>. <...> Цезарь совсем об нем не помнил, что он тут, за спиной». Но и «добрые чувства» старого каторжанина направлены только на своих — на память «трех поколений русской интеллигенции», и Иван Денисович ему незаметен.

Это непростительная слепота. Иван Денисович в рассказе Солженицына не просто главный герой — он обладает высшей авторитетностью повествователя, хотя по скромности своей вовсе не претендует на эту роль. Солженицын использует прием несобственно-прямой речи, которая позволяет нам видеть изображаемый мир глазами Шухова и понимать этот мир через его сознание. И потому центральная проблема рассказа, совпадающая с проблематикой всей новой (с начала XIX века) русской литературы, — обретение свободы — приходит к нам через проблему, которая осознается Иваном Денисовичем как главная для его жизни в лагере, — выживание.

Простейшая формула выживания: «свое» время + еда. Это мир, где «двести грамм жизнью правят», где черпак щей после работы занимает высшее место в иерархии ценностей («Этот черпак для него сейчас дороже воли, дороже жизни всей прошлой и всей будущей жизни»), где об ужине говорится: «Вот он миг короткий, для которого и живет ээк!» Пайку герой прячет около сердца. Время измеряется едой: «Самое сытное время лагернику — июнь: всякий овощ кончается, и заменяют крупой. Самое худое время — июль: крапиву в котел секут». Отношение к еде как к сверхценной идее, способность целиком сосредоточиться на ней определяют возможность выживания. «Кашу ест ртом бесчувственным, она ему не впрок», — говорится о старом интеллигенте-каторжанине. Шухов именно *чувствует* каждую ложку, каждый проглоченный кусок. Рассказ полон сведений о том, что такое магара, чем ценен овес, как спрятать пайку, как корочкой выедасть кашу и пр.

Жизнь — высшая ценность, человеческий долг — спасение себя, и потому перестает действовать традиционная система запретов и ограничений: сворованные Шуховым миски каши — не преступление, а заслуга, эковская лихость, Гопчик свои посылки по ночам в одиночку ест — и здесь это норма, «правильный будет лагерник».

Поразительно другое: нравственные границы хоть изменяются, но продолжают существовать, и более того — служат гарантией человеческого спасения. Критерий прост: нельзя изменять — ни другим (как стукачи, сберегающие себя «на чужой крови»), ни себе. Неизживаемость нравственных привычек, будь то неспособность Шухова «шакалить» или давать взятки или «выканье» и обращение «по отечеству», от которого не могут отучить западных украинцев, — оказывается не внешней, легко смываемой условиями существования, а внутренней, природной устойчивостью человека. Эта устойчивость определяет меру человеческого достоинства как внутренней свободы в ситуации максимального внешнего отсутствия ее. И чуть ли не единственным средством, помогающим осуществить эту свободу и — следовательно — позволяющим человеку выжить, оказывается работа, труд. <...> Так *устроен* (курсив мой — Т.В.) Шухов по-дурацкому, и никак его отучить не могут: всякую вещь и труд всякий жалеет он, чтоб зря не гинули». Работа определяет людей: Буйновский, Фетюков, баптист Алешка оцениваются по тому, какие они в общем труде. Работа спасает от болезни: «Теперь, когда Шухову дали работу, вроде и ломать перестало». Работа превращает «казенное» время в «свое»: «Что, гадство, день рабочий такой короткий?» Работа разрушает иерархию: «<...> сейчас работой своей он с бригадиром сравнялся». И главное, она уничтожает страх: «<...> Шухов, хоть там его сейчас конвой псами травы, отбежал по площадке назад, глянул».

В «Одном дне Ивана Денисовича» свобода измеряется не высотой человеческого подвига, а простотой ежедневной рутины, но с тем большей убедительностью она осмысливается как главная жизненная необходимость.

Так в рассказе об одном дне жизни советского лагерника совершенно естественно смыкаются две большие темы русской классической литературы — искание свободы и святость народного труда.

Вопросы и задания для самопроверки.

