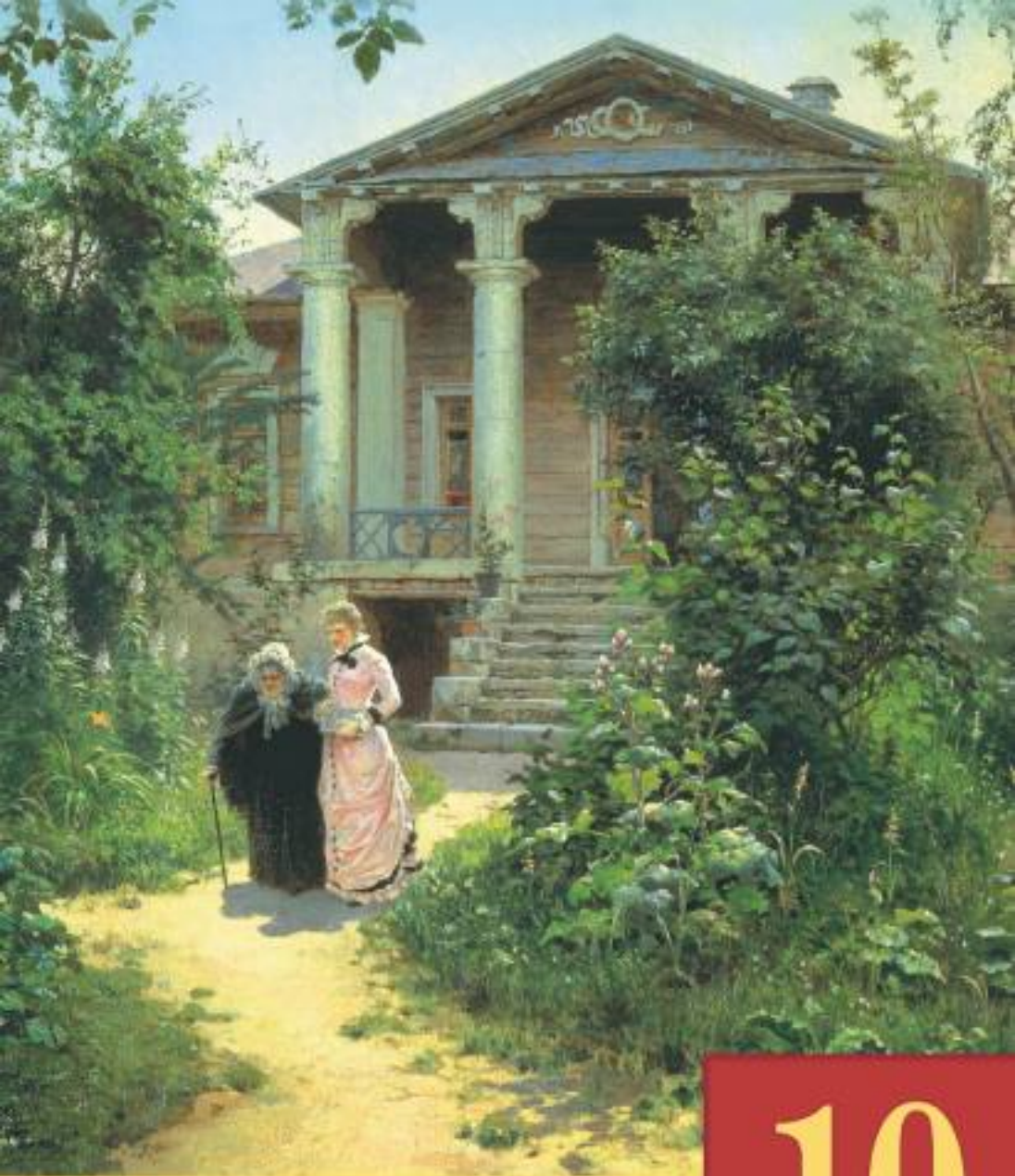




РУССКАЯ 10 ЛИТЕРАТУРА

РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА

Учебное пособие для **10** класса
общеобразовательных учреждений
с белорусским и русским
языками обучения

Под редакцией С. Н. Захаровой

*Допущено
Министерством образования
Республики Беларусь*



МИНСК
НАЦИОНАЛЬНЫЙ ИНСТИТУТ ОБРАЗОВАНИЯ
2010

Правообладатель Национальный институт образования

УДК 821.161.1.09(075.3)
ББК 83.3(2Рос=Рус)я721
Р89

А в т о р ы:

О. И. Царева (И. С. Тургенев, М. Горький, И. А. Бунин, «Повторение», «Словарь литературоведческих терминов»);

С. Н. Захарова («К десятиклассникам», «Литература второй половины XIX века. Расцвет реализма» (обзорная статья), Н. А. Некрасов, М. Е. Салтыков-Щедрин, Ф. М. Достоевский, Л. Н. Толстой, «Русский реализм конца XIX — начала XX века» (обзорная статья), «Повторение», «Словарь литературоведческих терминов»);

Н. П. Капшай (А. Н. Островский, А. П. Чехов);

Л. И. Шевцова (Ф. И. Тютчев, А. А. Фет, А. И. Куприн)

Р е ц е н з е н т ы:

кафедра русской литературы Белорусского государственного университета (канд. филол. наук, ст. преподаватель *У. Ю. Верина*);

учитель русского языка и литературы гимназии № 50 г. Минска *Е. А. Лисовская*;

д-р филол. наук, профессор кафедры теории литературы Белорусского государственного университета, председатель секции филологических дисциплин Государственной комиссии по подготовке учебников в гуманитарно-обществоведческой сфере *А. Н. Андреев*;

учитель русского языка и литературы СШ № 2 г. Столбцы, член секции филологических дисциплин Государственной комиссии по подготовке учебников в гуманитарно-обществоведческой сфере *А. И. Голенович*

Р89 Русская литература : учеб. пособие для 10-го кл. общеобразоват. учреждений с белорус. и рус. яз. обучения / О. И. Царева [и др.]; под ред. С. Н. Захаровой. — Минск : Нац. ин-т образования, 2010. — 320 с. : ил.
ISBN 978-985-465-632-8.

УДК 821.161.1.09(075.3)
ББК 83.3(2Рос=Рус)я721

ISBN 978-985-465-632-8

© Оформление. НМУ «Национальный институт образования», 2010

Правообладатель Национальный институт образования

К десятиклассникам

С середины XIX века до первого десятилетия XX столетия русская литература совершила колоссальный прорыв: она завоевала мировое признание и достигла высочайшего художественного уровня, из ученицы превратившись в законодательницу мод. М. Горький отмечал, что русская литература XIX века «представляет собой феномен изумительный», потому что «ни одна из литератур Запада не возникала с такою силою и быстротой, в таком мощном, ослепительном блеске таланта». Наследие классиков XIX века называли русским Возрождением, «точкой отсчета», «идеологическим и нравственным фундаментом», системой координат, определяющей положение человека в мире, способы его взаимоотношений с другими людьми, и даже «сфинксом для потомков».

Весь XX век можно назвать эпохой осмысления наследия, подаренного читателям классиками XIX века — А. Пушкиным и М. Лермонтовым, Н. Гоголем и А. Островским, И. Тургеневым и Ф. Достоевским, Л. Толстым и А. Чеховым, М. Горьким и И. Бунинным. Обзорные статьи, помещенные в учебнике, помогут сориентироваться в основных закономерностях развития русской литературы второй половины XIX — начала XX века, увидеть главные темы и направления творческого поиска русских классиков, подскажут, чьи произведения можно еще прочитать. А помещенный в конце учебника список литературы содержит перечень некоторых источников, где изложен материал об изучаемых произведениях и их авторах.

Что же в первую очередь интересовало писателей «золотого века»?

Поиски смысла жизни, определение цели деятельности, суть любви и дружбы, их влияние на человека, взаимоотношения народа и власти, сущность истории, роль в ней яркой индивидуальности, личность «маленького человека» — все

это и многое другое стало предметом осмысления русских классиков позапрошлого столетия. Не каждый из них составил свою философию. Всему миру известны, пожалуй, философия Ф. Достоевского и «непротивленчество» Л. Толстого. Более или менее стройную систему представлений о «вечных» вопросах и современных проблемах, четкую гражданскую и эстетическую позицию имел каждый писатель.

В XIX веке оформилась социальная направленность русской литературы, появился особый тип писателя — не только художника, но и проповедника, пророка. Жизнь и творчество Ф. Достоевского и Л. Толстого, М. Горького и А. Чехова оценивались их современниками как «богатырское служение идее». К их мнению прислушивались царские и советские правители, зарубежные писатели и общественные деятели. В первую очередь потому, что русские классики XIX века заложили основы гуманизма, народности и демократизма литературы, которые стали ценностями не только для русской, но и для мировой культуры.

Писатели XIX века освоили и довели до совершенства все жанры, поэтические, эпические и драматические, создали целый ряд новых, ставших ориентирами для мировой литературы.

Для глубокого анализа художественных произведений, особенно поэзии и драматургии, будут использоваться теоретико-литературные понятия. Многие из них уже изучались в предыдущих классах, а некоторые (роман, социально-психологическая драма, эпопея, подтекст) будут всесторонне рассмотрены в отдельных статьях учебника. В случае затруднений рекомендуем обращаться к «Словарю литературоведческих терминов», помещенному в конце учебника. Здесь же можно найти толкование понятий, помеченных звездочкой (*).

Разобраться в этом жанровом и тематическом многообразии, увидеть общее и индивидуальное в творчестве каждого писателя, определить закономерности литературного процесса поможет наш учебник.



ЛИТЕРАТУРА ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XIX ВЕКА. РАСЦВЕТ РЕАЛИЗМА

Общественно-историческая ситуация в России. Начало второй половины XIX века назовут «мрачным семилетием» — последними годами царствования Николая I. В России складывается революционная ситуация: правительственный кризис, Крымская война 1853—1856 годов, рост крестьянских волнений, раскол в общественной мысли, зарождение и распространение марксистских идей. Назревает кризис крепостнической системы, усиливаются противоречия между властью и народом. Решение этих проблем искали при Александре II — Освободителе (так народ прозвал царя-реформатора за отмену крепостного права в 1861 году). Реформы 1861 года вызвали новый взрыв народных волнений, самое крупное из них — Польское восстание (1863—1864). В 1881 году народовольцами убит Александр II. Начинается период реакции, названный эпохой безвременья. Были закрыты многие прогрессивные издания, введена жесткая цензура. Но при этом широко распространяются социалистические идеи, растет рабочее революционное движение, создаются подпольные кружки.

Развитие общественной мысли. Вопрос о дальнейшем развитии страны волновал лучшие умы России. Нужны ли преобразования в империи, как они должны осуществляться — через реформы или революции? В связи с этим в общественном мнении выделились три направления: консервативное, либерально-демократическое и революционно-демократическое.

Революционно-демократическое движение группировалось вокруг журналов Н. Некрасова «Современник» (1847—1866) и «Отечественные записки» (1868—1890-е), на

страницах которых выступали Н. Некрасов, Н. Чернышевский, Д. Писарев, Н. Добролюбов и др. Они отстаивали идею грядущей крестьянской революции и обосновывали возможность построения социализма при опоре на крестьянскую общину. С этими именами связано становление «реальной» критики, которая ставила перед собой особую задачу: вынести приговор обществу, его порокам. Первоначально вокруг «Современника» объединились даже либерально настроенные писатели: И. Тургенев, А. Островский, Л. Толстой, Н. Лесков, Ф. Достоевский. Но в середине 1850-х годов с приходом Н. Чернышевского и Н. Добролюбова редакцию «Современника» захлестнули идеологические разногласия. В 1859 году произошел окончательный разрыв революционных демократов с умеренными либералами. Поводом для этого послужила публикация на страницах журнала статьи Н. Добролюбова «Когда же придет настоящий день?» о романе И. Тургенева «Накануне». И. Тургенев, не согласившись с революционной трактовкой своего романа, перестал сотрудничать с «Современником», ушли из журнала Л. Толстой и Ф. Достоевский.

В либерально-демократическом движении выделялись три течения. *Западники* (лидер — М. Катков, издатель журнала «Русский вестник») утверждали, что Россия должна следовать путем развития европейских государств.

Против европеизации выступали *славянофилы* (журнал «Русское слово», К. Аксаков, А. Хомяков, И. Киреевский и др.). Они указывали на уникальность русской нравственности, которая для народа имеет большую значимость, чем законы, вследствие чего демократия по западному образцу в России невозможна. Славянофилы считали необходимым создание в стране Земского собора, где представители всех сословий обсуждали бы важные государственные проблемы, искали собственный путь развития с опорой на крестьянство, народность, национальную нравственность.

Эти два крайних направления пытались примирить *почвенники* во главе с Ф. Достоевским (издавал журналы «Время» и «Эпоха»), поэтом и критиком А. Григорьевым и критиком Н. Страховым. Причину всех российских бедствий они видели в разрыве между правящей верхушкой,

дворянством и крестьянством («почвой»), подчеркивали необходимость их слияния. Предлагалось посылать для обучения на Запад представителей из дворян, чтобы они перенимали опыт и переносили самое ценное на национальную почву с учетом ее специфики.

Утверждение реализма в литературе. Во второй половине XIX века литература приобретает в России особую значимость: в ней видят не только область художественного творчества, но и источник духовного совершенствования, арену идейных битв, залог особого великого будущего страны.

В литературе наблюдается рост демократизма, связанный с появлением нового героя-разночинца (Базаров у И. Тургенева, Гриша Добросклонов у Н. Некрасова, герои Ф. Достоевского), расширением тематики (например, выходят романы Д. Мамина-Сибиряка о жизни рабочих — «Приваловские миллионы» и др.) и творчеством ряда писателей-разночинцев (Н. Помяловский, Г. Успенский и др.). Ведущим методом становится реализм* в двух разновидностях — критический и психологический. Этому помогло развитие демократической критики (Н. Чернышевский и др.), продолжавшей традиции В. Белинского и утверждавшей, что правдивое изображение действительности есть главный принцип художественности.

Ведущее место занимает тема народа и его страданий, главный герой — выходец из народа (разночинец), который приходит на смену «лишнему человеку», дворянину, который недоволен своей жизнью, видит социальную несправедливость, но не ищет выхода из сложившейся ситуации. В 1860-е годы актуализируется поиск положительного героя в литературе. В эпопее «Война и мир» Л. Толстого главными героями становятся ищущие смысл жизни Пьер Безухов и Андрей Болконский. Ф. Достоевский в романе «Идиот» создает тип «положительно прекрасного человека» князя Мышкина. Н. Лесков выводит в своих произведениях галерею «праведников». Иначе новый герой понимается Н. Чернышевским. Его Рахметов — «человек особенный»: он отвергает все достижения цивилизации, умеет довольствоваться малым, живет ради других, по

взглядам он типичный революционер. В романе «Что делать?» Н. Чернышевский создает утопическую модель социалистической коммуны, основанную на равноправии, свободных взаимоотношениях между людьми.

Развивается тема «маленького человека». А. Пушкин и Н. Гоголь показали, что у этого героя есть индивидуальность и он достоин сочувствия. В творчестве А. Островского, Ф. Достоевского «маленький человек» обретает лучшие черты русского национального характера — нравственность, духовность, честность, справедливость. К примеру, Макар Деушкин — герой повести Достоевского «Бедные люди» — обладает развитым чувством собственного достоинства, высокой нравственностью, душевной честностью. Но в произведениях И. Тургенева, М. Салтыкова-Щедрина, А. Чехова «маленький человек» трансформируется в пошлый, безликий, бездуховный тип, подобный Червякову («Смерть чиновника»), унтеру Пришибееву («Унтер Пришибеев»), околоточному надзирателю Очумелову («Хамелеон») и др.

Благодаря Н. Некрасову и его последователям существенно изменился литературный язык: он приблизился к народной разговорной речи. Появляются новые жанры* («крестьянские» поэмы Н. Некрасова, роман-эпопея* Л. Толстого). Писатели обращаются к общественно-политическим проблемам российской действительности. Развивается жанр реалистического романа*. В произведениях И. Тургенева, Ф. Достоевского, Л. Толстого, И. Гончарова, которые отличает особый психологизм, преобладает общественно-политическая, философская проблематика.

Начало острой полемике о предназначении искусства было положено критиком А. Дружининым, который выделил «пушкинскую» и «гоголевскую» школы. От Н. Гоголя идет традиция изображать в произведении темные стороны жизни и критиковать их, а А. Пушкин все внимание уделял воспеванию светлых сторон бытия. Н. Чернышевский и Н. Некрасов видели главную задачу искусства в отражении реальности такой, какая она есть. Их позицию оспорили А. Григорьев, П. Анненков и др. — в литературе оформилось «чистое искусство». Оно выросло из строчки

пушкинского письма к В. Жуковскому: «Цель поэзии — поэзия!» Основным постулатом этого направления стали другие строки А. Пушкина: «Мы рождены для вдохновения, для звуков сладких и молитв...» «Чистое искусство» утверждало аполитичность писательского творчества, особое внимание уделяло поиску формы, воспеванию красоты мира. К этому течению относят Ф. Тютчева, А. Фета, А. Григорьева, А. Майкова и др. В их произведениях нет ярких социально-политических черт эпохи, гражданских мотивов, это было «искусство для искусства».

Русская литература оказывает существенное влияние на становление национальных литератур Беларуси, Прибалтики, Украины, Грузии, Осетии и др. А. Толстой писал об этом: «Если обратиться к биографиям виднейших национальных деятелей середины и конца прошлого века, станет очевидно, что передовые идеи, понимание жизни и истории они черпали в нашей классической литературе...» Имена великих русских писателей и критиков «... мы найдем в записных книжках, письмах, в признаниях друзьям, наконец, в самих произведениях писателей: в Грузии — у И. Чавчавадзе, А. Церетели, в Азербайджане — у Мирзы Фатали Ахундова, в Армении — у Налбандяна, Сундукяна, Ованеса Туманяна, на Украине — у Леси Украинки, Кочубинского и, конечно, у Шевченко, в Белоруссии — у Купалы и Коласа, у узбеков — у Фурката, у казанских татар — у Шарифа Камала, у осетин — у Коста Хетагурова, у евреев — у Переца, Шолом-Алейхема и т. д.». У поэтов и писателей окраин российского государства под влиянием русской литературы усиливается социально-гражданская направленность произведений, утверждается господство реализма.

Реализм в живописи, театре, музыке. По пути демократизации шла не только литература, но и другие виды искусства. Критическое отношение к действительности, ярко выраженная гражданская позиция, острая социальная направленность проявляются и в музыке, и в живописи. В этих видах искусства ведущим художественным методом также становится критический реализм.

Самая будничная тематика: тяжелая судьба крестьянки, горькая жизнь детей, страдания городской бедноты — все становится предметом изображения художников В. Перова, В. Пукирева и др. В сюжетной картине И. Репина «Крестный ход на Пасху в Курской губернии» (1880—1883) высокомерная барыня с иконой в руках, купцы, священники, богатые крестьяне противопоставлены странникам, убогим калекам, растекающейся народной толпе. Исключительно выразительны люди на картине И. Репина «Бурлаки на Волге» (1873).

На полотнах Н. Ге «Петр I допрашивает царевича Алексея в Петергофе» (1871), В. Сурикова «Утро стрелецкой казни» (1881), И. Репина «Запорожцы пишут письмо турецкому султану» (1891) и других картинах отражаются противоречивые, трагические эпизоды русской истории.

Баталистика В. Верещагина, неоднократно участвовавшего в боевых действиях, отображает ужасы войны: кровь, раны, тяжелый повседневный труд простых солдат, трагизм смерти, ставшей обыденностью («Апофеоз войны», 1871; «Балканская серия», 1877—1881).