1. В чем смысл названия рассказа Солженицына? Какую роль играет в нем образ дня? 2. Расскажите о свойствах лагерного мира. 3. Что позволяет Шухову не погибнуть в условиях лагеря? 4. Какую роль в системе персонажей играет Цезарь Маркович, кавторанг Буйновский?

Современная литература (60–80-е годы)

2–3 произведения по выбору абитуриента из следующего рекомендательного списка:

Ф.А.Абрамов. Деревянные кони. Алька. Пелагея. Братья и сестры.

В.П.Астафьев. Царь-рыба. Печальный детектив.

В.М.Шукшин. Сельские жители. Характеры. Беседы при ясной луне.

В.Г.Распутин. Последний срок. Прощание с Матерой.

Живи и помни.

Ю.В.Трифонов. Дом на набережной. Старик. Обмен. Другая жизнь.

В.В.Быков. Сотников. Обелиск. Волчья стая.

Вопросы.

1. Нравственные проблемы современной русской прозы.
2. Личность и общество в соврем. прозе.
3. Поиски положительного героя.
4. Тема преемственности поколений.
5. Осмысление пути, пройденного страной в XX веке.

Понятие «современная литература» охватывает достаточно большой и, главное, полный важными общественными и политическими событиями период, что, безусловно, оказало влияние на развитие литературного процесса. Внутри этого периода существуют свои достаточно ярко выраженные хронологические «срезы», качественно отличающиеся один от другого и в то же время взаимозависимые, развивающие общие проблемы на том или ином витке исторической спирали.

Вторая половина пятидесятых — начало шестидесятых получила название «оттепели», по одноименной повести И.Эренбурга. Образ оттепели как символ времени был, как говорится, на уме у многих, не случайно почти одновременно с повестью И.Эренбурга, даже несколько раньше, стихотворение Н.Заболоцкого с таким же названием было опубликовано в «Новом мире». Связано это с тем, что в стране после смерти Сталина (1953 г.) и особенно после XX съезда КПСС (1956 г.) несколько ослаблены жесткие рамки политической цензуры применительно к художественным произведениям, и в печати появились произведения, более правдиво отражающие жестокое и противоречивое прошлое и настоящее Отечества. В первую очередь пересмотру и переоценке во многом были подвергнуты такие проблемы, как изображение Великой Отечественной войны и состояние и судьба русской деревни. Временная дистанция, благотворные перемены в жизни общества создавали возможность для аналитического размышления о путях развития и исторических

судьбах России в XX веке. Рождалась новая военная проза, связанная с именами К.Симонова, Ю.Бондарева, Г.Бакланова, В.Быкова, В.Астафьева, В.Богомолова. К ним присоединилась набирающая силу тема сталинских репрессий. Зачастую эти темы переплетались воедино, образуя сплав, будоражащий умы общественности, активизирующий положение литературы в обществе. Это «Живые и мертвые» К.Симонова, «Битва в пути» Г.Николаевой, «Один день Ивана Денисовича» А.Солженицына, «Тишина» и «Последние залпы» Ю.Бондарева, «Привычное дело» В.Белова, «Ухабы» и «Ненастье» В.Тендрякова. Период «бесконфликтности» был отвергнут без сожалений. Литература возвращалась к прекрасным традициям классики, выдвигая «трудные вопросы» жизни, укрупняя и заостряя их в произведениях разных стилей и жанров. Все эти произведения в той или иной мере отмечены одним общим качеством: сюжет, как правило, строится на том, что вмешательство власти в судьбы героев приводит к драматическим, а порой и трагическим последствиям. Если в предыдущий период, отмеченный «бесконфликтностью», утверждалось единство власти и народа, партии и общества, то теперь намечается проблема противостояния власти и личности, давление на личность, унижение ее. Причем личностью осознают себя герои самых различных социальных групп, от военачальников и директоров производства («Живые и мертвые», «Битва в пути»), до малограмотного крестьянина (Б.Можаев «Из жизни Федора Кузькина»).

К концу 60-х годов цензура вновь ужесточается, знаменуя начало «застоя», как было названо это время пятнадцать лет спустя, на новом витке исторической спирали. Первыми под прицел критики попадают А.Солженицын, некоторые писатели-деревенщики (В.Белов, Б.Можаев), представители так называемого «молодежного» направления прозы (В.Аксенов, А.Гладилин, А.Кузнецов), вынужденные позднее эмигрировать, чтобы сохранить творческую свободу, а порой и политическую, о чем свидетельствуют ссылки А.Солженицына, И.Бродского, гонения на А.Твардовского как главного редактора «Нового мира», публиковавшего наиболее острые произведения тех лет. В 1970-е годы происходит, правда, слабая, попытка реабилитировать последствия «культы личности» Сталина, особенно роль его как Главнокомандующего в период Великой Отечественной войны. Литература снова, как и в 20 — 40-е гг., распадается на два потока — официальную, «секретарскую» (то есть писателей, которые занимали высокие должности в Союзе советских писате-

лей), и «самиздатовскую», распространявшую произведения либо вообще не публиковавшиеся, либо опубликованные за рубежом. Через «самиздат» прошли роман Б.Пастернака «Доктор Живаго», «Архипелаг Гулаг» и «Раковый корпус» А.Солженицына, стихи И.Бродского, публицистические заметки В.Солоухина «Читая Ленина», «Москва — Петушки» В.Ерофеева и целый ряд других произведений, опубликованных в конце 80 — начале 90-х годов и продолжающих публиковаться и поныне...

И тем не менее, живая, искренняя, талантливая литература продолжает существовать, даже несмотря на ужесточение цензуры. В 1970-е годы активизируется так называемая «деревенская проза», выходя на первый план по глубине проблематики, яркости конфликтов, выразительности и точности языка, при отсутствии особых стилистических и сюжетных «изысков». Писатели-деревенщики нового поколения (В.Распутин, В.Шукшин, Б.Можаев, С.Залыгин), переходят от социальных проблем русской деревни к проблемам философским, нравственным, онтологическим. Решается проблема воссоздания русского национального характера на переломе эпох, проблема взаимоотношения природы и цивилизации, проблема добра и зла, сиюминутного и вечного. Несмотря на то, что в этих произведениях острые политические проблемы, будоражащие общество, впрямую не затрагивались, они тем не менее производили впечатление оппозиционных; дискуссии о «деревенской» прозе, прошедшие на страницах «Литературной газеты» и журнала «Литературная учеба» в начале 80-х годов, буквально раскололи критику на «почвенников» и «западников», как сто лет назад.

К сожалению, последнее десятилетие не отмечено появлением столь же значительных произведений, как в предыдущие годы, но оно навсегда войдет в историю отечественной литературы небывалым обилием публикаций произведений, по цензурным соображениям не опубликованным ранее, начиная с 20-х годов, когда русская проза по сути и разделилась на два потока. Новый период русской литературы проходит под знаком бесцензурности и слияния русской литературы в единый поток, вне зависимости от того, где живет и где жил писатель, каковы его политические пристрастия и какова судьба. Опубликованы доселе неизвестные произведения А.Платонова «Котлован», «Ювенильное море», «Чевенгур», «Счастливая Москва», Е.Замятина «Мы», А.Ахматовой «Реквием», печатаются произведения В.Набокова и М.Алданова, возвращаются в русскую литературу писатели-эмигранты последней волны (70-х —

80-х г.): С.Довлатов, Э.Лимонов, В.Максимов, В.Синявский, И.Бродский; появляется возможность не понаслышке оценить произведения русского «андеграунда»: «куртуазных маньеристов», Валерия Попова, В.Ерофеева, Вик.Ерофеева, В.Коркия и др.

Подводя итоги данному периоду развития русской литературы, можно сделать вывод, что самым ярким достижением ее было творчество так называемых «писателей-деревенщиков», сумевших на материале жизни русского крестьянства в XX веке поставить глубокие нравственные, социальные, исторические и философские проблемы.

В романах и повестях С.Залыгина, В.Белова, Б.Можяева показано, как начинался процесс раскрестьянивания, глубоко затронувший не только экономику страны, но и ее духовную, нравственную основу. К чему все это привело, красноречиво свидетельствуют повести Ф.Абрамова и В.Распутина, рассказы В.Шукшина и др.