В 1863 году четырнадцать выпускников Петербургской академии художеств (И. Крамской, К. Маковский и др.) потребовали разрешения в выпускной работе обратиться к современной тематике, а не к древнескандинавскому эпосу. Получив отказ, они основали «Петербургскую артель художников», которая просуществовала недолго, но уже в 1870 году в Москве возникло «Товарищество передвижных выставок», ставившее своей задачей правдиво отражать жизнь и популяризировать живопись через выставки своих картин по всей России. Инициатором создания этой организации выступил Г. Мясоедов, его поддержали В. Перов, Н. Ге, И. Крамской, А. Саврасов, И. Шишкин, братья Маковские и др.

Живопись, испытывая огромное влияние литературы, стремится быть «говорящей». Перовская «Тройка» (1866) идейно перекликается с рассказами Ф. Достоевского. Картина В. Перова «На могиле сына» (1874) традиционно используется как иллюстрация к роману И. Тургенева «Отцы и дети», его же «Проводы покойника» (1865) ассоциируются с некрасовской поэмой «Мороз, Красный нос».

«Христос в пустыне» (1872) И. Крамского стал отражением мыслей и раздумий целого поколения. Картина оценивалась неоднозначно: критик В. Стасов упрекал ее автора в надуманности, оторванности образа Христа от реальности; другие видели в этом полотне И. Крамского вызов общественному злу, призыв к самоотверженному служению высшей цели, что сближает картину с гражданской лирикой Н. Некрасова. В первом своем произведении «Тайная вечеря» (1863) Н. Ге отразил борьбу добра и зла через игру света и тени, обращенность всех учеников (Петра художник рисовал с себя, а Христа с фотографии А. Герцена) на зловещую фигуру Иуды. Увлеченный идеями толстовства, Н. Ге создает и другие картины религиозно-философского содержания («Что есть истина? Христос и Пилат», 1890).

Новый этап наблюдается в развитии портретной живописи. Целую галерею портретов деятелей культуры оставили потомкам В. Перов (портреты Ф. Достоевского, А. Островского, И. Тургенева), И. Крамской (портреты Ф. Достоевского, Л. Толстого, Н. Некрасова, М. Салтыкова-Щедрина, основателя знаменитой картинной галереи П. Третьякова), И. Репин (портреты критика В. Стасова, писателей А. Писемского, Л. Толстого, актрисы П. Стрепетовой).

Демократизм проникает в пейзажную живопись: художники на своих полотнах воссоздают природу средней полосы России. С детства запоминаются ранняя весна на картине А. Саврасова «Грачи прилетели» (1871), по-чеховски лиричные пейзажи И. Левитана («Березовая роща», 1889; «У омута», 1892; «Март», 1895; «Золотая осень», 1895), могучая природа И. Шишкина («Рожь», 1878; «Сосновый бор. Мачтовый лес в Вятской губернии», 1873).

Больших высот во второй половине XIX — начале XX века достигло русское театральное искусство. Благодаря А. Островскому формируется национальный театр. Вершина развития — Малый театр, еще называемый «домом Островского», на сцене которого блистают М. Щепкин, П. Садовский, М. Ермолова и др. Именно они утвердили реалистическую актерскую школу в российском театре («школу Щепкина»). В 1898 году К. Станиславским и В. Немировичем-Данченко основан Московский

художественный театр, в котором будут поставлены все пьесы А. Чехова и М. Горького.

Во второй половине XIX века продолжает развиваться русская национальная музыкальная школа, основанная М. Глинкой. Его традиции продолжали композиторы «Могучей кучки». Организатором этого творческого союза был М. Балакирев, название придумал критик В. Стасов. «Могучая кучка» образовалась в 1862 году в Петербурге. В группу вошли М. Балакирев, Ц. Кюи, М. Мусоргский, А. Бородин, Н. Римский-Корсаков. Все они укрепляли и развивали национальный стиль в музыке, собирали и издавали народные песни. В своем творчестве композиторы часто обращались к сюжетам русской истории и фольклора: «Борис Годунов» и «Хованщина» М. Мусоргского; «Князь Игорь» А. Бородина; «Снегурочка», «Псковитянка», «Золотой петушок» Н. Римского-Корсакова.

В эту эпоху создал ряд опер («Евгений Онегин», 1878; «Пиковая дама», 1890; «Иоланта», 1891 и др.), балетов («Лебединое озеро», 1876; «Спящая красавица», 1889; «Щелкунчик», 1892), симфонических и камерных произведений П. Чайковский (1840—1893) — величайший композитор в истории русской и мировой музыки.

На рубеже веков русская музыка была обогащена приходом новых талантливых композиторов и исполнителей. Автором монументальных симфонических произведений и балетов был А. Глазунов. Одним из основателей современного музыкального языка, современной симфонической музыки считается композитор и пианист А. Скрябин. Неповторимым своеобразием и оригинальностью отличались музыка и исполнительское мастерство С. Рахманинова, выдающегося композитора, пианиста и дирижера.

Во второй половине XIX века реализм охватывает все виды искусства, становится ведущим методом отражения действительности и превращается в стройную художественную систему.

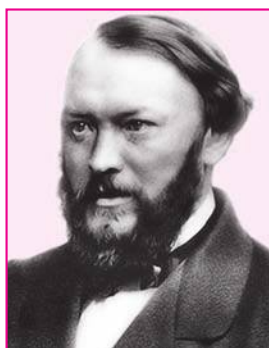


1. Какие этапы можно выделить в общественно-историческом развитии России во второй половине XIX века? Как они отразились в литературе и других видах искусства?

2. Почему в общественно-политической мысли России второй половины XIX века выделились консервативное, либерально-демократическое и революционно-демократическое направления? Кратко охарактеризуйте сущность западничества, славянофильства и почвенничества.
3. В связи с чем литература второй половины XIX века обратилась к поиску нового героя? Как решали эту проблему разные авторы?
4. Что такое реализм? Попытайтесь доказать закономерность господства реализма в русской литературе второй половины XIX века.
5. Какие общие тенденции можно выделить в развитии русского искусства второй половины XIX века?

Александр Николаевич ОСТРОВСКИЙ

(1823—1886)



Александр Николаевич Островский — создатель русского национального театра. Им написано 47 оригинальных пьес, в которых насчитывается 728 действующих лиц. Это, по словам И. Гончарова, одна великолепная картина, которая одним концом упирается в доисторическое время («Снегурочка»), другим — останавливается у первой станции железной дороги.

Детство и юность. Родился будущий драматург в Москве 31 марта (12 апреля) 1823 года третьим ребенком в семье Николая Федоровича и Любопи Ивановны Островских. Вся жизнь Александра Николаевича была связана с Замоскворечьем. Оно «взлелеяло и вскормило» талант

драматурга и стало одной из ведущих тем в его творчестве. В очерке «Записки замоскворецкого жителя» (1847) начинающий сочинитель писал: «Когда у нас за Москвой-рекой праздник, так уж это сейчас видно... Во-первых, потому узнаешь, что услышишь густой и непрерывный звон во всем Замоскворечье. Во-вторых, потому узнаешь, что по всему Замоскворечью пахнет пирогами».

Саше не исполнилось и девяти лет, когда в родах умерла мать. Отец остался с шестерыми детьми на руках. Его жизнестойкость, трудолюбие стали примером для детей. Николай Федорович происходил из рода костромских священников, но вопреки семейной традиции поступил на гражданскую службу, дослужился до чина коллежского асессора, был внесен в дворянскую родословную книгу. Николай Федорович был образованным человеком, в доме читали журналы «Современник», «Отечественные записки», произведения Ж. Санд, Ч. Диккенса.

В воспитании оставшихся без матери детей большую роль сыграла няня Авдотья Ивановна Кутузова. Из ее шуток и прибауток, сказок в долгие зимние вечера, песен позже родится замечательная пьеса-сказка «Снегурочка» (1873). В общении с простым народом впитывал Островский образный строй русской речи, учился через слово, на слух воспринимать и распознавать человека.

В 1835 году Островский поступил в Первую московскую гимназию. Позже драматург признавался, что уже гимназистом почувствовал в себе «наклонность к сочинительству», «слепо поверил своему призванию». В 1840 году по настоянию отца стал студентом юридического факультета Московского университета. Но страстью и вторым домом стал для Островского театр. Студенты считали обязательным посещение Петровского (Большого) и Малого театров. Здесь играл трагик П. Мочалов. М. Щепкин блистал в ролях Городничего и Фамусова. Островский пробовал писать для сцены, а на втором курсе вдруг подал прошение об «увольнении от университета».

Отец определяет сына канцеляристом в Московский совестный суд, где разбирались иски родителей против детей. Затем переводит в Московский коммерческий суд,

занимавшийся спорными торговыми делами. Судьба дает возможность начинающему автору наблюдать за «искателями правды и правосудия» и за чиновниками, на глазах превращающимися во взяточников и мошенников.

Начало творческого пути (1847—1851). По мнению И. Тургенева, творческую деятельность А. Островский «начал необыкновенно». В 1847 году печатаются сцены из комедии «Несостоятельный должник», пьеса «Семейная картина» и очерк «Записки замоскворецкого жителя». 14 февраля 1847 года в доме профессора С. Шевырева состоялись первые авторские чтения пьесы «Семейная картина». Островский именно с «этого дня... стал считать себя русским писателем и уже без сомнений и колебаний поверил в свое призвание». Еще больший успех имело чтение второй пьесы драматурга — «Банкрот». Сам Н. Гоголь слушал пьесу и в записке начертил для автора: «Самое главное, что есть талант, а он всегда слышен».

Комедия «Банкрот», опубликованная в журнале «Москвитянин» в 1850 году, ярко демонстрировала способность автора создавать колоритные типы, живые диалоги и искусно использовать пространство сцены. На суд зрителя выносилась не просто семейно-бытовая зарисовка с занимательным сюжетом*, а сценическая картина типичной русской жизни. В комедии нет нарочито придуманной захватывающей интриги*. Автор как бы полагается на естественный ход жизни, которая богата непредсказуемыми событиями. Кульминация наступает не из-за конфликта* Самсона Силыча Большова с братьями-купцами, а из-за семейных коллизий*. Большов попадает в долговую яму, и у него нет надежды выбраться из нее, потому что ни зять, ни дочь не желают внести за него залог. При публикации название пьесы «Банкрот» изменено на «Свои люди — сочтемся!», что усилило нравственную проблематику* комедии.

Ранние произведения Островского отличаются острой социально-критической направленностью. Комедии «Семейная картина», «Свои люди — сочтемся!», да и последующая — «Бедная невеста» (1852) были запрещены цензурой к театральному исполнению, а их автор попал под

жандармский надзор. Но Александр Николаевич ставил свои пьесы в любительских театрах, где играл сам.

Период творческого становления (1852—1854). До 1854 года драматург, пытаясь обойти цензуру, создает пьесы «легкие», «невинные». В них сглаживается острота социального конфликта и складывается характерная черта поэтики* Островского — стремление утвердить положительный тип героя: «Пусть лучше русский человек радуется, видя себя на сцене, чем тоскует... Чтобы иметь право исправлять народ, не обижая его, надо ему показать, что знаешь о нем хорошее...»

В пьесах «Не в свои сани не садись» (1853), «Бедность не порок» (1854), «Не так живи, как хочется» (1855) ощущается влияние славянофильства. В первой половине 1850-х годов драматург сотрудничает с «молодой редакцией» журнала «Москвитянин». В нее входили критик А. Григорьев, писатель А. Писемский, художник Г. Боклевский, С. Максимов (будущий составитель словаря «Крылатые слова»). Всех объединял интерес к национальным истокам культуры, идея самобытности русского народа. Душой кружка считался простой, открытый в общении Островский.

14 января 1853 года в Большом театре состоялась премьера комедии «Не в свои сани не садись». Зрители не увидели водевильных историй, мелодраматизма, романтических страстей. На сцене действовали купцы и служащие, велись привычные разговоры о делах, о женитьбе. Правда жизни захватывала, но и оставалось чувство приобщения к истинному искусству. Автор «Банкрота» к этому времени четко выверил свою идейную позицию: «Я пишу и буду писать и улавливать более или менее общие черты русского народа, какие бы они ни были, хорошие или дурные».

Период творческой зрелости (1855—1860). Крымская война, смерть царя Николая I резко изменили ситуацию в России. А. Герцен так охарактеризовал это время: «В 1855 и 1857 годах перед нами была просыпавшаяся Россия... Новое время сказалось во всем, в правительстве, в литературе, в обществе... Немая страна приучалась к слову, страна канцелярской тайны — к гласности, страна

крепостного рабства — роптать на ошейник». Островский, хотя и считал себя «неполитическим» человеком, не мог изолироваться от исторических реалий.

Надежды прогрессивной молодежи связывались с «Современником». С некрасовским журналом заключили соглашение о сотрудничестве А. Островский, Л. Толстой, И. Тургенев, Д. Григорович. Общение с этой блистательной плеядой писателей-реалистов помогло драматургу остро осознать, «что новое время заставляет и думать, и говорить по-новому, и глубже и шире знать свою Россию».

Драматург создает новые пьесы: «В чужом пиру похмелье» (1856), «Доходное место» (1857), «Не сошлись характерами» (1858), «Воспитанница» и «Гроза» (1859). Потребность наблюдать, стремление достовернее изучить провинцию подтолкнули его (по характеру и образу жизни домоседа) совершить поездку по Волге, главным итогом которой стало создание пьес «Гроза» и «Бесприданница». Один из критиков точно подметил: «Разве “Грозу” Островский написал? “Грозу” Волга написала». После выхода первой волжской пьесы жизнь драматурга разделилась на до и после «Грозы».

После «Грозы» (1861—1886). После триумфа «Грозы» (1860) Островский всецело отдается театру. Пьесы последнего, пореформенного, периода — «На всякого мудреца довольно простоты» (1868), «Бешеные деньги» (1870), «Снегурочка» (1873), «Волки и овцы» (1875), «Бесприданница» (1878) — идут на сценах разных театров. Драматург становится одним из основателей Литературного фонда, организует артистический кружок, выполняет обязанности заведующего репертуарной частью императорских театров. Малый театр называют «домом Островского», а самого Островского — русским Шекспиром.

В 1880-е годы драматургом написаны такие шедевры, как «Таланты и поклонники» (1882), «Без вины виноватые» (1883), психологически достоверно воссоздающие образ русской актрисы. В центре пьес Островского, как и прежде, драматическая женская судьба, в которой отражены черты времени и основополагающие начала жизни. Последнюю драму* «Не от мира сего» (1885) драматург также посвятил горячему женскому сердцу.

До последних дней жизни для Островского главной заботой оставался театр. За работой над переводом «Антония и Клеопатры» Шекспира в своем имении от апоплексического удара великий драматург умер 2 июня 1886 года.

Своеобразие драматургии А. Островского. В произведениях Островского упрощенный сюжет, нет сложной интриги, наиболее важно не внешнее действие (его почти нет или оно совершается за сценой), а язык, образы, характеры героев. Драматург, находясь под влиянием реалистического романа, сделал сценическое действие эпически многогранным. Поэтому действие в его «повестях в ролях» (определение Ф. Достоевского) развивается неспешно и большое внимание уделяется психологической обрисовке характеров.

Островский, как правило, обращается к хорошо знакомой ему купеческой, чиновничьей или театральной среде. Автор создает тип купца-самодура и вводит в широкое употребление это слово. Смысл его определен в пьесе «В чужом пиру похмелье»: «Самодур — это называется, коли человек никого не слушает, ты ему хоть кол на голове теши, а он все свое». Понятие «самодурство», наряду с хлестаковщиной, маниловщиной, обломовщиной, дало название общественному явлению.

Произведения Островского отличает народность языка: драматургом широко используются пословицы, поговорки, приметы и т. п. Речь героев соответствует их социальному положению, характеру, профессии.

Драматург синтезирует в своих художественных творениях элементы разных жанров. Большинство пьес Островский назвал «комедиями», «картинами» или «сценами». Только некоторые произведения он обозначил как драмы: «Гроза», «Не так живи, как хочется», «Бесприданница». Н. Добролюбов в статье «Темное царство» (1859) назвал произведения Островского «пьесами жизни», которые воссоздают живой поток действительности, подчиненный историческим и общечеловеческим законам развития. В литературоведении и театральной практике пьесы Островского рассматриваются как социально-психологические (социально-бытовые) драмы или трагедии*.

Театральное воплощение авторского замысла. Островский был режиссером собственных пьес, педагогом для актеров. Он хорошо чувствовал сцену, расположение действующих лиц, возможные мизансцены, многие роли создавал с учетом индивидуальности актеров. В истории театра лучшей исполнительницей роли Катерины (это признавали знаменитые актрисы Г. Федотова, М. Ермолова) осталась Л. Косицкая, для которой писалась эта роль. Героинь Островского играли также такие талантливые актрисы, как П. Стрепетова, М. Савина.

Драматический род по своей сути открывает возможности для множества интерпретаций произведения. Островский хорошо знал это, потому так упорно отстаивал положение о ясности драматической мысли и формы. В служении национальному театру драматургу довелось пережить немало неудач. Так, долгое время оставалось невоплощенным авторское видение «Бесприданницы». Только в 1896 году зритель смог по достоинству оценить шедевр Островского, когда роль Ларисы Огудаловой сыграла Вера Комиссаржевская.

На сцене белорусского театра пьесы Островского впервые появились во второй половине XIX века. В 1865 году в Минске состоялась премьера драмы «Гроза». Драматургия Островского прочно вошла в репертуар белорусских театров с 1936 года. Труппой театра им. Я. Купалы сыграны «Волки и овцы» (1936), «Поздняя любовь» (1944), «Таланты и поклонники» (1950), «Доходное место» (1953), «На всякого мудреца довольно простоты» (1962). В театре им. Я. Коласа поставлены «Бесприданница» (1936), «Лес» (1940), «Правда хорошо, а счастье лучше» (1950). В пьесах Островского играли такие выдающиеся белорусские актеры, как В. Володамирский, Б. Платонов, И. Жданович, Л. Ржецкая, Л. Рахленко и др.



1. Почему Островского называют Колумбом Замоскворечья?
2. Какую роль сыграл Островский в развитии русского национального театра?
3. Составьте тезисный план ответа на вопрос «В чем проявилось новаторство Островского-драматурга?».

Социально-психологическая драма

Чтобы понять особенности и содержательный аспект драматической формы в произведениях Островского, необходимо осознать отличие двух жанров — трагедии и драмы.

Трагедией называют драматические произведения, в которых изображаются острые, непримиримые жизненные конфликты, таящие в себе катастрофические последствия и чаще всего завершающиеся гибелью героя. Герой трагедии — волевой человек, обладающий героическим складом характера и действующий согласно сделанному им самим выбору. Он может сопротивляться обстоятельствам, пытается своими поступками разрешить «вечные» вопросы бытия, сознательно идет к гибели, утверждая ею высшие идеалы. «Трагическое — сфера осмысления всемирно-исторических противоречий, поиск выхода для человечества» (Ю. Боров).

Драма (в узком смысле — как жанр драматургии, наряду с трагедией и комедией) получила наибольшее распространение в литературе XIX века. Как самостоятельный жанр она сложилась во второй половине XVIII века, когда в искусстве усилился интерес к укладу, нравственным идеалам демократической среды, к психологии «среднего человека». Если трагедия, как правило, создавалась на историческом материале, то авторы драм обращаются к современности. В драме воспроизводится повседневная, частная жизнь людей в самых разнообразных взаимоотношениях. Подобно трагедии, драма тяготеет к воссозданию острых противоречий, но раскрывает конфликт в конкретном обществе, характерный для данной среды. Ее конфликты не столь напряженны, допускают возможность благополучного разрешения.

Драма утверждает нового героя, восстающего против своей судьбы. Если разрешение конфликта в трагедии не зависит от личной воли героя, то в драме развязка событий предопределена личным выбором героя. Действие в

драме чрезвычайно концентрировано. Напряженность действия, самораскрытие героя требуют «сильных страстей», тех условностей игры, которые нелогичны в жизни, но все же должны оставаться правдоподобными на сцене.