Ф.Абрамов (1920 – 1982) раскрывает трагедию русского крестьянства, за которой стоит трагедия всей страны, на примере северной русской деревни Пекашино, прототипом которой была родная деревня Ф.Абрамова Веркола. В тетралогии «Пряслины», куда входят романы «Две зимы и три лета», «Братья и сестры», «Пути-перепутья», «Дом», рассказывается о жизни обитателей Пекашина, вместе со всей страной прошедших трудные испытания предвоенных, военных и послевоенных лет, вплоть до семидесятых годов. Центральные характеры тетралогии — Михаил Пряслин, с 14 лет оставшийся не только за главу осиротевшего семейства, но и за главного мужика в колхозе, и его сестра Лиза. Несмотря на их поистине нечеловеческие усилия вырастить, поставить на ноги младших братьев и сестер, жизнь к ним оказалась неласкова: семья разобщена, распалась: кто попадает за решетку, кто навсегда растворяется в городе, кто погибает. Лишь Михаил и Лиза остаются в деревне.

В 4-й части Михаил, крепкий, кряжистый сорокалетний мужчина, которого прежде все уважали и слушались, оказывается невостребованным в связи с многочисленными реформами, разрушившими традиционный уклад северной русской деревни. Он конюх, Лиза тяжело болеет, дочери, за исключением младшей, поглядывают на город. Что ждет деревню? Будет ли она разрушена, как родительский дом, или вынесет все испытания, обрушившиеся на нее? Ф.Абрамов надеется на лучшее. Финал тетралогии, при всей ее трагичности, внушает надежду.

Очень интересны небольшие повести Ф.Абрамова «Деревянные кони», «Пелагея», «Алька», в которых на примере трех женских

судеб прослеживается далеко не обнадеживающая эволюция женского национального характера в сложное и переломное время. Повесть «Деревянные кони» представляет нам Василису Мелентьевну, женщину со сказочно-былинным именем и душой праведницы. От ее появления светлеет все вокруг, даже ее невестка Женя ждет-не дождется, когда Мелентьевна придет их навестить. Мелентьевна — это человек, который в труде, каким бы он ни был, видит смысл и радость жизни. И теперь, старая и немощная, она хоть в ближний лес за грибами ходит, чтобы день был прожит не зря. Дочь ее Соня, в трудное послевоенное время оказавшаяся на лесозаготовках и обманутая своим любимым, кончает жизнь самоубийством не столько от стыда перед людьми, сколько от стыда и чувства вины перед своей матерью, которая не успела и не смогла ее предостеречь и остановить.

Это чувство непонятно Альке, современной деревенской девочке, которая порхает по жизни, как мотылек, то цепляясь всеми силами за городскую жизнь, за сомнительную долю официантки, то стремясь к роскошной, по ее мнению, жизни стюардессы. Со своим соблазнителем — заезжим офицером — она расправляется жестоко и решительно, добиваясь его увольнения из армии, что в те годы фактически означало гражданскую смерть, и получая таким образом паспорт (как известно, в 50 — 60-е годы крестьяне паспорта не имели, и чтобы переехать в город, надо было получить паспорт всеми правдами и неправдами). Через образ Альки Ф.Абрамов заострил внимание читателей на проблеме так называемого «маргинального» человека, то есть человека, только что переехавшего в город из деревни, растерявшего прежние духовные и нравственные ценности и не нашедшего новых, поменяв их на внешние приметы городского быта.

Проблемы «маргинальной» личности, полугородского-полудеревенского человека волновали и В.Шукшина (1929 — 1974), испытавшего на своей собственной судьбе трудности вхождения «естественного» человека, выходца из алтайской деревни, в городскую жизнь, в среду творческой интеллигенции.

Но его творчество, в частности, новеллистика, значительно шире описания жизни русского крестьянства в переломную эпоху. Проблема, с которой пришел В.Шукшин в литературу 60-х годов, в сущности, осталась неизменной — это проблема осуществленности личности. Его герои, которые «выдумывают» себе другую жизнь (Моня Квасов «Упорный», Глеб Капустин «Срезал», Бронька Пуп-

ков «Миль пardon, мадам», Тимофей Худяков «Билет на второй сеанс»), жаждут осуществления хотя бы в том вымышленном мире. Необычайно остра эта проблематика у Шукшина именно потому, что за ярким, как будто от лица героя, повествованием мы чувствуем тревожное размышление автора о невозможности настоящей жизни, когда душа занята «не тем». В.Шукшин страстно утверждал серьезность этой проблемы, необходимость каждому человеку остановиться в раздумье о смысле своей жизни, о назначении своем на земле, о месте в обществе.

Одну из своих последних книг В.Шукшин назвал «Характеры». Но, по сути, все его творчество посвящено изображению ярких, необычных, неповторимых, оригинальных характеров, не вписывающихся в прозу жизни, в ее заурядные будни. По названию одного из его рассказов эти самобытные и неповторимые шукшинские характеры стали называться «чудиками», т.е. людьми, несущими в душе что-то свое, неповторимое, выделяющее их из массы однородных характеров-типов. Даже в обычном в основе своей характере Шукшина интересуют те моменты его жизни, когда в нем проявляется что-то особое, неповторимое, высвечивающее суть его личности. Таков в рассказе «Сапожки» Сергей Духавин, покупающий в городе безумно дорогие, изящные сапожки для своей жены доярки Клавы. Он осознает непрактичность и бессмысленность своего поступка, но почему-то не может поступить иначе, и читатель понимает, что в этом инстинктивно проявляется спрятанное за буднями чувство не остывшей за годы совместной жизни любви к жене. И этот психологически точно мотивированный поступок рождает ответную реакцию со стороны жены, столь же скупую выраженную, но столь же глубокую и искреннюю. Неприятная и странная история, рассказанная В.Шукшиным, создает светлое чувство взаимопонимания, гармонии «сложных простых» людей, которые порой забываются за обыденным и мелочным. У Клавы просыпается женское чувство кокетства, молодого задора, легкости, несмотря на то, что сапожки, разумеется, оказались малы и достались старшей дочери.

Уважая право человека быть самим собой, даже если осуществление этого права делает человека странным и нелепым, непохожим на других, В.Шукшин ненавидит тех, кто стремится унифицировать личность, подвести все под общий знаменатель, прикрываясь звонкими общественно-значимыми фразами, показывает, что часто за этой пустой и звонкой фразой скрывается зависть, мелоч-

ность, эгоизм («Мой зять украл машину дров», «Бессовестные»). В рассказе «Бессовестные» речь идет о трех стариках: Глухове, Ольге Сергеевне и Отавихе. Социально активная, энергичная и решительная Ольга Сергеевна в молодости предпочла скромного и тихого Глухова отчаянному комиссару, но, оставшись в конце концов одна, вернулась в родную деревню, поддерживая добрые и ровные отношения со своим состарившимся и тоже одиноким поклонником. Характер Ольги Сергеевны так никогда и не был бы разгадан, если бы старик Глухов не решил создать семью с одинокой Отавихой, что вызвало гнев и ревность Ольги Сергеевны. Она повела борьбу против стариков, всю используя фразеологию общественно-го осуждения, говоря о безнравственности и аморальности такого союза, делая упор на непозволительности интимных отношений в этом возрасте, хотя понятно, что речь в первую очередь шла о взаимной поддержке друг друга. И в результате вызвала у стариков стыд за порочность (несуществующую) своих мыслей о совместной жизни, страх за то, что Ольга Сергеевна расскажет эту историю на селе и тем самым вконец опозорит их. Но Ольга Сергеевна молчит, вполне удовлетворенная тем, что ей удалось унижить, растоптать людей, может быть, молчит до поры до времени. Рад чужому унижению и Глеб Капустин в рассказе «Срезал».

Любимые герои В.Шукшина — неординарно мыслящие, находящиеся в вечном поиске смысла жизни, зачастую люди с тонкой и ранимой душой, совершающие порой нелепые, но трогательные поступки.