Социально-психологическая драма характеризуется вниманием автора к жизненному укладу героев, подробностям быта. В таких произведениях имеется бытовой конфликт (несогласие матери и невестки, ссора купца и приказчика и т. п.), который чаще всего является внешним и углубляется внутренним конфликтом, отражающим существенные социальные и личностные противоречия. Поступки героев обязательно получают психологическую мотивировку.

Начиная с А. Пушкина русская литература все чаще обращается к жанру драмы, соединяя в рамках одного произведения трагическое и комическое. «Гроза» и «Бесприданница» — высокие образцы русской реалистической драмы.



1. Что такое драма как род литературы? Какие существуют жанры драматических произведений? В чем главное отличие драмы от трагедии?
2. Пользуясь материалами учебника, установите, черты каких жанров присутствуют в «Грозе» («Бесприданнице»).

«Гроза» (1859)

История создания. Незадолго до написания пьесы драматург в составе экспедиции Морского ведомства изучает Поволжье. Впечатления от посещения Костромы, Торжка, Кинешмы, стоящих на берегу Волги, оказались огромны: Островский задумал цикл пьес «Ночи на Волге», одной из которых, вероятно, должна была стать «Гроза». Работа над пьесой велась почти год (опубликована в журнале «Библиотека для чтения» в 1860 году).

Премьера драмы «Гроза» состоялась в ноябре 1859 года в Малом театре, в декабре — в Александринском театре. Успех был настолько огромен, что, несмотря на политичес-

кую неблагонадежность автора, «Грозу» удостоили премии Уварова — высшей награды в области драматургии того времени.

Критики о «Грозе». Оценка «Грозы» в истории литературы и театра была неоднозначной. Пьеса сразу стала одним из ярчайших произведений искусства, ей предрекали великое будущее. И. Гончаров писал: «...могу сказать по совести, что подобного произведения, как драмы, в нашей литературе не было. Она, бесспорно, занимает и, вероятно, долго будет занимать первое место по высоким классическим красотам». И в то же время Л. Толстой и А. Фет отрицательно оценили пьесу. Н. Добролюбовым и Д. Писаревым было положено начало острой полемики вокруг драмы.

Н. Добролюбов в статье «Луч света в темном царстве» (1860) увидел в Катерине воплощение нового, прогрессивного начала, которое выросло в калиновской среде, «никого не спросясь». Смерть героини критик оценил как протест против устоев «темного царства», воплощенных прежде всего в Кабанихе и Диком.

А. Григорьев в статье «После “Грозы” Островского. Письма к Ивану Сергеевичу Тургеневу» (1860) отмечал, что в драме верно передана «поэзия народной жизни». По его словам, в пьесе неправильно видеть только обличение самодурства, хотя и в этом заслуга автора. Главное в пьесе, по мнению А. Григорьева, — «народность» («...как будто не поэт, а целый народ создавал тут»).

Д. Писарев в статье «Мотивы русской драмы» (1864) выразил абсолютное несогласие с мнением Н. Добролюбова и причислил героиню «Грозы» к разряду «карликов и вечных детей», у которых не может быть «ни твердого характера, ни развитого ума».

Разногласия в трактовке текста, споры вокруг образа главной героини связаны с реальной сложностью мира и человека, мастерски изображенной драматургом.

Особенности изображения действительности. Символическое заглавие произведения — «Гроза» — пробуждает в читателе множество ассоциаций, настраивая на многомерное восприятие текста. Мотив грозы пронизывает все

повествование. Гроза — это очищающее стихийное явление и напоминание о присутствии высшей силы. Дикой повторяет народную мудрость: «Гроза-то нам в наказание посылается...»

Картина нравов и обычаев города Калинова предстает сложной уже в первом действии. Начало действия предваряется ремаркой*: «Общественный сад на высоком берегу Волги; за Волгой сельский вид». Таким образом, события сразу вписываются в широкую пространственную картину мира и российской действительности.

Островский всегда особое значение придавал первым репликам персонажей*. Искренне восхищение Кулигина красотой природы: «Чудеса, истинно надобно сказать, что чудеса!.. пятьдесят лет я каждый день гляжу на Волгу и все наглядеться не могу... Вид необыкновенный! Красота! Душа радуется!» Обрамление текста пейзажными ремарками настраивает на философский лад, подсказывая, что содержание пьесы не ограничено только социальной реальностью.

Одно и то же событие в пьесе не случайно освещается с разных точек зрения. Драматург предлагает читателю самому разобраться в противоречивости жизни. Так, пространственный монолог* «Жестокое нравы, сударь, в нашем городе...», обличающий порядки в городе Калинове, произносит механик-самоучка Кулигин. Но тут же странница Феклуша восхваляет «благолепие» города и купеческий быт.

Жизнь города Калинова наполнена скрытыми противоречиями. Накапливается недовольство мещан, усиливаются семейные разногласия, подспудно вызревает большой конфликт. Первое действие завершается появлением



«Купчиха».
Б. Кустодиев, 1915 г.

безумной барыни и ремаркой «Гром. ...Гром». Это своеобразное предупреждение: достаточно одного неординарного события, чтобы обнажилась сущность реальности.

Мастерство драматурга в изображении характеров.

Островский даже во второстепенных действующих лицах видит личность сложную и противоречивую, с непростым характером. Казалось бы, проста роль **Феклуши**, которой подобает угождать давшим приют хозяевам да своими рассказами оправдывать поданный кусок хлеба. Но Феклуша не скрывает своей слабости «сладко поесть». Недоверие к другой страннице («не стянула б чего») обнаруживает далеко не праведную натуру, которую к тому же более других смертных «враг смущает».

Благодаря Н. Добролюбову сложилось представление о беспредельном самодурстве Кабанихи и Дикого. Сам автор далеко не однозначен в их оценке.

Дикой, самый богатый человек в городе, обрисован как истинный самодур. Он с помощью грубой брани держит в подчинении домашних, управляет своими работниками. Его власть основана на деньгах, поэтому Савел Прокофьевич дорожит каждой копейкой, раздражается при виде Бориса, не дает денег Кулигину на громоотвод. Но в столкновении с сильными и независимыми людьми сам трусит: испугался гусара на пароме, замолкает в присутствии Кабанихи, терпит Кудряша, который замечает, что Дикого можно «озорничать-то отучить». В целом, это фигура комичная, на что указывает его «говорящая» фамилия. Иной тип воплощен в Кабанихе.

Марфа Игнатьева появляется на сцене в роли расстроенной матери, искренне переживающей из-за непослушания детей. Казалось бы, Кабанова излишне сурова к сыну. Но в ее репликах улавливаются и ревность к невестке, и боязнь потерять сына, и стремление уберечь его от пагубных ошибок. В отношении к Варваре она, вероятно, излишне доверчива. Эту грозную женщину легко обманывают дочь и невестка, хотя Марфа Игнатьевна «одна во всем городе» умеет «разговорить» и уговорить Дикого, который по своему невежеству « всю жизнь с бабами » воюет.

Драматург преднамеренно оставляет Кабанову одну на сцене (явление шестое, действие второе): героине не надо надевать маску. И в ее монологе нельзя не услышать искреннюю обеспокоенность неопытностью молодежи, отголоски собственного опыта.

Кабанова принадлежит к типу людей, от природы наделенных недюжинной энергией, целеустремленностью. Она делает все для того, чтобы защитить и спасти налаженный ее предками порядок. Однако в поведении сильной, уверенной в себе купчихи все чаще появляется злоба, жестокость. В сцене гибели Катерины она напоминает раненого зверя, чующего смертельную опасность.

Конфликт в пьесе многопланов. Он до определенного времени вызревает скрыто. Драматург представляет купеческую среду, отношения между купцами и мещанами, старшим и молодым поколением. Но теперь архаичной морали старого мира противопоставлена новая жизнь. Катерина, Кудряш, Варвара, даже Борис и Тихон — каждый по-своему противостоит вековым устоям. Назревающий конфликт глобален, так как затрагивает корневые основы жизни.

У Островского частный бытовой конфликт между свекровью и невесткой, который внешне организует действие пьесы, да и все более мелкие, второстепенные противоречия (Борис — Дикой, Кудряш — Дикой, Варвара — Кабаниха и др.) получают трагедийную окраску. Они осмысливаются как результат смены исторических эпох, прежде всего благодаря образу Катерины — художественному открытию писателя.

Поэтичность и красота образа Катерины. Катерина воспитывалась в семье, оградившей ее от жестокости действительности: в родительском доме «жила ни об чем не тужила». Раннее замужество, вживание в быт новой семьи, отношения со свекровью впервые открыли ей сложность жизни и собственную беспомощность в разрешении проблем.

Попав в жизненный круговорот, Катерина стремится остаться прежней. В ней говорит романтическое своеволие,

нежелание считаться с обстоятельствами. Она постоянно находится на краю обрыва: подчас ей трудно определить грань между вымышленным и реальным. Предаваясь иллюзиям, она принимает бесхарактерного Бориса за «журавля в небе». В столкновении с трудностями жизни вскрывается непрочность духовных основ ее мировоззрения. Оказывается, так и не стали нравственной опорой для нее христианские заповеди. Гармония, возможная в детские годы, в идиллии родительской семьи, разрушается в калиновской среде. Мир Катерины выстроен как «свой идеальный мир, без страстей, без нужды, без горя, мир, весь посвященный добру и наслаждению». Но жить она должна под постоянным давлением внешних грубых и суровых сил. Противоречия между идеальным и реальным разрушают в Катерине душевное согласие, цельность мироощущения, гармонию чувств. Жить с нечистой совестью, постоянно терзаясь, она не может.



П. Стрепетова в роли Катерины. Фото, 1880 г.

Поведение героини объясняется не только влиянием окружающей среды, но и личностными качествами. Она сама ответственна за происходящее. Автор вводит в повествование случай из детства, когда она, будучи шестилетним ребенком, уплыла на всю ночь по реке. В этом можно увидеть и вольнолюбивый порыв, и импульсивность, и склонность к необдуманным решениям.

Катерина воплощает собой особый тип женского характера — возвышенного, романтического, одухотворенного

идеалом прекрасного. Катерина наделена огромной жизненной энергией. Ее «резвая», «горячая» натура родственна взлелеявшей ее природе, поэтому ее то манит полноводное течение реки, то влечет желание летать: «Знаешь, мне

иногда кажется, что я птица. Когда стоишь на горе, так тебя и тянет лететь. Вот так бы разбежалась, подняла руки и полетела». Она счастлива именно в церкви и на природе, когда, полностью отрешившись от всего людского, может душой унести ввысь, туда, где ангелы «летают и поют».

Романтический максимализм отличает Катерину от окружающих. Своим внутренним светом она, словно «луч света в темном царстве» (Н. Добролюбов), озаряет мрачную жизнь купеческо-мещанской среды, напоминая о том возвышенном существовании, к которому должен тянуться человек. Она только начинает понимать собственные чувства в отношении к мужу. В словах «Мне жалко его очень!» раскрывается женское, интуитивно угадываемое чувство, с которого начинается любовь, ведь жалеть, говорят в народе, значит любить.

Катерина тонко чувствует красоту, впитав из природной среды, национальной культуры и религии представления о радости бытия, открытости чувств. Красота главной героини, представление об идеальном, живущее в сознании персонажей, постоянно напоминают о Прекрасном, без которого невозможна жизнь на земле. Но общество не проходит через испытание красотой. В нем трагически гибнет то самое лучшее, возвышенное, что заложено в образе Катерины.

В характере Катерины пересеклись множество противоречий: любовь к Борису и долг перед мужем, глубокая религиозность и ощущение собственной греховности. В кульминационном принародном покаянии героини сошлись природное и социальное, временное и вечное. Катерина по этим признакам является трагической героиней, а «Грозу» часто называют высокой трагедией, где есть и «трагедия любви», и «трагедия совести».

Драматург-реалист гибель Катерины представляет как событие, логически вытекающее из цепочки причин. Все подталкивало к трагедии: внезапное возвращение мужа, появление барыни, гроза, побег Вари. Сцена гибели Катерины переживается как трагедия, как невосполнимая утрата Прекрасного. В финале драмы звучит и боль за

рано оборвавшуюся жизнь, и приговор обществу, таящему в себе опасность для человека, обращенного в будущее в надежде на простое человеческое счастье.



1. Чем отличается Катерина от калиновцев? Почему трагична ее судьба?
2. Кто из героев относится к «темному царству»? Что их объединяет?
3. Какую роль играет гроза в пьесе?
4. В чем состоит своеобразие конфликта в пьесе «Гроза»?
5. Составьте конспект статьи Н. Добролюбова «Луч света в темном царстве». С чем можно согласиться и с чем поспорить в добролюбовской трактовке образа Катерины?

«Бесприданница» (1878)

Драме «Бесприданница» — своему сороковому произведению — Островский отдал более четырех лет работы, «отделявая ее самым тщательным образом». Написанная в 1879 году «Бесприданница» обозначила новую ступень творческой эволюции художника.

В пьесе продолжается развитие типичных для Островского тем и проблематики. По тому, насколько различаются картины нравов приволжских городов Калинова и Бряхимова, как изменилась ключевая фигура творчества Островского — купец, можно судить об изменениях в общественно-экономическом укладе пореформенной России. И вместе с тем драматург утверждал: «Этой пьесой начинается новый сорт моих произведений». Текучесть характеров, усложненность драматических коллизий, противоречивость индивидуально-личностных качеств — все это приобретало более рельефные очертания и было ново для драматургии.

Русские купцы новой формации. Купцы-«самодуры» поколения 1850—60-х годов предстают простоватыми и невежественными в сравнении с деловыми людьми 1870—80-х, которые уже прошли «хорошую школу», говорят по-французски, ясно осознают свое привилегированное поло-

жение и «научились мужика уважать». Если раньше Дикой чисто инстинктивно тянулся к Кабановым, то у современных купцов выработаны негласные «корпоративные» законы, призванные поддерживать их общественный авторитет. Вожеватов не станет на виду всего города пить шампанское, «чтобы люди чего дурного не сказали». Кнуров редко общается с горожанами — «разговаривать он ездит в Москву, в Петербург, да за границу, там ему просторнее». «Купеческое слово» служит гарантией сделки между купцами. После него уже ничто — ни совесть, ни жалость — не позволят Васе Вожеватову протянуть руку помощи погибающей Ларисе. У купцов новой эпохи все построено на холодном расчете и практицизме.

Характеристика персонажей у Островского заложена в их фамилиях. В них кроется указание на коренное свойство натуры, не поддающееся поверхностному узнаванию. Явно оценочная фамилия дана Кнурову. По словарю В. Даля, кнур — боров, кабан, хряк. Но те свойства, что ранее прямо соотносились с семантикой нарицательного существительного, теперь скрыты сословной этикой. Пожалуй, только опытная Харита Игнатьевна замечает, как целеустремленно действует Мокий Парменыч, добываясь, чтобы Лариса досталась только ему.

Далеко не прост отзывчивый, легкий в общении молодой купец Вася Вожеватов (у В. Даля вожеватый — «кто умеет водиться с людьми, вежливый, приветливый»). По словам Кнурова, Вожеватов обязательно станет «хорошим купцом», потому что уже сейчас деловит, усвоил правила игры, весьма дальновиден, к примеру, зачем-то возит Ларисе Дмитриевне романы, которые «девушкам читать не дают».

Мокий Парменыч и Василий Данилыч относятся к ряду преуспевающих купцов. Они научились отбрасывать сомнения, муки совести. В их успехе все определяют выгода и деньги. Поклонение деньгам привело к отказу от нравственных ценностей: нормальным явлением в купеческой среде становится купля-продажа живого человека — будь то Робинзон или Лариса Огудалова.

Сергей Сергеевич Паратов. Буржуазные веяния перекорили души и вывернули наизнанку доблести дворянства.

Блестящим барином, человеком широкой души предстает Сергей Сергеевич Паратов. В манерах, поведении Паратова нередко проявляются привлекательные черты — и в чувстве к бесприданнице Ларисе Огудаловой, на которой «чуть было не женился», и в речи, пересыпанной пословицами. Былую удаль, вероятно, и идеализирует в нем Лариса.

Двойственность поведения Сергея Сергеевича драматична для него самого и для Ларисы, которой трудно разобратся в его чувствах к ней. Из удальства или безответственности он стреляет в монету, что держит в руке девушка, которая для него «дороже всего на свете»? Что побуждает его уговорить Ларису «прокатиться» по Волге? Безудержное удальство, непредсказуемость поступков видит Лариса Огудалова в том Паратове, за которым бросилась в погоню после его внезапного отъезда из Брахимова.

Разительные перемены, происходящие с Сергеем Сергеевичем, наглядно свидетельствуют о непреодолимых волевым усилием противоречиях, которыми отягощено современное общество. «По рукам и ногам связан» Паратов не только данным словом, но, главное, материальной зависимостью от тех, кто имеет деньги. Он втянут в торг, захвативший его страстную натуру: продает «Ласточку», передает в другие руки Ларису, а впереди блещут «миллионы» приданого. В нем явно побеждает торгашеский дух: ведь «Ласточку» он продает так же легко, как меняет любовь Ларисы на невесту с золотыми приисками.

Юлий Капитоныч Карандышев. Среди действующих лиц обращает на себя внимание персонаж со странным сочетанием имени Юлий (так звали римских императоров), отчества — Капитоныч и фамилии Карандышев (по словарю В. Даля, карандыш — коротышка, недоросток). Карандышева относили и к положительным, и к отрицательным персонажам, причисляли к «униженным и оскорбленным», в нем видели «маленького человека» — настолько противоречив, неоднозначен этот образ.

Карандышев на первый взгляд может выглядеть счастливчиком. Он достиг своей цели: ему отдает руку и сердце любимая девушка. «Маленький человек» получил шанс мгновенно вырасти в глазах общества и в своих собствен-

ных. Но счастливая возможность порождает трагическую ситуацию, которая не объясняется только социальным неравенством «небогатого чиновника» и богатых Паратова и Кнурова. Мотивы противоречий глубже. В «маленьком человеке» просыпаются большие амбиции. Не чувство любви ослепляет его, а гордость и чрезмерное самолюбие. Он самоутверждается в роли благодетеля, щедрого хозяина, торжествующего обладателя «дорогой вещи». Карандышев любит и страдает, торжествует и унижается, наслаждается мнимой победой и испытывает душевные муки. Он добр и жесток по отношению к Ларисе. Уязвленная гордость и чрезмерное самолюбие заглушают в нем чувство любви. Он единственный из претендующих на красоту Ларисы мужчин не согласен отдать ее другому, «обязан вступить за нее и наказать оскорбителей» из человеческих побуждений: «У нее нет ни братьев, ни близких...»

Трагедия красоты в меркантильном обществе. Лариса Огудалова, как и Катерина Кабанова, являет собой совершенство женской красоты, что не оставляет равнодушными окружающих. Эта красота волнует, беспокоит, магически притягивает. Лариса Огудалова еще не появилась на сцене, а ее имя уже звучит в разговоре других. Но в торгашеском обществе своеобразное отношение к прекрасному.

Красота Ларисы пробуждает в окружающих не только добрые качества, но и пороки. Так, в Карандышеве просыпаются и чувство собственного достоинства, твердость в достижении цели, и гордыня, чрезмерное тщеславие. Эти прежде утаиваемые качества обретают комический и уродливый вид, что вызывает презрение окружающих. «Добрые» намерения Кнурова, Вожеватова, Паратова несут отпечаток дьявольского соблазна красотой, превращающейся в предмет купли-продажи.

Время не могло не повлиять и на женское мировосприятие. В «Бесприданнице» перед нами не наивная провинциальная девушка, не задавленный средой «маленький человек», а личность, выросшая в купеческо-мещанской среде и пытающаяся противостоять ей. В жизненном опыте

юной Ларисы накоплено много драматического: унижительное положение невесты-бесприданницы, обман любимого человека, несчастливое замужество старших сестер.