В.Шукшин — мастер небольшого рассказа, в основе которого лежит яркая зарисовка «с натуры» и содержащееся в нем на основе этой зарисовки серьезное обобщение. Эти рассказы составляют основу сборников «Сельские жители», «Беседы при ясной луне», «Характеры». Но В.Шукшин — писатель универсального склада, создавший два романа: «Любавины» и «Я пришел дать вам волю», киносценарий «Калина красная», сатирические пьесы «А поутру они проснулись» и «До третьих петухов». Известность ему принесла и режиссерская работа, и актерская.

В.Распутин (р. 1938) — один из интереснейших писателей, принадлежащих к младшему поколению так называемых писателей-деревенщиков. Стал известен благодаря циклу повестей из жизни приангарской современной деревни: «Деньги для Марии», «Последний срок», «Живи и помни», «Прощание с Матерой», «Пожар». Повести отличаются конкретностью зарисовок жизни и быта сибирской деревни, яркостью и своеобразием характеров крестьян разных

поколений, философичностью, соединением социальной, экологической и нравственной проблематики, психологизмом, прекрасным чувством языка, поэтичностью стиля...

Среди характеров героев В.Распутина, принесших ему известность, в первую очередь надо выделить галерею образов, которые критики определили как «распутинские старухи» — его крестьянки, вынесшие на своих плечах все тяготы и невзгоды и не сломившиеся, сохранившие чистоту и порядочность, совесть, как определяет главное качество человека одна из его любимых героинь — старуха Дарья из «Прощания с Матерой». Это поистине праведницы, на которых земля держится. Анна Степановна из повести «Последний срок» самым большим грехом в своей жизни считает то, что во время коллективизации, когда всех коров согнали в общее стадо, она после колхозной дойки давала свою корову Зорьку, чтобы спасти от голодной смерти своих детишек. Однажды за этим занятием застала ее дочь: «До самой души прожгли меня глаза ее», — кается перед смертью Анна Степановна своей старинной подружке.

Дарья Пинигина из повести «Прощание с Матерой», пожалуй, самый яркий и по-хорошему декларативный образ старухи-праведницы из повестей В.Распутина. Сама повесть глубока, полифонична, проблемна. Матера — это огромный остров на Ангаре, прообраз сибирского рая. Есть на нем все, что необходимо для нормальной жизни: уютная деревенька с домами, украшенными чудесной деревянной резьбой, в силу чего чуть ли не на каждом доме прибита табличка: «охраняется государством», лес, пашня, кладбище, где похоронены предки, луга и покосы, выгон, река. Есть Царский Листвень, который, по преданию, прикрепляет остров к основной земле, следовательно, являющийся залогом прочности и нерушимости бытия. Есть хозяин острова — мифологическое существо, его оберег, покровитель. И все это должно навсегда погибнуть, уйти под воду в результате строительства очередной ГЭС. По-разному воспринимают жители перемену в их судьбе: молодые даже рады, среднее поколение примиряется с неизбежностью происходящего, некоторые даже досрочно сжигают свои дома, чтобы поскорее получить компенсацию и пропить ее. И лишь Дарья восстает против бездумного и скоротечного прощания с Матерой, провожая ее в неизбежное небытие неторопливо, достойно, обряжая и оплакивая свою избу, прибирая на кладбище могилы родителей, молясь за тех, кто своей бездумностью обидел ее и остров. Слабая старуха, бессловесное дерево, загадочный хозяин острова восстали против праг-

матизма и легкомыслия современных людей. Они не смогли коренным образом изменить ситуацию, но, встав на пути неизбежного затопления деревни, хоть на мгновение задержали разрушение, заставили задуматься и их антагонистов, среди которых — сын и внук Дарьи, и читателей. Поэтому так многозначно и по-библейски возвышенно звучит финал повести. Что ждет Матеру? Что ждет Человечество? В самой постановке этих вопросов таится протест и гнев.