Есть в ней решительность и дерзость, способность рисковать, стремление самой определить судьбу. Есть та жажда жизни, что свойственна оптимистическим людям. Нет трагической безысходности, чувства обреченности, как у Катерины Кабановой. И за Карандышева Лариса сознательно решилась выйти замуж. Но ее трагедия заключена в том, что ее намерения не реализуются в действительности, а идеалы и запросы не совпадают с возможностями нового времени.

Однако гибель Ларисы обусловлена не только социальными причинами. Ее согласие выйти замуж за нелюбимого человека изначально безнравственно и чревато драматическим развитием. Как следствие, в Ларисе проявляются желание оскорбить, мстительность, безжалостная правдивость, беспощадное прямодушие. Лариса и Карандышев втянуты в психологическую драму, где уже бессильны логика, разум и в психологическом противодействии возникает непонимание, приводящее к трагедии.

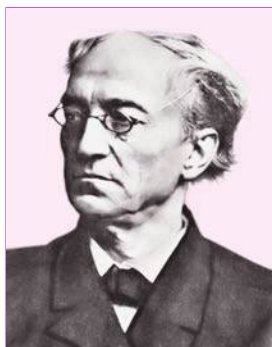
Островский органично соединил в развязке драмы трагизм судьбы и величие духа. В умирающей Ларисе заговорили христианское всепрощение и любовь: «...я вас всех... всех люблю». Смерть позволяет читателю (зрителю) прочувствовать просветляющее, очищающее воздействие образа — через чувство сострадания прийти к активному и страстному желанию исправить порок, следовать в жизни законам подлинно прекрасного.



1. Какие традиционные для русской литературы и типичные для собственного творчества темы продолжает в «Бесприданнице» Островский?
2. Охарактеризуйте жизненную философию Паратова. Похож ли он на Печорина?
3. Дайте характеристику Карандышева. Что нового внес Островский в раскрытие темы «маленького человека»?
4. Спас или погубил Ларису выстрел Карандышева?
5. Насколько актуальны «пьесы жизни» Островского сегодня?

**Федор Иванович
ТЮТЧЕВ**

(1803—1873)



«Сосредоточенный на себе, на своих страстях и житейских драмах, лирик и вместе с тем историк, политик высокого склада. Такого сочетания русская поэзия еще не знала», — пишет критик Лев Озеров о Ф. Тютчеве. Он жил, чувствовал и мыслил, как поэт, но никогда не претендовал на звание поэта. Печататься не стремился, свои «поэтические упражнения» называл «бумагомаранием», оценкой собратьев по перу не интересовался, даже стихов не собирал. Они были в письмах к родным и знакомым, их находили забытыми в книгах и деловых бумагах, на счетах и подорожных... По собственному признанию Тютчева, он тверже выражал свою мысль по-французски, нежели по-русски: по-французски говорил в жизни, писал письма и статьи. И все же в стихах поэт пытался «высказать сердце», доверяя им самое сокровенное, душевное, тайное.

Жизнь и творчество. Федор Иванович Тютчев родился 23 ноября (5 декабря) 1803 года в селе Овстуг Брянского уезда Орловской губернии в родовитой дворянской семье. Будущий поэт получил отличное домашнее образование, и прежде всего литературное: его домашним учителем был довольно известный в свое время поэт и переводчик Семен Раич. Он отмечал у своего воспитанника «необыкновенные дарования и страсть к просвещению», быстро развивавшийся «любопытный ум».

Образование Тютчева было завершено в 1821 году в Московском университете. Еще до учебы в университете он был принят в Общество любителей российской словесности. Наиболее значимыми в эти годы были его дружес-

кие отношения с будущими любомудрами (философами): писателем В. Одоевским, литературным критиком И. Киреевским, его братом фольклористом П. Киреевским, поэтом Д. Веневитиновым, философом и поэтом А. Хомяковым. Философские устремления любомудров нашли выражение в их творчестве.

В 1822 году Тютчев приезжает в Петербург, чтобы служить в Коллегии иностранных дел. Вскоре он был причислен к русской миссии в Мюнхене и выехал в столицу Баварии как сверхштатный чиновник дипломатической миссии. Вне России поэт проживет до 1844 года.

В Мюнхене поэт ведет активную светскую и духовную жизнь: знакомится с учеными, художниками, литераторами, изучает историю, философию, языки и поэзию. Философ Фридрих Шеллинг, поэт Генрих Гейне составляют круг его общения. В эти годы он много переводит Гёте, Гейне, Шиллера, Шекспира, Байрона.

Тютчев нежно влюблен в Амалию Лерхенфельд (в замужестве баронесса Крюденер). Позже ей он посвятил поэтические шедевры «Я помню время золотое...» (1836) и «Я встретил вас — и все былое...» (1870). Их жизням не суждено было соединиться: Амалия выходит замуж за русского дипломата, а в 1826 году в Париже поэт женится на Элеоноре Петерсон (урожденной графине Ботмер).

В мае 1836 года Тютчев прислал подборку стихотворений в Россию. В своем «Современнике» Пушкин опубликовал его стихи под общим названием «Стихотворения, присланные из Германии», за подписью «г. Ф. Т.». Для русского читателя эти стихи остались незамеченными, хотя их высоко оценили А. Пушкин, В. Жуковский, П. Вяземский.

В 1844 году Тютчев с семьей возвращается в Россию, куда давно стремился всей душой. Он писал родителям из Германии: «Я твердо решил оставить дипломатическое поприще и окончательно обосноваться в России... Мне надоело существование человека без родины». В 1848 году поэт назначен старшим цензором при канцелярии Министерства иностранных дел, а через 10 лет — председателем Комитета иностранной цензуры. Политическая жизнь Рос-

сии и Европы будет занимать Тютчева до конца его дней. Он пишет статьи «Россия и Германия» (1844), «Россия и революция» (1849), «Папство и римский вопрос» (1850).

Слава к Тютчеву-поэту приходит в 1850 году, когда Н. Некрасов опубликовал в «Современнике» 24 стихотворения, напечатанные в свое время А. Пушкиным. Н. Некрасов поместил статью с высочайшей оценкой поэзии Тютчева: «...Стихотворения г. Ф. Т. принадлежат к немногим блестящим явлениям в области русской поэзии... Все написанное им носит на себе печать истинного и прекрасного таланта, нередко самобытного, всегда грациозного, исполненного мысли и неподдельного чувства». В 1854 году издан первый поэтический сборник Тютчева.

В 1850 году начинается глубокая, захватывающая и трагическая любовь поэта к Елене Александровне Денисьевой, которой Тютчев посвятит цикл любовной лирики. В 1864 году Е. Денисьева умирает от чахотки (туберкулеза). Тютчев был в отчаянии, обвиняя себя в ее смерти. Горе поэта усугублялось и потерей матери, двух детей от союза с Денисьевой, брата Николая. 1 января 1873 года с поэтом случается удар (инсульт), однако «жизнь мысли» в нем не прекращалась до последнего дня — 15 июля 1873 года.

Философская лирика Ф. Тютчева. Главная особенность тютчевской лирики* в том, что она драматична и философична. В союзе «волшебных звуков, чувств и дум» (А. Пушкин) у Тютчева преобладают философские размышления и скорбные чувства. «Мысль чувствующая и живая» — так определил главную черту творчества первый биограф поэта И. Аксаков. О том же говорит И. Тургенев: «...Мысль его, как огненная точка, вспыхивает под влиянием глубокого чувства».

Во многих стихах Тютчева заметна установка на философское восприятие природы, на стремление поэтически решать вечные и самые трагические вопросы человеческого бытия: что такое Вселенная и судьба человека, какое место занимает он в мире, каковы тайны рождения и смерти, в чем глубинный смысл времени, пространства, движения. Философским содержанием наполнены почти

все стихотворения, различные по своей тематике. Вселенная, природа, человек, любовь, история предстают в его поэзии в сущностной, бытийной ипостаси. Все эти явления чаще всего изображаются не изолированно, а сопряженно: человек и Вселенная, природа и человек, природа и любовь, человек и история, природа и история.

В существовании человека на этой земле все рядом, все тесно переплетено и неразрывно связано: «радость и горе», «блаженство и безнадежность», «самоубийство и любовь». И посреди «страстно ликующей, страстно тоскующей» жизни — душа человека, «жилица двух миров», «приросшая к земле», но тоскующая о небе:

О вещая душа моя,
О сердце, полное тревоги, —
О, как ты бьешься на пороге
Как бы двойного бытия!..
(«О вещая душа моя...»)

Двоемирие свойственно всей поэтической модели Тютчева. У любого явления вдруг открывается другая сторона, или оно сразу предстает в своей двойной сущности. Двойное бытие души как день и ночь: «день» этой души — «болезненный и страстный», «ночь» — «пророчески-неясный» сон (стихотворение «**О вещая душа моя...**»). И днем и ночью «страдальческую грудь» «волнуют страсти роковые». В этом и есть суть жизни, так и нужно жить: с готовностью к самоотречению, отказу от греховности. Поэтому в конце стихотворения возникает образ Марии Магдалины, раскаявшейся грешницы, припавшей к ногам Христа и последовавшей за ним.

Философским по своему содержанию является и стихотворение «**Два голоса**». На первый взгляд кажется, что некие два голоса откуда-то свыше говорят одно и то же людям, которые обречены на смерть в бою под названием «жизнь». Оба голоса призывают мужаться, и даже синтаксически их речь построена одинаково (это синтаксический параллелизм*). Однако при внимательном чтении обнаруживаются серьезные различия. Первый голос призывает смиренно бороться за жизнь, «хоть бой и неравен, борьба безнадежна», поскольку человек смертен. Ситуация усугуб-

ляется тем, что борцов снизу и сверху окружает холодное молчание «светил» и могил. Человек находится между равнодушными небом и землей. Он одинок и беспомощен в этой борьбе. Противопоставление смертного человека вечным олимпийским богам усиливает мотив безысходности: боги на Олимпе «блаженствуют», а человек побежден смертью. Другой голос, обращение которого к людям подкреплено эпитетом «храбрые», совсем иначе высказывается о ситуации. Он призывает бросить дерзкий вызов богам, не относиться к этой борьбе как к «неравной» и «безнадежной», а вступить со смертью в жестокую и упорную борьбу. И тогда «олимпийцы завистливым оком» будут глядеть на «борьбу непреклонных сердец». Погибнуть — это всего лишь быть побежденным судьбой, но такая смерть уравнивает человека с богами, он вырывает «из рук их победный венец».

Герой лирики Тютчева живет размышлениями, чувствами, переживаниями. Мысль приходит или как озарение, или является плодом долгих раздумий. Поэтому в поэзии Тютчева мы не найдем лирических жанров, которые сложились к эпохе романтизма* и использовались практически всеми поэтами XIX века: оды, элегии, дружеского послания, эпиграммы и др. Его стихотворения напоминают реплику в диалоге. Этот диалог может вестись с воображаемым оппонентом или с самим собой. Так в лирической поэзии XIX века возникает *жанр миниатюры*, или *фрагмента*. Тютчев не является изобретателем этого жанра, просто в его поэзии наиболее отчетливо воплотилась тенденция отхода от жанрового канона в лирике. Лирическая миниатюра Тютчева часто имеет двухчастную композицию*: это сопоставление явлений или по аналогии, или на основе антитезы. Лирический сюжет чаще всего развивается от конкретного к обобщенному.

Таково, например, стихотворение «Фонтан» (1836). Первая строфа изображает фонтан. Можно зримо представить себе пронизанный солнцем столп фонтана, «водомёта», который достигает определенной высоты и вновь ниспадает на землю. Человеческая мысль — это тоже фонтан (аналогия). С одной стороны, этот фонтан мысли смертен,

потому что смертен конкретный человек, с другой стороны — он неистощим, вечен, как бессмертна человеческая мысль вообще. Однако если можно объяснить законами физики, почему устремляются струи воды ввысь, то закон рождения мысли необъясним и непостижим. Человеческая мысль устремлена ввысь в поисках тайн мироздания, но человек ограничен в своих возможностях познать мир, он бессилен, и это предопределено свыше.

Философию человеческой мысли Тютчев развивает в своем знаменитом стихотворении **«Silentium!»**¹ (1830). Что есть слово, почему человеку трудно выразить себя, а другому его понять, почему нужно молчать? Трагедия невысказанности и непонимания, по мысли поэта, проистекает не из личностных причин, мешающих «сердцу высказать себя», а другому понять эту исповедь. Ее исток — в невозможности облечь в слово рождающуюся в душе мысль, в разрыве между внутренним и внешним, содержанием и формой, в узости логики произнесенного («мысль изреченная есть ложь») перед неисчерпаемостью сокровенной жизни личности. Для поэта неоспоримой ценностью является внутренняя жизнь человека, «целый мир» «таинственно-волшебных дум» в душе. Этот мир питается тайными «ключами». Произнесенное слово может нарушить внутреннюю гармонию, возмутить «ключи». Поэтому нужно прислушиваться к этим тайным «ключам» и молчать. Та сокровенность «таинственно-волшебных дум», о которой поведано в стихотворении, предстает как нечто объединяющее людей, а вовсе не разъединяющее их. У каждого есть такая «душевная глубина», какую нельзя понять «другому», но каждый из нас должен знать о молчащей глубине «другого».

Тютчев с помощью художественного слова и поэтического образа стремится проникнуть в тайны мироздания, разгадать мир природы, человеческой души, человеческих взаимоотношений в их драматических противоречиях и конфликтах.

¹ Молчание (лат.).

Поэтическое открытие природы. Тютчев самый натурфилософский¹ из русских поэтов. Ему были близки идеи натурфилософии Шеллинга о том, что природа разумна и человек — существо, обладающее сознанием, — является порождением бессознательного разума природы. Отсюда стремление поэта познать природу в целом, разгадать ее загадку. В некоторых стихотворениях проявляются пантеистические² мотивы. «Гроза в начале мая» представляется пролитым Гебой на землю «громокипящим кубком», а в жаркий полдень, когда все от земли до неба охвачено ленивой дремотой, «сам великий Пан³ // В пещере нимф покойно дремлет» (**«Полдень»**).

Во многих стихотворениях Тютчева присутствует благоговейное преклонение перед жизнью природы, она воспринимается поэтом как гармоничное единство, живущее по своим законам. Природа «не слепок, не бездушный лик — // В ней есть душа, в ней есть свобода, — // В ней есть любовь, в ней есть язык» (**«Не то, что мните вы, природа...»**). «Эту душу природы, этот язык и эту ее свободу Тютчев стремится уловить, понять и объяснить во всех ее проявлениях», — писал В. Брюсов. С поразительным проникновением в тайны стихийной жизни изображает Тютчев и первую встречу весны, и весенние воды, и «грозу в начале мая», и летний вечер, и кротость осенних вечеров, и «полдень мгlistый», и «ночные голоса», и «светозарный месяц», и «грохот летних бурь», и радугу, и дождь, и зарницы... И почти всегда это страстное признание в любви.

Однако природа предстает в поэзии Тютчева не только как гармония. С середины 1830-х годов в его лирике появляется иной лик природы — хаотический. Именно Тютчев вводит в русское художественное сознание тему хаоса как жуткой, непостижимой тайны. Хаос, затаившийся в

¹ *Натурфилосо́фия* — философия природы.

² *Панте́изм* — учение, сближающее или полностью сливающее в единое целое бога с природой.

³ *Пан* — в древнегреческой мифологии бог долин, лесов, стад и пастухов.

глубине природы, выдает себя завыванием ночного ветра (**«О чем ты воешь, ветер ночной?..»**). Мучительная загадка заключена не только в своеволии души, но и в своеволии самой природы. Разлад между ними глубже, чем считалось раньше. Не один человек виновен в нем, такова судьба мироздания, столкнувшая два хаоса: поднимающийся со дна души и рождающий бури в природе.

Человек и природа образуют в лирике Тютчева глубинное единство, граница между ними подвижна, проницаема: **«Дума за думой, волна за волной — // Два проявления стихии одной»**. С этой точки зрения постижение природы — это созерцание самого себя в ней. Вот почему полна глубокого смысла двухчастная композиция стихотворений, построенных на параллелизме жизнь природы — жизнь души человеческой. Мир природы и мир человека сопоставляются по сходству протекающих в них процессов. Таково стихотворение **«Осенний вечер»**, в котором изображается не только «вечер года» — осень, но и «кроткое», а потому «светлое» увядание человеческой жизни. В ней, как и в природе, тоже есть свои весна, лето, осень и зима.

Во многих стихотворениях настойчиво звучит мысль о том, что трагедия человека заключается в его разладе с природой. Миг единения с жизнью природы, растворение в ней — высшее блаженство, доступное человеку на земле. Об этом стихотворение **«Тени сизые смешались...»**. В первой строфе рисуется картина наступающей ночи, вторая представляет собой страстный монолог-обращение лирического героя* к «сумраку». Сумерки не случайно выбраны поэтом: его волнуют именно промежуточные состояния в жизни природы и человека. Сумрак, тени, тишина — это условия, в которых пробуждаются скрытые душевные силы человека. Он слышит «дальний гул», на смену исчезнувшему, растворившемуся миру приходит иная реальность. Человек остается один на один со всем миром, вбирает его в себя и сливается с ним: «Все во мне, и я во всем». Однако это слияние не вызывает ликования, а определяется как «час тоски невыразимой». В момент слияния с природой происходит переполнение чувствами до «само-

забвенья» и «уничтоженье», отказ от собственного «я», именно об этом и просит лирический герой. Тютчев писал жене: «Единственное более энергичное чувство, которое я испытываю, — это невозможность уйти от самого себя». Значит, слиться с миром природы, раствориться в нем — возможность для человека «уйти от самого себя», отдаться во власть бессознательно-стихийной жизни природы. Но может ли человек отказаться от сознательно-индивидуального, своего «я»? Это противоречие мучило поэта до конца его дней. А может, это всего лишь одна из губительных иллюзий человека? Не об этом ли следующее стихотворение:

Природа — сфинкс. И тем она верней
Своим искусством губит человека,
Что, может статься, никакой от века
Загадки нет и не было у ней.

(«Природа-сфинкс. И тем она верней...»)

Любовная лирика Ф. Тютчева. Глубоким драматизмом пронизана и любовная лирика Тютчева. В ней наиболее ярко выразилось «двойное бытие» расколотой человеческой души.

Особое место в любовной лирике поэта занимает **«денисьевский» цикл** — стихотворения, посвященные Е. Денисьевой. Для биографов Тютчева освещение любовных страниц жизни поэта всегда представляет определенную сложность, связанную с попыткой понять и передать состояние любви, которое Тютчев назвал «поединком роковым» «души с душой родной». Многие отмечают, что отношения поэта со второй женой, Эрнестиной Федоровной, были близки к идеальным. «Ты... самое лучшее из всего, что известно мне в мире...» — писал он жене. В их большой и замечательной



Е. А. Денисьева.
Фото, 1851 г.

семье вполне соединились дочери от обоих браков. Потомок и биограф поэта К. Пигарев, говоря о его последней любви, заметил: «С семьей Ф. И. Тютчев не “порывал” и никогда не смог бы решиться на это. Он не был однолюбом. Подобно тому, как раньше любовь к первой жене жила в нем рядом со страстной влюбленностью в Эрнестину Дёрнберг, так теперь привязанность к ней, его второй жене, совмещалась с любовью к Денисьевой, и это вносило в отношения с обеими женщинами мучительную раздвоенность». Современный исследователь творчества Тютчева В. Кожин уточняет, что «суть дела, очевидно, не в том, что Ф. И. Тютчев не мог ограничиваться одной любовью, но в том, что он, полюбив, не мог, не умел разлюбить».

Елена Александровна Денисьева — племянница инспектрисы Смольного института, где учились дочери Тютчева. Любовь, счастливая и трагическая, озарила творчество поэта, вдохновила его на создание шедевров лирической поэзии. Критик Н. Скатов, сравнивая стихи двух циклов — «денисьевского» Ф. Тютчева и «панаевского» Н. Некрасова, — которые печатались почти одновременно на страницах журнала «Современник», выделяет одну важную общую черту — появление в любовной лирике женского характера. Кроме того, «оба цикла объединило еще одно обстоятельство, лежащее за пределами поэзии, но имевшее для этой поэзии громадное значение. Любовь Некрасова и Панаевой, как и любовь Тютчева и Денисьевой, была «незаконна», ставила их в положение необычное, кризисное».

В «денисьевский» цикл входят стихотворения, написанные в годы близости с Е. Денисьевой и после ее смерти. Самые проникновенные и трагические — «О, как убийственно мы любим...», «Предопределение», «Не говори: меня он, как и прежде, любит...», «О, не тревожь меня укорой справедливой...», «Чему молилась ты с любовью...», «Я очи знал, — о, эти очи...», «Последняя любовь», «О, этот Юг! О, эта Ницца!..», «Весь день она лежала в забытии...», «Накануне годовщины 4 августа 1864 г.». В них создан характер страстно и беззаветно любящей женщины. Оба

любящих ощущают любовь как трагедию. Но в этой трагедии женщине досталась самая жертвенная роль:

Я стражду, не живу... им, им одним живу я —
Но эта жизнь!.. о, как горька она!
(«Не говори: меня он, как и прежде, любит...»)

Положение возлюбленной усугубляется «людским суесловьем», вторжением «толпы», «бессмертной пошлости людской» в самое сокровенное — «в святилище души» (**«Чему молилась ты с любовью...»**).

Любовно выписан и поэтический портрет Е. Денисьевой. Целое стихотворение **«Я очи знал, — о, эти очи!..»** посвящено глазам возлюбленной, их «волшебной, страстной ночи», взору этих очей:

В непостижимом этом взоре,
Жизнь обнажающем до дна,
Такое слышалось горе,
Такая страсти глубина!

Не сумев оградить любимую женщину от «суда людского», автор винит себя в страданиях, причиненных ее двусмысленным положением в обществе. Понимая неотвратимость смерти возлюбленной, он переживает душевный кризис, жизнь представляется ему «страдальческим застоєм», птицей, лишенной полета:

Жизнь, как подстреленная птица,
Подняться хочет — и не может...
Нет ни полета, ни размаху —
Висят поломанные крылья,
И вся она, прижавшись к праху,
Дрожит от боли и бессилья...
(«О, этот Юг, о, эта Ницца!..»)

Стихотворения о «последней любви» поэта явились поэтическим выражением глубокой душевной драмы Тютчева, по глубине психологического раскрытия любовной темы им нет равных в русской лирике.

Историософия¹ в поэзии Ф. Тютчева. Поэт признавался: «...Я более всего любил в мире... отечество и поэзию». И отечество в этом признании стоит на первом месте. В размышлениях об историческом развитии России он выступает как философ. Как ни странно, именно долгая жизнь за границей, изучение истории и культуры европейских стран позволили Тютчеву, по выражению В. Кожина, стать «пророком в своем отечестве».

К проблеме «человек и история», осмысления человеком своего места в историческом развитии страны, в том числе в его «минуты роковые», в период социальных катаклизмов, поэт подошел как философ в стихотворении «Цицерон» (1830):

Счастлив, кто посетил сей мир
В его минуты роковые!
Его призвали всеблагие
Как собеседника на пир.

Человек должен не роптать на судьбу, оказавшись в эпицентре «минут роковых» истории, а воспринимать это как счастье быть сопричастным происходящему на его глазах, данное «всеблагими», богами.

В стихотворении «**Наш век**» поэт писал: «Не плоть, а дух растлился в наши дни». В этот век человек «отчаянно тоскует», «к свету рвется», «ропщет и бунтует», «жаждет веры... но о ней не просит». Но у автора этих строк были спасительные принципы веры. Тютчев, по воспоминаниям современников, не был приверженцем религии, но верил в национальную идею, которую он высказывал как идею всеславянского единства. В этом ключе можно воспринимать его известнейшее стихотворение, ставшее афоризмом:

Умом Россию не понять,
Аршином общим не измерить:
У ней особенная стать —
В Россию можно только верить.

¹ *Историософия* — философия истории.

А еще есть вера в «нескудеющую силу» и «нетленную красу», в вечность мироздания (**«Чему бы жизнь нас ни учила...»**). Поэтому поэзия Тютчева, как бы ни была пронизана драматизмом, — о мужественном принятии жизни.



1. Кто из немецких философов и как повлиял на мировоззрение Тютчева? В каких стихотворениях это влияние отразилось в наибольшей степени?
2. Почему поэзию Тютчева называют философской? Назовите основные темы философской лирики поэта. В каких стихотворениях, на ваш взгляд, наиболее полно выразилась тютчевская концепция мира и человека? Какие тютчевские «философские миниатюры» вы знаете? Какова их композиция?
3. Отметьте особенности композиции и поэтического языка стихотворений «Осенний вечер», «Полдень», «Тени сизые смешались...», «О чем ты воешь, ветр ночной...».
4. Сопоставьте стихотворения М. Лермонтова «Выхожу один я на дорогу...» и Ф. Тютчева «Певучесть есть в морских волнах...». Какими мотивами они объединены?
5. Какие глобальные вопросы времени волнуют поэта в стихотворении «Наш век»? Выясните, к какому источнику восходит фраза «Приди на помощь моему неверью». Подготовьте устный анализ стихотворения.
6. Стихотворения «денисьевского» цикла называют романом о любви, имеющим свою завязку, кульминацию и развязку. Восстановите биографическую канву «денисьевского» цикла, назовите основные мотивы стихотворений цикла. В чем своеобразие психологизма в «денисьевском» цикле? Составьте обобщенный психологический портрет героини цикла.
7. Закончите афоризмы Тютчева: «Мысль изреченная...», «Нам не дано предугадать...», «Тебя ж, как первую любовь...», «Умом Россию...», «О, как убийственно...», «Не плоть, а дух...», «Всё во мне, и я...», «Не то, что мните вы...».



Афанасий Афанасьевич
ФЕТ

(1820—1892)

Афанасия Фета называют певцом прекрасных мгновений жизни человека и природы. Существование вне этих мгновений, по мнению поэта, бессмысленно, безобразно и скучно. Именно на прекрасных мгновениях бытия сосредоточил свое внимание Фет-поэт. Жизнь и для него самого как бы разделилась на две области — жизнь поэта по фамилии Фет и жизнь помещика Шеншина. Биографы поэта считают, что все о Фете знал только он сам. В одном из поздних писем поэт отметил, что его жизнь — «самый сложный роман», где многое кажется тайным и роковым.

Жизнь и творчество. Первая тайна А. Фета — это дата его рождения: она точно не установлена. Вторая тайна имела драматические последствия для жизни поэта. До 14 лет он жил в деревне Новоселки Мценского уезда Орловской области, где и родился, в имении отца Афанасия Неофитовича Шеншина, который принадлежал к старинному дворянскому роду. В 1834 году мальчика отправили в немецкий пансион. И здесь его настигла первая в жизни катастрофа: он получил письмо, где отец сообщал, что отныне он должен именоваться Афанасием Фётом, сыном первого мужа матери (отец познакомился с Шарлоттой Фёт, немецкой подданной, в Германии и привез ее в Россию, где они обвенчались уже после рождения Афанасия). Так мальчик превратился в иностранца, утратив все привилегии: наследство, дворянство. С этого момента последующая жизнь Фета (позже он сам заменил букву «ё» на «е») становится борьбой за возвращение фамилии Шеншин

и соответствующих привилегий. Лишь в 1873 году эта цель была достигнута.

С 1838 по 1844 год Фет учится на словесном отделении Московского университета. В этот период и происходит его становление как поэта. Он дружит с поэтом и будущим литературным критиком А. Григорьевым. Первый поэтический сборник Фета «Лирический пантеон» (1840) одобрен В. Белинским. После окончания университета поэта ждут новые потрясения: умирают горячо любимая мать и дядя, который обещал Фету материальную помощь. Хотя у Фета была возможность заниматься только литературой, он в 1845 году поступает на военную службу, которая давала не только достаток, но и надежду на возвращение утраченной фамилии после получения офицерского чина. Движение к дворянству и материальному благополучию потребовало от поэта еще одной жертвы. Полюбив Марию Лазич, дочь отставного генерала, прекрасную пианистку, Фет решает с ней расстаться, испугавшись житейских трудностей: Мария — бесприданница, сам он весьма стеснен в средствах. Живя для будущего, поэт приносит в жертву настоящее, не подозревая, что после смерти Марии Лазич (она в 1850 году трагически погибла при загадочных обстоятельствах), когда он достигнет всех своих целей (дворянин, камергер, крупный помещик), произойдет непредвиденное: он станет рваться из счастливого настоящего в прошлое, в котором навсегда осталась его возлюбленная.

Добившись перевода в Петербург в уланский полк, Фет вновь возвращается в литературный мир, попадает в число постоянных авторов журнала «Современник», дружит с И. Тургеневым. В конце 1850-х годов под влиянием социальных изменений поэты-демократы, литературная критика реалистического направления ждали от Фета произведений о современности. Но поэт в творчестве следовал строкам из пушкинского стихотворения «Поэт и толпа»:

Не для житейского волненья,
Не для корысти, не для битв,
Мы рождены для вдохновенья,
Для звуков сладких и молитв.

Позже Фет удаляется от литературной и светской жизни, женится по расчету на богатой невесте М. Боткиной, живет помещиком, заботясь о процветании хозяйства. Почти двадцать лет Фет-поэт молчит, однако в 1880-е годы он активно печатается в журналах, публикует четыре сборника своих стихов под общим названием «Вечерние огни». Стихи были оценены узким кругом читателей (Фет при жизни не был поэтом для многих), среди которых были композитор П. Чайковский, поэт Я. Полонский, поэт и философ В. Соловьев, писатель Л. Толстой, считавший, кстати, что Фет как поэт «намного выше своего времени, не умеющего его ценить».

Может быть, прав был французский писатель XVIII века Д. Дидро, говоря, что «в тысячу раз больше людей, способных понять геометра, чем поэта, потому что здравомыслящих людей в тысячу раз больше, чем людей со вкусом, а людей со вкусом в тысячу раз больше, чем людей с изысканным вкусом». А. Фет был и продолжает оставаться поэтом, которого способен оценить читатель с изысканным вкусом.

А. Фет — представитель «чистого искусства». Эстетическая позиция Фета в искусстве была неизменна, как бы ни менялась общественно-политическая ситуация в России и какие бы тенденции в литературе ни преобладали. Он был непримиримым противником наставлений и нравочений в поэзии. Он считал, что поэзия — это «воспроизведение не всего предмета, а только его красоты». Красота, с точки зрения Фета, — это всемирное гармоничное начало: «Целый мир от красоты, // От велика и до мала...» Красота вечна. И это служит утешением поэту, так как «то, что вечно, — человечно» («Целый мир от красоты...»). Красота повсюду, необходимо только ее уловить: в природе, в человеческих отношениях, в музыке.

В понимании соотношения жизни и искусства Фет исходил из учения своего любимого философа А. Шопенгауэра, утверждавшего, что «наш мир — худший из всех возможных миров», что страдание неотвратимо присуще жизни. Опираясь на учение Шопенгауэра, Фет постоянно

твердил, что жизнь низменна, бессмысленна, она «тоскливый сон» и есть только одна таинственная, непонятная в этом мире скорби и скуки сфера подлинной, чистой радости — сфера красоты. «Без чувства красоты, — замечает поэт, — жизнь сводится на кормление гончих в душно-зловонной псарне».

Еще современники Фета отнесли его к «чистым лирикам». «Для чистого лирика вся история человечества есть только случайность, ряд анекдотов, а патриотические и гражданские задачи он считает столь же чуждыми поэзии, как суету будничной жизни... Две темы: вечная красота природы и бесконечная сила любви — и составляют содержание чистой лирики», — писал В. Соловьев. Сам Фет всех поэтов разделял на истинных и псевдопоэтов. В стихотворении «Псевдопоэту» он с сарказмом и раздражением, так не свойственным его стихам, бросает такому поэту:

На рынок! Там кричит желудок,
Там для стоокого слепца
Ценней грошовый твой рассудок
Безумной прихоти певца.

Истинная поэзия в понимании Фета представлена в стихотворении «Поэты». Ей чужды «торжища житейские, бесцветные и душевные», в ней «радостно тонкие краски», в ней «этот листок, что иссох и свалился, золотом вечным горит в песнопеньи». Истинная поэзия зовет «к наслаждению высокому и человеческому счастью», звуки поэзии должны «сносить» на землю не «бурю страстную, не вызовы к борьбе, а исцеление от муки» («Муза»).

Если любовь невозможна в реальной жизни («Хоть счастье судьбой даровано не мне...»), то она вполне возможна «в больном и сладком сне», в мечтах, главное для возлюбленной — не разрушить эту иллюзию: «дозволить» любить «пламенно и нежно», «не пугать признанья», притвориться, что грустит. И тогда рождается отвага, и тогда, «издали молясь, поэт-безумец» «прекрасный образ ваш набросит на бумагу».

Символом творчества в лирике Фета является «ладья живая», которая «поднимает» в «жизнь иную» — творимый поэтом мир. Стихотворение **«Одним толчком согнать ладью живую...»** построено на антитезе: обыденная жизнь и творчество, «жизнь иная». Обыденная жизнь — это пески, «наглаженные отливами», «тоскливый сон». В мире поэзии веет «ветр с цветущих берегов», в нем можно «упиться вдруг неведомым, родным», «чужое вмиг почувствовать своим». И все это с единственной целью — «дать жизни вздох, дать сладость тайным мукам», «усилить бой бестрепетных сердец». Заняв такую эстетическую позицию, А. Фет бросал вызов Н. Некрасову, его музе «мести и печали».

Импрессионистичность и музыкальность поэзии А. Фета.

Поэта привлекали неуловимые, загадочные ощущения, которые человек испытывает, когда любит или когда созерцает природу. Его поэзия — это не поэзия мысли, а поэзия ощущения. «Схватить» это ощущение, попытаться выразить «невыразимое», остановить мгновение, запечатлеть его в стихотворении — вот задача поэта. Так постигается и увековечивается красота мира и чувства. Поэтому манера Фета — это письмо штрихами, мазками, которые он накладывает на свое лирическое полотно:

Шепот, робкое дыханье,
Трели соловья,
Серебро и колыханье
Сонного ручья...

(«Шепот, робкое дыханье...»)

И в этом поэт близок к художникам-импрессионистам*, которые позже, на рубеже веков, решали такую же задачу в живописи (К. Моне, В. Борисов-Мусатов и др.). Фет интуитивно обнаружил законы этого искусства.

В импрессионистической манере написано стихотворение **«Скрип шагов вдоль улиц белых...»**. Это картина морозной зимней ночи, художественное пространство которой наполнено звуковыми и цветовыми деталями: скрипом шагов, блеском хрустальной изморози на стенах, серебристым пухом ресниц, тишиной ночи, спящим ветром, ясным воздухом, всеобщей немотой.

Поэзию Фета называют «безглагольной», и это один из приемов импрессионистской манеры лирического письма. В стихотворении **«Шепот, робкое дыхание...»** нет ни одного глагола. Глагол означает действие, процесс, а поэт, наоборот, останавливает мгновение счастья и красоты.

В стихотворении **«Это утро, радость эта...»** 35 существительных-подлежащих. Все 18 строк начинаются с указательного местоимения «это». Анафора* необходима поэту, чтобы передать свои ощущения не от весны вообще, а именно от *этой* весны, которую поэт наблюдает и ощущает теперь, сейчас, сию минуту во всей ее движущейся, развертывающейся панораме.

Стихотворения Фета удивительно музыкальны. Это почувствовал П. Чайковский: «Это не просто поэт, скорее поэт-музыкант». Сам Фет писал, что «поэзия и музыка не только родственны, но и нераздельны». Музыкальность фетовской поэзии сразу была отмечена критиками как уникальная и завораживающая ее доминанта. А. Дружинин восторженно писал, что «стихами Фета можно зачитываться до головокружения; в них есть нечто обаятельное, звучащее, как струны, волнующие сердца, как изящная музыкальная симфония».

Звуки, ритмы, весь мелодический рисунок стихов часто договаривают то, что не нашло словесного выражения. «Что не высказать словами — // Звуком на душу навей» — такова одна из эстетических установок поэта. Музыкальная инструментовка стихотворения тесно связана с одним из основных мотивов фетовской поэзии — *мотивом музыки и пения*. В стихах Фета звуковая организация, законы мелодики проявляются на фонетическом, синтаксическом, композиционном уровнях. Мелодический образ на фонетическом уровне создается с помощью ассонанса* и аллитерации* внутри одной строки или даже в рамках строфы*. Например:

КАКИЕ-то носятся звУКИ
И льнУт к мОемУ ИзгОловЬЮ.
ПОлны ОнИ тОмной разлУКИ,
ДрОжАт небывАлой лЮбОвЬЮ.

(«Какие-то носятся звуки...»)

ЯркиМ СолНцеМ в леСу плаМеНеет коСтер,
И, СЖимаясь, ТРеЩит моЖЖевельник...
(«Ярким солнцем в лесу пламенеет костер...»)

В мелодике поэтического синтаксиса у поэта преобладают анафоры и синтаксически параллельные конструкции в пределах строфы. Вообще повтор* (звука, слова, фразы, строки, периода, строфы, ритмического рисунка) является основным принципом создания мелодического образа в поэзии Фета, именно этот принцип оформления словесного материала и роднит напевный лирический стих с музыкой, где прием повтора является ведущим.

Основные образы и мотивы лирики А. Фета. Ключевым образом в поэзии Фета является *образ ночи*. Именно через этот образ поэт чаще всего передает красоту природы и любви. Как и Ф. Тютчев, А. Фет — певец ночи, даже четыре последних сборника его стихов названы «Вечерние огни». Все самое главное и сокровенное происходит вечером, в сумерках, ночью. Но ночь у него не темный хаос, противостоящий дню, как у Ф. Тютчева, а некое гармоничное состояние, обостряющее все чувства человека: зрение, в том числе и внутреннее, слух, обоняние, осязание. И это не случайно. Ночью как никогда человек ощущает единение с природой, ночь возвышает его душу, приобщает к вечности. «Лениво и скупое мерцающий день // Ничего не укажет в тумане», ночь же поражает цветовыми контрастами, быстро меняющимися картинками, едва уловимыми оттенками, запахами, звуками, мгновенными впечатлениями. Частыми атрибутами фетовской ночи являются луна, звезды, соловей, вечерняя заря, тени. В лирическом наследии поэта есть стихотворение — гимн ночи, написанное свободным стихом (верлибром¹), что явилось новаторством для поэзии XIX века:

Здравствуй! Тысячу раз мой привет тебе, ночь!
Опять и опять я люблю тебя,
Тихая, теплая,
Серебром окаймленная!..

¹ *Верли́бр* — стихотворение, не имеющее размера и рифмовки, отличающееся от прозы членением на строки и строфы.

Ночь, как и поэзия, прибежище от суетного дня, ночью «сердце опять суеверней», «как-то вольнее дышать», «крылья растут у каких-то воздушных стремлений», душа полна «молодой и безграничной верой», «ум светлей, мирнее нрав», «как в желаниях, все беспредельно». Днем лирический герой стихотворения **«Я тебе ничего не скажу...»** молчит, не решается даже «ни за что намекнуть» о самом главном. «Но лишь солнце за рощу зайдет», он слышит, как «сердце цветет». Все его существо наполняется живой силой, хотя так и остались невысказанными переполнявшие героя чувства.

Почему «сладко так спит» утром, на заре, она — женщина или молодая девушка, почему не надо ее будить (**«На заре ты ее не буди...»**)? Потому что

...вчера у окна ввечеру
Долго-долго сидела она
И следила по тучам игру,
Что, скользя, затевала луна.