В последние годы В.Распутин занимается публицистикой (книга очерков «Сибирь! Сибирь...») и общественно-политической деятельностью.

В 60–80-е годы достаточно громко и талантливо заявила о себе и так называемая «военная проза», по-новому осветившая будни и подвиги, «дни и ночи» Великой Отечественной войны. «Окопная правда», т.е. неприкрашенная правда бытия «человека на войне» становится основой для нравственных и философских раздумий, для решения экзистенциальной проблемы «выбора»: выбора между жизнью и смертью, честью и предательством, величественной целью и бесчисленными жертвами во имя ее. Эти проблемы лежат в основе произведений Г.Бакланова, Ю.Бондарева, В.Быкова.

Особенно драматично эта проблема выбора решается в повестях В.Быкова. В повести «Сотников» один из двух захваченных в плен партизан спасает свою жизнь, становясь палачом для другого. Но такая цена собственной жизни становится непомерно тяжела и для него, жизнь его теряет всякий смысл, превращаясь в бесконечное самообвинение и в конце концов приводит его к мысли о самоубийстве. В повести «Обелиск» поставлен вопрос о подвиге и жертвенности. Учитель Алесь Мороз добровольно сдается фашистам, чтобы быть рядом со своими учениками, взятыми в заложники. Вместе с ними он идет на смерть, чудом спасая лишь одного из своих учеников. Кто он — герой или анархист-одиночка, послушавшийся приказа командира партизанского отряда, запретившего ему этот поступок? Что важнее — активная борьба с фашистами в составе партизанского отряда или нравственная поддержка обреченных на смерть детей? В.Быков утверждает величие человеческого духа, нравственную бескомпромиссность перед лицом смерти. Право на это писатель заслужил собственной жизнью и судьбой, пройдя воином все долгие четыре года войны.

В конце 80-х — начале 90-х годов литература, как и общество в целом, переживает глубокий кризис. Так уж сложилась история русской литературы в XX веке, что наряду с эстетическими законо-

мерностями ее развитие определяли обстоятельства общественно-политического, исторического характера, далеко не всегда благотворные. Вот и теперь попытки преодолеть этот кризис путем документализма, стремящегося зачастую к натурализму («Дети Арбата» А.Рыбакова, «Непридуманное» Л.Разгона, «Колымские рассказы» В.Шаламова), или путем разрушения целостности мира, пристально-го вглядывания в серые будни серых, незаметных людей (Л.Петрушевская, В.Пьецух, Т.Толстая) не привели пока к значительным результатам. На данном этапе уловить какие-либо созидательные тенденции современного литературного процесса в России — дело достаточно сложное. Время все покажет и расставит по своим местам.

Вопросы и задания для самопроверки.

1. Какие произведения из предложенного списка вам знакомы? Какие из них вы хотите выбрать для анализа?
2. Какой период отечественной истории отражают эти произведения?
3. К какому из течений современной прозы принадлежат эти произведения?
4. Какие нравственные проблемы в них решаются? Как?
5. Какие герои и почему вам кажутся особенно важными, значительными и необходимыми для решения поставленных проблем?
6. Какие художественные приемы использует автор для точной и яркой передачи характеров и обстоятельств?

ДЛЯ ЗАМЕТОК

ДЛЯ ЗАМЕТОК

Учебное издание

**Сушила Ирина Константиновна
Щепакова Татьяна Алексеевна
Вознесенская Татьяна Ильинична**

Русская литература XIX–XX веков

Конспективное изложение программных тем

Печатается в авторской редакции.

Обложка художника *А.Б.Лопатиной*
Корректор *Н.И.Мелентьева*
Компьютерная верстка *Е.Н.Андроновой*

ЛР № 020232 от 20.08.97.

Тематический план 2000 г., позиция 31.

Подписано в печать 19.04.01. Формат 60×84/16. Бумага офсетная.

Гарнитура «BalticaС». Печать на ризографе. Усл. печ. л. 15,35.

Дополнительный тираж 500 экз. Заказ № 207.

Издательство МГУП.
127550, Москва, ул. Прянишникова, 2а.
Отпечатано в ИПК МГУП.