Она пленница ночных превращений природы, эти превращения захватывают, потрясают ее до болезненного внутреннего состояния. Именно поэтому так сладок, «горяч утомительный сон» на заре, в нем и продолжение ночных впечатлений, и изнеможение от них.

Ночью мир фантастически преображается в отсветах костра (**«Ярким солнцем в лесу пламенеет костер...»**). Огонь прогревает «до костей и до сердца», улетает, «будто искры в дыму», все, что смущало и тревожило. Антитеза «день — ночь» выражена различными тропами*. Образ ночи создается через сравнения (костер — «яркое солнце», ельник — «пьяных гигантов столпившийся хор»), глаголы со значением интенсивности действия («пламенеет», «трещит», «шатается», «прогрело», «умчалось», «нахмурится», «разгорится») и аллитерации. Образ дня передан прежде всего эпитетами («сиротливо», «скупое», «ленивое», «мерцающий», «холодный»), а также пространственной лексикой, образующей ряд контекстуальных антонимов словам «ночь» и «костер»: «зорька», «дымок», «зола», «огонек», «туман»,

«пень». Днем чувства молчат. Все устремления — к ночи, когда вместе с костром разгораются скрытые днем переживания.

Одним из приемов передачи состояния природы и человека ночью является психологический параллелизм. В стихотворении **«Шепот, робкое дыхание...»** мы как бы присутствуем при ночном свидании. Сразу же создается ощущение динамических изменений, происходящих не только в природе, но и в душе человека, хотя в стихотворении нет ни одного глагола. На первый взгляд оно кажется набором зрительных и звуковых впечатлений, но в нем создана вполне конкретная картина. Можно представить, где и когда происходит встреча: в саду, у ручья, в летнюю лунную ночь. Изменения в состоянии природы и человека происходят параллельно. Месяц по-разному освещает предметы в течение ночи, а появление первых лучей солнца возвещает о наступлении утра. Так же и выражение освещаемого изменчивым светом ночи и утра лица возлюбленной отражает пережитые за ночь чувства.

Через образ ночи проходит *мотив сияния и горения, мотив огня*. Горят заря, звезды, костер, сияет ночь в лунном свете, огонь любви горит в груди — «чем мы горим, светить готово во тьме ночей». Уже названный прием психологического параллелизма наблюдается в стихотворении **«Когда читала ты мучительные строки...»**. «Мучительные строки», которые читает героиня в момент горящей «в полночной темноте» зари, должны были пронзить ее мыслью: «Там человек сгорел!» Это метафора гибели человека в огне роковых страстей.

Одним из ведущих мотивов поэзии Фета является *мотив возрождения к новой жизни*, прекрасной, полной любви и красоты. Этот мотив в его поэзии выражен антитезой «жизнь — смерть», основа которой — цикличность календарного времени, когда умирание и смерть связаны с осенью и зимой, а оживание и расцвет — с весной и летом. Самым трудным временем для внешней и внутренней жизни фетовского лирического героя являются осень и зима, поэтому и возникает такое стихотворение, как

«Учись у них — у дуба, у березы...». Чему учиться? Терпению, мужеству и вере, хотя «за сердце хватает холод лютый». Но придет весна, «теплом и жизнью дыша», и наступят ясные дни и новые откровения, и ради этих дней «скорбящая душа» должна «переболеть», перетерпеть.

Особенно явно мотивы возрождения к новой жизни воплощены в стихотворениях о весне: **«Я пришел к тебе с приветом...», «Уж верба вся пушистая...», «Еще весна, — как будто неземной...», «Еще майская ночь», «Опять незримые усилья...»** и др. Это самые жизнеутверждающие стихотворения Фета. В них можно найти даже несвойственные его поэзии пространные описания природы. Например, стихотворение **«На Днепре в половодье»** передает впечатления лирического героя от прогулки по весенней реке: «Наш парус, медленно надувшись, задрожал, // И мы, как птица, полетели». Вокруг «змеились облаков прозрачных очертанья», «затопленный навстречу лес летел», «...там тополь зеленел, белели яблони и трепетали ивы...». Так и хочется взять краски и кисть и все это нарисовать, но понимаешь, что картина не сможет вместить весь изображенный мир, благоухание от волн и трав, звуки весны. Поэтому можно только повторить за лирическим героем: **«Остался б здесь дышать, смотреть и слушать век...»**

Стихи Фета об осени — это чаще всего умирание красоты и любви (**«Осень»**). Поэт здесь традиционен, выстраивая параллель «человек — природа»: осень и зима — это увядание и смерть, весна — возрождение и любовь.

В одном из поэтических шедевров Фета, в стихотворении **«Сияла ночь. Луной был полон сад. Лежали...»**, есть все: и ночь, и любовь, и мотив сияния, и мотив возрождения к новой жизни, который соединяется с мотивом музыки и пения. Стихотворение возникло под впечатлением пения свояченицы Л. Толстого Татьяны Кузминской (она была одним из прообразов Наташи Ростовской в «Войне и мире»), которая исполняла русские романсы, в том числе любимейший романс Фета на стихи А. Пушкина **«Я помню чудное мгновенье...»**. Музыка, голос, образ

певицы — все явилось для Фета воплощением идеи великой силы любви, ее жизненной мощи и вечности.

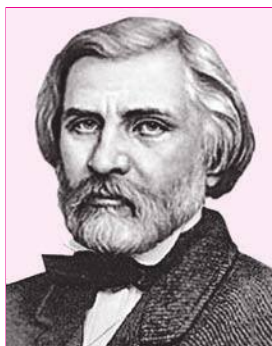
Творчество Афанасия Фета оказало огромное влияние на всю последующую русскую поэзию, из него черпали свое вдохновение многие поэты «серебряного века», в частности И. Анненский, А. Блок, В. Брюсов, А. Белый, А. Ахматова. Исследователь поэзии Фета Л. Озеров писал: «Для всех прикасающихся к лирике Фета через столетие после ее создания важна прежде всего ее одухотворенность, душевная пристальность, нерастраченность молодых сил жизни, трепет весны и прозрачная мудрость осени. Читаешь Фета — и сдается: вся еще твоя жизнь впереди. Сколько доброго сулит идущий день. Стоит жить! Таков Фет».



1. Какова была позиция Фета в искусстве, его эстетические взгляды? Какой философ оказал влияние на жизненную и эстетическую позицию поэта?
2. Какие черты импрессионизма присутствуют в поэзии Фета? Что сближает лирику поэта с музыкой? Покажите на примерах, какие приемы музыкальной инструментовки стиха использует поэт.
3. Какие образы и мотивы являются главными в лирике Фета?
4. Сопоставьте стихотворение А. Фета «Сияла ночь. Луной был полон сад. Лежали...» со стихотворением А. Пушкина «Я помню чудное мгновенье...». Что общего и различного в идейно-содержательном, образном, лексическом, композиционном строе стихотворений?
5. Проанализируйте стихотворения Фета «Я пришел к тебе с приветом...», «Ярким солнцем в лесу пламенеет костер...», «Учись у них — у дуба, у березы...». С помощью каких приемов показан внутренний мир человека?
6. Подготовьте сообщение «М. Лазич и А. Фет: трагедия любви». В сообщение введите элементы комментария и анализа стихотворений, посвященных М. Лазич.

**Иван Сергеевич
ТУРГЕНЕВ**

(1818—1883)



Истоки. «Гений»¹ среднерусской равнины. Иван Сергеевич Тургенев родился 28 октября (9 ноября) 1818 года в Орле. Детские годы писателя прошли в усадьбе Спасское-Лутовиново близ города Мценска Орловской губернии.

В средней полосе России словно сошлись лицом к лицу русский Север, с его могучими борами, дубравами и рощами, и русский Юг, с его степной ширью и разнотравьем. Здесь с крутых холмов открываются замечательные по своей живописности ландшафты: на фоне степного «океана» темнеют «острова» леса, зеленая гладь полей перемежается с лентами рек и оврагов...

Эта небольшая часть России с радиусом в 200 километров взрастила целое созвездие талантов. Полная неповторимого обаяния среднерусская природа, исконная народная культура стали той благодатной почвой, из которой «вышли» многие известные писатели: А. К. Толстой и Я. Полонский, Н. Никитин и А. Кольцов, А. Фет и Ф. Тютчев, Н. Лесков и Л. Толстой, И. Бунин и Л. Андреев, С. Есенин и М. Пришвин...

Край, связанный с местом рождения, детством и жизнью писателя, во многом определяет его характер, формирует запас представлений и образов, которые впоследствии питают творчество. Тургенев писал: «Воздух родины имеет в себе что-то необъяснимое, он хватает вас за сердце. Это — невольное, тайное влечение плоти к той почве, на которой мы родились».

¹ *Гений места* (лат. *genius loci*) — так древние называли природного бога какой-либо местности или человека.

Тургеневы принадлежали к знатному роду, который вел свое происхождение из Золотой Орды — от татарского мирзы Тургена, поступившего на службу к московским князьям. Отец писателя, Сергей Николаевич, полковник в отставке, был ранен в Бородинском сражении, за храбрость награжден Георгиевским крестом. Красивый молодой кавалергард женился на внешне непривлекательной, но состоятельной невесте, которая была старше его на шесть лет. Это был настоящий русский барин — хлебосол и охотник, равнодушный к хозяйственным делам. К супруге он относился сдержанно-уважительно. С отцом у Ивана Сергеевича отношения были сложные: «Он почти не занимался моим воспитанием, но никогда не оскорблял меня, он уважал мою свободу... только он не допускал меня до себя».

По матери Тургенев принадлежал к роду Лутовиновых, богатых помещиков, фамильными чертами которых были властолюбие и необузданность.

Варвара Петровна была своенравна, вспыльчива и капризна. К детям относилась неровно: порывы заботливости, внимания сменялись мелочными придирками. «Мне нечем помянуть моего детства, — говорил много лет спустя Тургенев. — Ни одного светлого воспоминания. Матери я боялся как огня. Меня наказывали за всякий пустяк... Редкий день проходил без розог...» И это при том, что Ванечка (средний из трех сыновей) пользовался особым расположением матери.

Жестокой и властной хозяйки боялись дворовые крестьяне. В Спасском ежедневно разыгрывались сцены барского произвола. Виденное и слышанное в детстве пробудило в сердце Тургенева ненависть к крепостничеству.

Воспитание и обучение детей лежало на гувернерах, которые выписывались из-за границы. Иван с детских лет читал и свободно говорил на немецком, французском и английском языках. Учителем родного языка был дворовый слуга Федор Лобанов, который заинтересовал Ивана произведениями российской словесности. Большая библиотека стала для Ивана самым любимым местом в доме.

Лучшие впечатления детства писателя связаны с природой. Юного Тургенева часто можно было видеть рядом

с лесниками и охотниками, которые учили барища стрелять из ружья, различать повадки птиц, удить рыбу. Живой и впечатлительный мальчик охотно общался с дворовыми людьми, от которых узнавал много нового и интересного. Общение с крестьянами пробудило уважительное отношение и глубокую симпатию к простому народу.

Годы учения. Поездка в Германию. В начале 1827 года семья Тургеневых переехала в Москву, чтобы сыновья смогли продолжить обучение. Гимназический курс дворянские мальчики проходили в частных благородных пансионах, куда были зачислены Иван и его старший брат Николай.

В 1833 году, когда Ивану едва минуло 16 лет, он поступил на словесный факультет Московского университета. В 30-е годы XIX века здесь учился будущий цвет русской литературы и общественной мысли: Герцен, Огарев, Станкевич, Белинский, Аксаков, Лермонтов. Студенческая молодежь горячо увлекалась философскими и политическими вопросами.

Год спустя семья переехала в Санкт-Петербург, и Тургенев перешел в столичный университет. После Московского университета Петербургский показался Ивану бесцветным: мало кто из студентов интересовался вопросами общественной жизни, наукой, не чувствовалось стремления к живому общению. Преподавание на филологическом факультете не отличалось глубиной. Серьезных знаний студенты не получали, не было и ярких преподавателей, кроме ректора П. Плетнева, читавшего курс словесности.

Юноша пробует себя на поэтическом поприще: пишет романтические стихотворения и поэмы. Плетнев одобрил первые опыты Тургенева, стал приглашать его к себе на литературные вечера.

Первый визит в дом ректора был ознаменован тем, что в прихожей Тургенев столкнулся с Пушкиным, который, по воспоминаниям писателя, «был в ту эпоху для меня, как и для многих моих сверстников, чем-то вроде полубога. Мы действительно поклонялись ему».

Смерть Пушкина потрясла Тургенева. Стоя у гроба кумира, юноша упросил камердинера срезать прядь волос с

головой покойного. Этот маленький локон, помещенный в специальный медальон, Тургенев всю жизнь хранил как священную реликвию.

П. Плетнев напечатал в «Современнике», редактором которого он стал после смерти Пушкина, два стихотворения Тургенева. Хотя Иван Сергеевич к своим ранним опытам относился скептически, многие из них получили высокую оценку читателей и критиков. Самое известное тургеневское стихотворение «Утро туманное, утро седое...» стало популярным романсом.

В 1838 году, после окончания университета, Иван Сергеевич решил продолжить образование в Берлинском университете. В то время многие представители дворянской молодежи увлекались идеалистической философией, в которой искали спасение от глубокой неудовлетворенности укладом российской жизни. Причину отъезда за границу Тургенев объяснял так: «Я не мог дышать одним воздухом, оставаться рядом с тем, что я возненавидел... Мне необходимо... было удалиться от моего врага затем, чтобы из самой моей дали сильнее напасть на него. 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 решил бороться до конца, с чем я поклялся никогда не примиряться... Это была моя аннибаловская клятва...»¹

В Берлине Тургенев занимался философией, древними языками, историей. Под влиянием впечатлений от европейской жизни он стал западником.

Начало литературной деятельности. Вернувшись в 1841 году в Россию, Тургенев стал готовиться к научной деятельности. Он мечтал стать преподавателем философии, однако после сдачи магистерских экзаменов в Петербургском университете Тургенев пришел к выводу, что наука не его призвание.

В начале 1842 года Иван Сергеевич был принят чиновником особых поручений в канцелярию Министерства

¹ Ганнибаловой клятвой называют обет, который человек дает в юности, намереваясь посвятить благородному делу всю свою жизнь (по имени карфагенского полководца Ганнибала).

внутренних дел, однако прослужил недолго, в 1845 году вышел в отставку. Его все более увлекает сочинительство.

Началом своей литературной деятельности Тургенев считал 1843 год, когда в печати появилась поэма «Параша», получившая одобрительный отзыв В. Белинского. Известный критик оказал большое нравственное и духовное влияние на молодого писателя. Именно он убедил Тургенева в том, что в России литературное творчество является единственным родом деятельности, позволяющим ставить и решать злободневные социальные вопросы. Под влиянием Белинского складывались литературно-эстетические взгляды Тургенева, развивался его художественный вкус.

В 1843 году произошло еще одно важное событие в жизни писателя: он познакомился со знаменитой французской певицей Полиной Виардо. Голосом Виардо восхищались крупнейшие музыканты, поэты посвящали ей стихи. Спустя несколько лет после знакомства Тургенев писал Виардо: «Я ничего не видел на свете лучше Вас, встретить Вас на своем пути было величайшим счастьем моей жизни, моя преданность и благодарность не имеют границ и умрут только вместе со мною». До конца дней он остался верен своему чувству.



Полина Виардо.
П. Соколов, 1843—1845 гг.

Первое десятилетие литературной деятельности Тургенева характеризуется стремительным творческим развитием. Раннее творчество писателя отмечено поисками героя эпохи, отходом от романтических традиций и освоением реалистического метода.

В январе 1847 года в творческой судьбе Тургенева произошло значимое событие. В журнале «Современник» был опубликован его очерк «Хорь и Калиныч», успех которого превзошел все ожидания и побудил автора к созданию цикла из 25 рассказов, объединенных названием **«Записки охотника»**. Значение этой книги для русского обществен-

ного сознания сформулировал В. Набоков: «Вереница идеальных и трогательных крепостных крестьян, проходящая сквозь эти рассказы, изображала всю нелепость рабства, вызывая негодование многих влиятельных особ того времени». Иван Сергеевич «открыл» высокие нравственные черты, роднившие крестьян с лучшими людьми из дворян.

С ранней прозой Тургенева перекликается его драматургия. В социально-психологических драмах и комедиях характеров («Где тонко, там и рвется», «Месяц в деревне» и др.) писатель показал, как утрачивается бывшее величие дворянства, распадаются «дворянские гнезда», меняется нравственный облик русского помещика.

Ссылка. На смерть Н. Гоголя Иван Сергеевич откликнулся некрологом. Небольшая статья принесла ему много неприятностей, так как цензурное ведомство запретило публикацию каких-либо материалов о Гоголе. «Заслушание и нарушение цензурных правил» Тургенев был сначала посажен на месяц под арест, а потом выслан из столицы в родовое имение.

Статья о Гоголе послужила скорее поводом, чем причиной ареста и высылки Тургенева. Истинная причина заключалась в том, что жандармское управление не могло простить ему антикрепостнических «Записок охотника». Знакомство с Белинским, Герценом, Бакуниным, частые поездки за границу — все это делало Тургенева в глазах властей человеком неблагонадежным.

Летом 1852 года Тургенев отправился в Спасское. Домашний арест не был строг, и Тургеневу скоро разрешили наведываться в Петербург по делам. Единственное лишение, которое Тургенев испытывал, заключалось в том, что ему не давали заграничного паспорта, так что вплоть до 1856 года он проживал в деревне, изредка выезжая в столицу.

Находясь под арестом, писатель продолжал напряженно работать. Основой сюжета повести «Муму» (1854) послужила действительная история немого дворового Андрея, крепостного матери, а в образе помещицы переданы некоторые черты Варвары Петровны.

Тургенев ищет новые формы и жанры, стремится расширить тематику произведений. Писатель главное внимание сосредоточивает на изображении жизни дворянской

интеллигенции. Повести «Два друга», «Затишье», «Переписка» явились творческой лабораторией, в которой вызревали мотивы первого тургеневского романа «Рудин».

Творчество 1850—60-х годов. К середине 1850-х годов Тургенев получил признание как автор рассказов и повестей. Стремясь отойти от «старой манеры», он обращается к более широким эпическим формам. Опираясь на опыт предшественников, писатель ищет свой путь в области романа.

Роман «Рудин» (1855) был написан в разгар Крымской кампании, в обстановке назревавшего социально-политического подъема. Что может сделать представитель образованного дворянства в новых условиях, когда перед обществом встают конкретные, практические задачи? На материале жизни заглавного персонажа писатель решал проблему героя современности.

Имя Рудина в скором времени стало нарицательным, как имена Онегина, Печорина, Чацкого. В этом герое автор воплотил лучшие черты поколения 1840-х годов.

В 1856 году Тургенев выехал за границу. Писатель переезжает из города в город, из страны в страну. Он ищет забвения от горьких мыслей, хочет обрести душевное равновесие и покой. В конце концов это ему удастся. Летом Иван Сергеевич поселяется в маленьком немецком курортном городке и пишет «Асю».

На публикацию повести в декабре 1857 года в «Современнике» Н. Чернышевский откликнулся статьей «Русский человек на rendez-vous»¹. Эта статья, посвященная, казалось бы, «безобидному» психологическому исследованию любовной коллизии в тургеневской повести, полна иносказаний, имевших злободневный политический смысл. Сурово осуждая нерешительность и малодушие, проявляемые в делах любви Рудиным и другими героями этого типа, выходцами из среды образованного дворянства, Н. Чернышевский давал понять, что таковым же будет поведение этих людей на общественном поприще. Критик с презрением относился к бесхарактерным тургеневским героям, ценя в человеке прежде всего волю, упорство в труде, искренность в убеждениях.

¹ Любовное свидание (фр.).

В 1858 году Тургенев ненадолго вернулся в Россию. В Спасском он продолжил работу над романом **«Дворянское гнездо»**, замысел которого возник еще за границей. При всем внимании писателя к идеологическим проблемам, главный интерес романа сосредоточен на любовной истории Лизы и Лаврецкого. Тургенев показывает своих героев в самые напряженные, переломные моменты их судьбы.

Публикация романа в 1859 году в журнале «Современник» окончательно укрепила репутацию Тургенева как самобытного писателя, замечательного психолога, тонкого и чуткого летописца русской общественной жизни.

Идею романа **«Накануне»** (1860) писатель формулировал как «необходимость сознательно-героических натур для того, чтобы дело продвинулось вперед». Такой «натурой» в романе является болгарин Инсаров, который борется за освобождение своей родины от турецкого гнета.

Н. Добролюбов, представлявший революционно-демократическое крыло журнала «Современник», посвятил новому тургеневскому роману статью «Когда же придет настоящий день?». Молодой критик возвестил о скором появлении русского Инсарова, которому предстоит борьба не с внешними врагами, а с «внутренними турками». К их числу радикально настроенный автор статьи отнес не только консерваторов, но и близких Тургеневу по духу либералов. Статья вызвала резкую реакцию Тургенева, поставившего перед редактором «Современника» ультиматум: «Я или Добролюбов?» Некрасов склонен был не печатать статью, но тогда уже Добролюбов заявил, что выйдет из редакции. Несмотря на многолетнюю дружбу с Тургеневым, Некрасов выбирает в лице Добролюбова «молодую редакцию». После публикации статьи Иван Сергеевич отказался от сотрудничества с журналом.

В этот самый драматический период жизни Тургенев начал работу над романом **«Отцы и дети»**, в котором показано размежевание основных общественных сил в России накануне реформы 1861 года.

В 1864 году Тургенев переезжает в Баден, где поселилась Полина с семьей. Здесь он пишет роман **«Дым»**,

где открыто и резко противопоставляет популярным в русском обществе радикальным идеям либерально-западническую программу развития России. Суть ее — освоение Россией основ европейской цивилизации. Тургенев изобразил особое, «газообразное», состояние мира, в котором люди потеряли цель и смысл жизни. Общественная борьба, настойчивое стремление угадать будущее России — так можно определить содержание произведения.

1870—80-е годы. После романов Тургенев пишет повести «Степной король Лир», «Вешние воды» и др. Он вновь возвращается к теме народной жизни и создает произведения, продолжающие проблематику «Записок охотника» («Живые мощи», «Стучит!»).

Особую группу произведений составляют так называемые «таинственные повести» («Собака», «Странная история», «Песнь торжествующей любви», «Клара Милич» и др.), где Тургенев изобразил загадочные явления человеческой психики: гипнотические внушения, тайны наследственности и подсознания, загадки и странности в поведении толпы, галлюцинации и телепатию.

После падения наполеоновской империи Тургенев, возлагавший большие надежды на Республику, переехал в Париж. Здесь он сближается с французскими писателями Мериме, Флобером, Доде, Мопассаном, Золя. У Тургенева были близкие связи и с английскими литераторами, которые в знак уважения к таланту русского писателя избрали его почетным доктором Оксфордского университета.

Характер и направление развития русской жизни в эти годы вызывали у Тургенева чувство неудовлетворенности и тревоги. Веря в Крестьянскую реформу, он не мог не видеть обнищание и разорение деревни.

В 1870-е годы республиканскую Францию посещают многие политические эмигранты из России. Иван Сергеевич знакомится с идеологами народничества П. Лавровым, П. Ткачевым, П. Кропоткиным, Г. Лопатиным. Писатель с симпатией относился к благородным целям народников, их готовности принести жертвы ради блага крестьян, но понимал иллюзорность надежд, которые возлагались народниками на «хождение в народ».

Роман «Новь» (1877) — последний и самый крупный по объему из романов Тургенева. Это самый злободневный тургеневский роман, который создавался под впечатлениями от русской общественно-политической жизни, вынесенными Тургеневым из его поездок в Россию в 1872, 1874, 1876 годах.

Последние годы жизни. До глубокой старости Тургенев продолжает жить насыщенной духовно-интеллектуальной жизнью. Приезд Ивана Сергеевича в Россию в 1879 году превратился в триумф. В его честь устраивали торжественные приемы, событием стала речь, произнесенная писателем на открытии памятника А. Пушкину в Москве в 1880 году.

В начале 1882 года Иван Сергеевич почувствовал первые признаки надвигающего смертельного недуга. Но и терзаемый невыносимой болью, отчаянием, он не оставлял литературы: вносил правки, диктовал новые произведения...

В декабре 1882 года в журнале «Вестник Европы» был напечатан цикл из 50 стихотворений в прозе. Этот популярный в Европе жанр Тургенев открывает для себя в 1877 году и отдает ему предпочтение в последние годы жизни.

Стихотворение в прозе — особый литературный жанр, в котором органично сочетаются характерные черты прозы и поэзии.

Одним из жанровых признаков является миниатюрность текста. Так, объем большей части тургеневских стихотворений составляет около страницы.

Небольшой размер влечет за собой тщательную художественную отделку текста. Стихотворения в прозе в большей степени, чем традиционная проза, тяготеют к метафоричности и иносказательности образов. Ритмически стихотворение в прозе приближается к стихотворной речи. Мелодичность текста создается аллитерациями и другими созвучиями. В этих необычных произведениях мы не найдем формальных признаков поэзии (рифма, метр, размер, строфа), однако обнаружим поэтически окрашенное восприятие мира.

Тургеневские стихотворения в прозе являются своеобразным лирическим дневником, воссоздающим душевную жизнь автора. Большинство текстов автобиографичны, на-

писаны от первого лица. В лирических миниатюрах нашли отражение основные темы и мотивы творчества писателя, вновь осмысленные и перечувствованные им на склоне лет: жизнь и смерть, любовь и творчество, дружба и одиночество, молодость и старость, человек и природа.

По содержанию многие стихотворения в прозе пессимистичны и мрачны, но их чтение подобно воздействию торжественно-патетического или драматического музыкального произведения; оно пробуждает в человеке «состояние душевной высоты и просветленности»¹.

В стихотворениях много грусти, но наиболее яркие и художественно совершенные миниатюры пронизаны жизнеутверждающими нотами. Став случайным свидетелем порыва «маленькой героической птицы», защищающей от собаки своего птенца («Воробей»), автор приходит к выводу, что «только любовью держится и движется жизнь». Образ собаки аллегоричен. Он символизирует «судьбу», рок, тяготеющий над каждым живым существом. Эта могучая и, казалось бы, непобедимая сила приближается к другому птенцу в облике кружащего над ним ястреба («Мы еще повоюем!»). Однако есть то, что «сильнее смерти и страха смерти», — это любовь к самой жизни. Осознание этой силы «может иногда перестроить всего человека», противопоставить унынию «удаль, охоту к жизни». Бойко убегающий от опасности птенец помогает автору преодолеть отчаяние:

И пускай надо мной кружит мой ястреб...
— Мы еще повоюем!..

Жажда жизни дает силы жить даже в самых тяжелых ситуациях. Это закон природы, закон бытия — к такому выводу приходит автор миниатюры.

Цикл стихотворений в прозе завершает итог итогов — патриотическая миниатюра «Русский язык». Большую часть жизни Тургенев провел за границей, он говорил на многих иностранных языках, но не переставал восхищаться своим родным. Совершенство и богатство русского языка было для него доказательством духовного здоровья и величия народа.

¹ Так Н. Добролюбов характеризовал воздействие на читателя тургеневской прозы в целом.

Жизнь великого русского писателя догорала вдали от России и соотечественников на вилле в пригороде Парижа, рядом с домом семьи Виардо. В стихотворении «Когда меня не будет...» Тургенев обращается к П. Виардо: «...о ты, мой единственный друг, о ты, которую я любил так глубоко и так нежно!» За несколько минут до кончины, увидев Полину, он произнес: «Вот царица из цариц, сколько добра она сделала!»

Умер Тургенев 22 августа (3 сентября) 1883 года. Согласно последней воле писателя, его прах был перевезен на родину и захоронен рядом с В. Белинским на «Литераторских мостках» Волкова кладбища в Петербурге.



1. Какие обстоятельства, события, впечатления формировали личность Тургенева? Встречи с какими людьми сыграли важную роль в судьбе писателя, в его духовной жизни?
2. Расскажите об основных периодах творческой деятельности Тургенева по плану: а) этапные произведения с указанием их жанра; б) темы произведений и их проблематика; в) художественные поиски и решения.
3. Охарактеризуйте социально-политические взгляды писателя. Раскройте взаимосвязь между общественной позицией Тургенева и фактами его биографии (ссылка, разрыв с «Современником»).
4. Почему Тургенева называют «летописцем» своей эпохи?
5. Каковы отличительные особенности стихотворений в прозе как литературного жанра? Охарактеризуйте основные темы и мотивы стихотворений в прозе Тургенева (на примере стихотворений «Воробей», «Мы еще повоюем!», «Русский язык» и др.).

--- *Теория литературы* ---

Роман как литературный жанр

Роман как жанр художественной литературы обладает рядом характерных свойств: разветвленность сюжета, многоплановость изображения, наличие системы равнозначных персонажей, значительная временная протяженность действия.

При отнесении произведения к жанру романа часто используется количественный критерий — значительный объем. Отличительной особенностью тургеневских романов является их небольшой объем. На протяжении многих лет писатель называл свои произведения то романами, то повестями. Конец неопределенности был положен лишь в 1880 году. В предисловии к изданию, объединившему шесть произведений («Рудин», «Дворянское гнездо», «Накануне», «Отцы и дети», «Дым», «Новь»), Иван Сергеевич написал, что публикуемые романы помещены «в последовательном порядке».

Настоящий роман, с точки зрения Тургенева, имеет огромное историческое значение, это фундаментальный жанр. Писатель, назвавший свое произведение романом, берет на себя большую ответственность и перед современниками, и перед грядущими поколениями. По Тургеневу, роману должны быть присущи следующие признаки: эпическое содержание и типические характеры, динамизм повествования, жизненность характеров, психологический анализ, авторская искренность, богатство языка.

В своем романном творчестве Тургенев представил живую картину сложной, напряженной общественной и духовной жизни России середины XIX века. «Наше время, — говорил он, — требует уловить современность в ее преходящих образах; слишком запаздывать нельзя». И Тургенев не запаздывал: все его романы не только «попадали» в текущий момент общественной жизни России, но в каком-то плане его опережали. Острое художественное чутье позволяло писателю по неясным, смутным еще штрихам настоящего уловить будущее и воссоздать его в живой полноте и конкретности.



Расскажите о Тургеневе-романисте (представления писателя о романе как жанре, «последовательный порядок» романов, их проблематика и герои).

«Отцы и дети» (1862)

Творческая история. «Самая шумная... книга в русской литературе». Еще в конце 1840-х годов Тургенев задумал написать роман «Два поколения», который не был завершен по ряду причин. Среди них — неясные характеры представителей молодого поколения, да и проблема двух поколений в романе по существу отсутствовала.

К произведению о взаимоотношении «отцов и детей» писатель вернулся в новых исторических обстоятельствах, обостривших конфликт поколений. Роман писался в годы, когда менялись вековые устои России. Общество было расколото на несколько лагерей, утверждавших свою систему ценностей и свое мировоззрение.

Символом размежевания политических сил в русском обществе стал разрыв Тургенева с «Современником», произошедший в 1860 году из-за статьи Добролюбова. Несмотря на попытки Тургенева понять и, насколько возможно, сблизиться с «молодой редакцией», разрыв был неизбежен. Иван Сергеевич тяжело переживал уход из журнала, ставшего за многие годы работы в каком-то смысле заменой семьи, которой у него не было.

В Париже работа продвигается медленно и трудно, за живыми впечатлениями писатель приезжает на родину — в любимое Спасское.

Начатый до отмены крепостного права роман Тургенев заканчивает в тревожной постреформенной обстановке. По возвращении в Париж писатель «перепахивает» текст, вносит многочисленные правки.

Тургенев замыслил показать начало того спора, который привел к расколу общественных сил страны на два лагеря: «людей сороковых годов» и «шестидесятников». После реформы 1861 года этот конфликт перешел в острую стадию, когда диалог на равных за одним столом сторонников двух враждебных партий был уже невозможен. Для объяснения конфликта либералов-дворян и демократов-разночинцев Тургенев возвращается к его истокам.

Роман Тургенева, напечатанный в журнале «Русский вестник» в 1862 году, стал «самой шумной и скандальной книгой в русской литературе» (П. Вайль, А. Генис). По

словам современника, «“Отцы и дети” были прочитаны даже такими людьми, которые со школьной скамьи не брали книги в руки».

Автор «Отцов и детей» оказался в эпицентре общественного конфликта, спровоцированного его романом. В оценке героев был полный хаос, ожесточенный спор вызывала и «неясность» авторской позиции. Писатель с недоумением выслушивал восторженные приветствия идейных противников и с горечью воспринимал упреки соратников. Чтобы разъяснить свою позицию, Тургенев дважды выступил со специальными статьями, а также многократно комментировал роман в письмах.

По меткому выражению критика П. Анненкова, И. Тургенев «кинул в публику нечто вроде нравственного масштаба, на который все себя примеривают... равно злясь, когда градус мал и когда велик».

Каков же «нравственный масштаб», заданный Тургеневым? «Точно и сильно воспроизвести истину, реальность жизни — есть высочайшее счастье для литератора, даже если эта истина не совпадает с его собственными представлениями», — так формулирует автор свое писательское кредо в статье «По поводу “Отцов и детей”» (1869).

«Образ времени». По признанию Тургенева, в своих произведениях он всегда «стремился добросовестно и беспристрастно изобразить и воплотить в надлежащие типы и то, что Шекспир называет... “образ и давление времени”, и ту быстроизменяющуюся физиономию русских людей культурного слоя, который преимущественно служил предметом моих наблюдений».

В романе «Отцы и дети» мы не найдем развернутых или детально прорисованных картин общественно-политического положения страны накануне реформы 1861 года. «Образ времени» создается немногими выразительными деталями, несущими значительную смысловую нагрузку.

Так, в романе дается точная датировка описываемых событий, что необычно для произведения, персонажи которого не являются историческими лицами. Указание на дату начала действия (20 мая 1859 года) сразу погружает читателя в гущу политических событий. К этому моменту в России произошла поляризация общественных сил, обозна-

чился раскол между сторонниками либеральных реформ и радикальных мер.

Представленные в романе картины деревенской жизни поражают нищетой и запустением: чахлые леса, «крошечные пруды с худыми плотинами», убогие пастбища, тощие коровы «с обглоданными боками», «плохие клячонки», «опустелые гумна», «низкие избенки» с «разметанными» крышами, «обтерханная» одежка мужиков и т. д.

Яркие приметы кризисного времени — «церкви, то кирпичные с отвалившеюся кое-где штукатуркой, то деревянные с наклонившимися крестами и разоренными кладбищами», телеги с мужиками, которые в пору весеннего сева едут в кабак.

Еще одна злободневная проблема — кризис в отношениях барина и мужика. Камердинер Петр, «стоящий на высоте современного образования», приказания Николая Петровича выполняет «снисходительно», к руке молодого барина не подходит, а только кланяется издали. Крестьяне не чувствуют прежнего почтения к хозяевам: в Марьино «толпа дворовых не высыпала на крыльцо встречать господ».

Жизнь ставит помещиков перед необходимостью менять способ управления хозяйством. «Чтобы не отстать от века», Николай Петрович Кирсанов «крестьян устроил, ферму завел». Василий Иванович Базаров, хотя ему это и не выгодно, «посадил мужиков на оброк и отдал им свою землю исполу»¹. Правда, такие случаи единичны. Василий Иванович говорит, что «другие владельцы даже не помышляют об этом», а Николая Петровича «во всей губернии красным величают».

Сам Тургенев еще за два года до манифеста перевел крестьян с барщины на оброк, размежевался с ними, завел ферму, ввел наемный труд. Однако мужики не хотели ничего менять, бойкотировали любую господскую инициативу. Роман пишется весной и летом 1860 года в Спасском, когда отношения Тургенева с крестьянами приобретают особую напряженность.

¹ За пользование землей крестьяне должны отдавать половину урожая.

Все трудности перехода к новым формам «хозяйничанья» Тургенев отразил в описании «безотрадных, бестолковых хлопот» Николая Петровича «по ферме» (гл. III, XVIII, XXII). Крепостные не платят оброка, наемными работниками хозяин Марьина недоволен: «Настоящего старания все еще нету. Сбрую портят». «Недавно заведенное на новый лад хозяйство скрипело, как немазаное колесо».

Картины предреформенной деревни в экспозиции романа сразу же напоминают о центральной проблеме эпохи: «Нет... небогатый край этот, не поражает он ни довольством, ни трудолюбием; нельзя, нельзя ему так остаться, преобразования необходимы, но как их исполнить, как приступить?..»

«Давление времени» отражено в темах разговоров, которые ведутся в гостиных и столовых. У Кирсановых толкуют «о предстоящих правительственных мерах, о комитетах, о депутатах, о необходимости заводить машины и т. д.». В доме Базаровых говорят «по поводу близкого освобождения крестьян, о прогрессе».

Для героев романа нет ничего обиднее, чем обвинение в отсталости. Павел Петрович гордится тем, что его «все знают за человека либерального и любящего прогресс». Николай Петрович все делает, чтобы «стать в уровень с современными требованиями»: читает, учится. Василий Иванович старается «не отстать от века»: печется «о науках, об образовании», выписывает журналы. «Прогрессистами» слывут губернатор и приехавший «ревизовать губернию» петербургский сановник Калязин.

Роман «Отцы и дети» наполнен жгучими злободневными вопросами. Способность Тургенева, подобно чувствительному прибору, фиксировать симптомы социальных процессов, была подмечена уже современниками писателя. Историческому чутью Ивана Сергеевича доверяли настолько, что не сомневались: раз вышел новый роман Тургенева, значит, нечто новое появилось в общественной жизни.

В предреформенные годы реальной социальной силой становятся разночинцы. Выходцы из демократической среды теснят с исторической арены дворянских интеллигентов.



«Базаров».

К. Рудаков, 1948—1949 гг.

«Евгений Васильев», — представляется главный герой романа Базаров, подчеркивая свое «народное» происхождение. Его фигура в центре повествования: все сюжетные нити тянутся к нему, в книге нет ни одного значительного эпизода, в котором бы не участвовал Базаров. Из двадцати восьми глав он не появляется лишь в двух. Система действующих лиц выстроена так, что внутреннюю сущность героев раскрывают их отношения с Базаровым, в то же время сопоставление каждого из них с Базаровым вносит какой-либо новый штрих в характер главного героя.

Сюжет и композиция романа. Сюжет «Отцов и детей» насыщен событиями, только не масштабными, социально-политическими, как можно было ожидать от «идеологического» романа, а бытовыми, связанными с частной жизнью. Позиции героев-идеологов раскрываются не на общественном поприще, а во взаимоотношениях с окружающими.

Завязкой произведения становится ординарное событие — приезд в родительский дом сына со своим «добрым приятелем». Но необычность ситуации заключается в том, что гость — человек иного, чем хозяева, социального круга. Прежде разночинец «входил» в дворянскую усадьбу на правах служащего — гувернера, врача, управляющего. В финале романа Базаров так охарактеризует неестественность того положения, в котором он оказался: «Летучие рыбы некоторое время могут поддерживаться на воздухе, но вскоре должны шлепнуться в воду».

Однако именно данные обстоятельства — пребывание в «дворянском гнезде» выразителя последних веяний времени — позволяют, с одной стороны, оценить устоявшуюся среду с позиций современности, а с другой — досконально

рассмотреть новую фигуру, сразу приковывающую к себе всеобщее внимание.

В сюжетно-композиционном плане роман делится на три части, которые соотносятся с пространственным передвижением героев.

В Марьине, усадьбе Кирсановых, происходит знакомство будущих антагонистов и изложение ими своих взглядов. За частным конфликтом между братьями Кирсановыми и Базаровым стоит глобальный конфликт двух сословий. Столкновение между ними неизбежно: оно предрешиено непримиримыми мировоззренческими противоречиями. Этот общий конфликт имеет два аспекта: одновременно происходит противоборство двух сословий и двух поколений внутри каждого сословия.

Во второй части действие переносится в губернский город, а затем в имение Одинцовой. В Никольском завязывается любовная линия романа, представляющая собой параллельное развитие двух историй — Базарова и Анны Сергеевны, Аркадия и Кати. По Тургеневу, герой должен не только уметь обосновать свою общественную позицию, но и состояться как личность. С этой целью писатель обращается к своему излюбленному приему — вызывает героев «на randevu». В испытании любовью выявляется истинная сущность и ценность человека. Между приятелями начинается охлаждение.

Следующая точка «маршрута» — имение родителей Базарова. Пребывание в отчем доме усиливает внутренние противоречия в душе главного героя, возникшие под влиянием пережитой любовной драмы. Взаимоотношения с родителями высвечивают проблему неприкаянности Базарова, его трагического одиночества.

Заключительная композиционная часть — подведение итогов. Тургенев еще раз проводит героя по кругу: Марьино — Никольское — имение родителей. Но к тем же людям, в схожие ситуации и былые отношения приходит «другой» Базаров. Сначала Евгений подводит черту в своих отношениях со старшими Кирсановыми, затем прощается с Одинцовой и Аркадием. В родном доме завершается его короткий жизненный путь.

Для всего романного творчества Тургенева характерна предельная сжатость действия. Все основные события «Отцов и детей» происходят в течение двух месяцев: Базаров приезжает в Марьино в конце мая, а в конце июля он умирает. Писатель искусно сосредоточивает сюжет вокруг нескольких сцен, в которых совершается новый поворот в действии или происходят значимые в идейном плане разговоры. Важную роль в раскрытии сложной проблематики романа играют экскурсы в прошлое героев и эпилог, повествующий об их судьбе спустя полгода после смерти Базарова.

Художественное своеобразие романа. В основе тургеньевских романов всегда лежит острый конфликт, поэтому они насыщены спорами, разговорами. Диалоги Базарова с Павлом Петровичем, Аркадием, Ситниковым и Кукшиной, Одинцовой характеризуют главного героя более полно и всесторонне, чем его поступки.

Одной из особенностей творческой манеры Тургенева является искусный подбор немногочисленных, но значительных для создания образа героя деталей*. В «Отцах и детях» тридцать действующих лиц, о многих из них говорится буквально несколько слов, но у читателя о каждом остается отчетливое представление.

Автор вскрывает только такие черты внутреннего мира персонажа, которые необходимы и достаточны для понимания героев как социальных типов и характеров. Описание внешнего и внутреннего облика людей, пейзажи и интерьеры создаются писателем по общим правилам. Согласно представлениям Тургенева, художник должен стремиться к тому, чтобы передать «поэтическую свежесть и силу первого», общего впечатления, получить которое можно только на «полторааршинном»¹ расстоянии от предмета, «а не лицом к лицу, тем более под микроскопом». Общее впечатление создается не от суммирования всех деталей, а от выделения некоторых, бросившихся в глаза. От мас-

¹ *Аршин* — единица измерения длины, приблизительно равная 71 см.

терства художника зависит то, насколько они будут выразительны, чтобы принять на себя часть общего смысла изображения.

Особенности психологической манеры того или иного автора связаны с его общей идейно-творческой установкой. Иван Сергеевич был противником детального, развернутого описания психических процессов и состояний. Основной тезис тургеневской концепции психологизма* в искусстве: не нужно «всего рассказывать». Важнейшей особенностью стиля Тургенева является незаметность психологического анализа: «Поэт должен быть психологом, но тайным...»

Тургенев «прячет» свой психологизм, изображая внутреннюю жизнь человека очень правдоподобно, максимально приближенно к реальности. В тургеневских романах сущность человека раскрывается не посредством разглядывания «под микроскопом» потаенных уголков души, а через отбор важных, «характеристических» деталей, глубину подтекста в изображении психологии героев.

Для Тургенева важно раскрыть идейно-нравственные основы личности, докопаться до того, каков человек на самом деле, в отличие от того, каким он хочет казаться себе и окружающим. Ярким примером такой противоречивости является поведение Базарова в Никольском (гл. XVI—XIX).

Принцип «тайного психологизма» проявляется в широком применении средств косвенного изображения внутреннего мира — видимого, слышимого проявления эмоций в жесте, позе, мимике, интонации, поступке. Высочайшего мастерства Тургенев достиг в использовании для целей психологического изображения персонажей описаний — портрета, пейзажа, интерьера.

Нигилизм и нигилисты. В статье «По поводу “Отцов и детей”» Тургенев рассказывает, как создавался образ центрального героя романа: «В основании главной фигуры, Базарова, легла одна поразившая меня личность молодого провинциального врача. (Он умер незадолго до 1860 года.) В этом замечательном человеке воплотилось — на мои глаза — то едва народившееся, еще бродившее начало, которое потом получило название нигилизма».

К художественному обобщению Тургенев всегда шел от «живого лица», поэтому для него чрезвычайно важным было наличие у героев прообразов в реальной жизни. Тургенев создавал обобщенный образ разночинца, объединявший в себе черты многих современников¹. Одним из прототипов Базарова был Н. Добролюбов, даже внешне главный герой похож на знаменитого критика.

С конца 1820-х годов понятие «нигилист» употреблялось в журнальной полемике для отрицательной характеристики новых течений в искусстве и философии, но оно использовалось редко и не имело точного значения. Благодаря Тургеневу и его герою слово «нигилизм» вошло в активный обиход. После выхода «Отцов и детей» нигилистами стали называть радикально настроенную разночинную интеллигенцию.

Показательно, что слово «нигилист» на страницах романа впервые произносит не лидер нового течения, а «новообращенный» последователь. Услышав из уст сына новое слово, Николай Петрович правильно выводит его этимологию: «Это от латинского nihil, ничего...» А вот содержание понятия толкуется героями по-разному. Нигилист — это человек, который «ничего не признает» (Николай Петрович); «ничего не уважает», «надо всем глумиться» (Павел Петрович); «имеет смелость ничему не верить» (Одинцова); «ко всему относится с критической точки зрения», «не склоняется ни перед какими авторитетами, который не принимает ни одного принципа на веру, каким бы уважением ни был окружен этот принцип» (Аркадий); во всем «придерживается отрицательного направления», надо всем смеется и ни перед кем не преклоняется (Базаров).

Аркадий — временный попутчик, попавший под влияние сильной личности Базарова. «Это все ему в голову синьор этот вбил, нигилист этот», — так Павел Петрович объясняет «напускной» характер увлечения племянника.

Нигилизм Аркадия идет от «молодой смелости да молодого задора». Со свойственным для него стремлением

¹ Большую часть реплик Базарова Тургенев взял из статей В. Белинского, А. Герцена, М. Бакунина, Н. Пирогова, М. Сеченова и др.

говорить «с эффектом», младший Кирсанов «на словах» — бóльший нигилист, чем Базаров. После отъезда Евгения Аркадий, «благоговевший перед своим учителем», без особой внутренней борьбы отказывается от прежних убеждений.

На выпад Павла Петровича о том, что «господ сильных» «всего четыре человека с половиною», Базаров возражает: «Нас не так мало, как вы полагаете». О распространности нового явления можно судить по тому, что нигилизм из столиц дошел до провинции. В главе XII мы знакомимся с Ситниковым, который Базарову обязан своим «перерождением», а также с «передовой женщиной» — Евдоксией Кукшиной. Правда, познакомившись с этими героями, хочется воскликнуть вслед за Павлом Петровичем: «...прежде они просто были болваны, а теперь они вдруг стали нигилисты».

В образах Кукшиной и Ситникова Тургенев создает злую карикатуру на мнимые просвещенность и свободомыслие. У «любящего комфорт жизни» Ситникова и «степной помещицы» Кукшиной нет идейной основы для настоящего нигилизма. «Молодой прогрессист» и «эмансипé» модным направлением прикрывают чувство внутренней ущербности. Несостоятельность этой парочки особенно ярко раскрывается в эпилоге романа.

Обществом своих «последователей» Базаров тяготится, но ему «нужны подобные олухи»: «Не богам же, в самом деле, горшки обжигать!..» (т. е. распространять, пусть и в искаженном виде, идеи нигилизма).

С одной стороны, на фоне Ситникова и Кукшиной очевиднее масштаб личности Базарова, но с другой — эти образы становятся косвенным средством разоблачения нигилизма. В «кривом зеркале» двойников становятся видны уязвимые места базаровской теории.

В отличие от случайного нигилизма Аркадия и псевдонигилизма Ситникова и Кукшиной, взгляды Базарова — продуманная система убеждений: «В теперешнее время полезнее всего отрицание — мы отрицаем». Она складывается из разрозненных реплик героя, разбросанных по

всему роману, и в концентрированном виде представлена в его спорах с Павлом Петровичем (гл. VI, X) и разговорах с Анной Сергеевной (гл. XVI).

«Главный предмет его — естественные науки. Да он все знает. Он в будущем году хочет держать на доктора», — так Аркадий представляет своего приятеля отцу.

Образование, которое получали разночинцы, принципиально отличалось от дворянского. Аристократическая молодежь училась «для себя», получая образование во имя самой образованности. «Лекарский сын и дьячковский внук» Базаров на такую роскошь, как расширение кругозора, ни средств, ни времени не имеет. С родителей «он отроду лишней копейки не взял». Ему необходимо получить профессию, которая будет кормить.

Середина XIX века стала временем великих открытий в естествознании. Многие уверовали в научный прогресс, в то, что наука всесильна и поможет не только раскрыть все тайны окружающего мира, но и избавить от суеверий, предрассудков, заблуждений, «от всяких пустяков, которыми сызмала набивают людские головы».

Разрабатывая образы своих «идейных» героев, писатель основательно продумывал их философскую платформу. Иван Сергеевич, получивший фундаментальное философское образование, проштудировал труды немецких материалистов, базаровских «учителей».

Однако Тургенев-художник избегал давать в тексте философские доктрины в отвлеченном виде. Мировоззренческие концепции у него предстают «очеловеченными», они несут отпечаток личности того или иного приверженца теории, подобно тому, как неповторима индивидуальная исполнительская манера музыканта.

Вот как, например, звучит в «исполнении» Базарова принцип рационализма, требующий основывать все выводы на опытных, фактических знаниях: «Важно то, что дважды два четыре, а остальное все пустяки».

Идеология нигилизма основана на материализме в его крайней форме (так называемый вульгарный материализм), который сводит сущность сложных духовных и психических явлений к элементарным, физиологическим. Одно из немногих развернутых объяснений Базаровым своих воз-

зрений касается именно этого пункта: «Все люди друг на друга похожи как телом, так и душой; у каждого из нас мозг, селезенка, сердце, легкие одинаково устроены; и так называемые нравственные качества одни и те же у всех. <...> Люди, что деревья в лесу; ни один ботаник не станет заниматься каждой отдельной березой».

Такой «биологизированный» взгляд на человека выражен в насмешливо-презрительной реакции Базарова на пассаж Аркадия о таинственном взгляде княгини Р.: «Ты проштудируй-ка анатомию глаза: откуда тут взяться... загадочному взгляду? Это все романтизм, чепуха, гниль, художество. Пойдем лучше смотреть жука». «Редкий экземпляр водяного жука» занимает физиолога больше, чем уездный аристократ («небольшие видоизменения ничего не значат» — «достаточно одного... экземпляра»).

Рационалист Базаров отмечает все абстрактное, отвлеченное. Не существует «наука вообще», «медицина вообще», а «есть науки, как есть ремесла, знания». Все, что невозможно «проштудировать», изучить под микроскопом, отвергается как бесполезное: человеческие чувства и нравственные принципы, красота природы и искусство, культура и традиция, религия и философия.

Вульгарным материалистам казалось, что с помощью естественных наук можно легко разрешить все вопросы, в том числе социальные. Открытия Ч. Дарвина всецело переносились на человеческое общество. Одним из теоретиков так называемого «социального дарвинизма» являлся Л. Бюхнер, чью книгу «Материя и сила» Евгений советует почитать Николаю Петровичу.

С материалистической точки зрения, определяющими факторами социальной жизни, как и в мире животных, являются естественный отбор, борьба за существование. Иллюстрацией этого непреложного закона природы служит малопривлекательная картина, открывшаяся Павлу Петровичу, когда тот единственный раз «приблизил свое раздушенное и вымытое отличным снадобьем лицо к микроскопу»: «прозрачная инфузория глотала зеленую пылинку и хлопотливо пережевывала ее какими-то очень проворными кулачками, находившимися у ней в горле».

Взгляд нигилиста на свою социальную миссию определяется естественным отбором. «Коли раздавят, туда и дорога», — хладнокровно заявляет Базаров Павлу Петровичу, который предрекает лже-«избавителям и героям» скорый конец: «миллионы... не позволят вам попирать ногами свои священнейшие верования... раздавят вас!»

Только Базаров убежден в обратном: «От копеечной свечи... Москва сгорела». Базаровское «отрицание в силу ощущений» питается демократическим чувством. «Вы порицаете мое направление, а кто вам сказал, что оно во мне случайно, что оно не вызвано тем самым народным духом, во имя которого вы так ратуете», — заявляет он Павлу Петровичу.

Современники упрекали Тургенева в «монотонности, прямолинейности» базаровского отрицания. Но отрицание для Базарова не самоцель. Он мыслит диалектически: «Скажут мне дело, я соглашусь». Евгений соглашается с утверждением Павла Петровича о патриархальности русского народа, готов признать ошибочным взгляд на человека как биологическое существо (Одинцовой: «Может быть, вы правы; может быть, точно, всякий человек — загадка»). Аркадию Базаров говорит, что готов изменить мнение о самом себе, если встретит человека, который «не спасовал» бы перед ним. Но пасуют все, кроме... самого Базарова, который вступает в поединок с самим собой, точнее, с нигилистом в себе. Натура героя не вмещается в узкие рамки нигилистической теории, в которые он пытался себя втиснуть.

Социальный конфликт. Социальная подоплека конфликта обнаруживается еще до того, как герои произнесут первую фразу, изложат свою точку зрения. Антагонисты встречаются друг друга в прямом смысле «по одежке». У «господина нигилиста» равнодушие к внешнему виду, у «уездного аристократа» культ опрятности и изящества. Это «щегольство в деревне» комически оттеняет слуга Павла Петровича «с розовым платочком на шее».

Социальное расслоение затрагивает и слуг. С одной стороны, Прокофьич, который «по-своему, был аристократ не

хуже Павла Петровича», с другой — Петр, слуга «новейшего, усовершенствованного» типа. Противоестественность сословного антагонизма Тургенев подчеркивает через поведение Прокофьяча, который «осклабясь», подходит к ручке барича, а принимая базаровский балахон, не может скрыть брезгливости.

Жест у Тургенева является не только средством психологической характеристики, но и становится выражением социальной позиции. Вот Павел Петрович, которого все «уважали за его отличные, аристократические манеры», совершив рукопожатие с племянником, гостю руки «не подал и даже положил ее обратно в карман». А чуть ранее Базаров при знакомстве с Николаем Петровичем не сразу подал для рукопожатия «свою обнаженную красную руку». Эту заминку можно объяснить отсутствием хороших манер, а можно расценить как настороженность, щепетильность человека, чей «дед землю пахал», который попал к «барчукам проклятым».

Павел Петрович «всеми силами души своей возненавидел Базарова: он считал его гордецом, нахалом, циником, плебеем...». «Его аристократическую натуру возмущала совершенная развязность Базарова. Этот лекарский сын не только не робел, он даже отвечал отрывисто и неохотно, и в звуке его голоса было что-то грубое, почти дерзкое». Более того, «он подозревал, что Базаров... едва не презирает его — его, Павла Кирсанова!». Неприязнь подогревает тот факт, что отец Базарова когда-то был полковым лекарем у генерала Кирсанова, отца Николая и Павла.

Раздражение, неосознанное желание поставить на место «самоуверенного выскочку» толкает Павла Петровича затеять спор, который обнаруживает «антагонизм... взаимных воззрений».

Спор затрагивает принципиальные вопросы: о движущей силе истории, о духовных ценностях, о будущем России. Павел Петрович убежден, что ведущую роль в «прогрессе» общества играет аристократия. Культивируемые в аристократическом кругу чувства собственного достоинства, самоуважения являются «прочным основанием...

общественному зданию». «Я живу в деревне, в глуши, но я не роняю себя, я уважаю в себе человека», — с помпой заявляет Павел Петрович. Базаров парирует: «...вы вот уважаете себя и сидите сложа руки; какая ж от этого польза для *bien public*¹?»

И действительно, какая польза обществу от Кирсановых? Женившись, Николай Петрович покинул «министерство уделов, куда по протекции отец его записал». Павел Петрович мог бы сделать придворную карьеру («Если б я продолжал служить, тянуть эту глупую лямку, я бы теперь был генерал-адъютантом»²), но вышел в отставку. Перебравшись в деревню, младший брат «хорошо и тихо» живет с женой, овдовев, сходится с дочкой экономки. Старший брат устроил свою жизнь на английский лад, не вмешивается в хозяйственные дела и предается воспоминаниям о былой любви да волнениям от новой сердечной привязанности к Фенечке.

Не имея ни одного шанса выиграть у «лекаришки» в «практической» области, Павел Петрович пускает в ход другое оружие — слово, философское рассуждение: «Аристократизм — принцип, а без принципов жить в наше время могут одни безнравственные или пустые люди». Базаров возвращает его из философских высей на грешную землю: «Куда нам до этих отвлеченностей!», а «аристократизм, либерализм, прогресс, принципы» называет «иностранными и бесполезными словами».

Нигилист обличает оторванность либеральных «умников» от насущных проблем: «толкуем о каком-то искусстве, бессознательном творчестве, о парламентаризме, об адвокатуре и черт знает о чем, когда дело идет о насущном хлебе, когда грубейшее суеверие нас душит, когда все наши акционерные общества лопаются единственно оттого, что оказывается недостаток в честных людях...»

Павел Петрович ощущает себя защитником дворянской культуры, образованности от варваров типа Базарова.

¹ Общественное благо (*фр.*).

² Генерал, состоящий в свите императора.

Но так ли образованно «образованное сословие»? Мать Евгения, провинциальная «дворяночка прежнего времени» «не прочла ни одной книги, кроме “Алексиса, или Хижины в лесу”»¹. Колязин «с небрежною величавостию» следит «за развитием современной литературы», чтобы не прослыть консерватором. Автор подчеркивает, что столичный сановник недалеко ушел от «государственных мужей Александровского времени», которые «прочитывали поутру страницу из Кондильяка»², чтобы блеснуть на вечере у «г-жи Свечиной», фрейлины императорского двора, или в другом светском салоне.

Павел Петрович в молодости «прочел всего пять, шесть французских книг»: в вихре светской жизни на большее времени не хватило. На протяжении романа мы видим в его руках лишь газету (английскую). У Павла Петровича, как и его оппонента, нет «художественного смысла», что сам отставной капитан признает: «Брат вот им [немецким романтикам] особенно благоприятствует». К искусству старший Кирсанов равнодушен, но уважает в нем освященность традициями и элитарность.

Нигилистическое неприятие эстетики, умаление роли искусства — слабое место в базаровской программе. Исповедуя утилитарный взгляд на вещи, Базаров убежден, что «порядочный химик полезнее любого поэта». Источник подобных заявлений лежит также в социальной плоскости. Отрицание Базаровым «художественного смысла» — это реакция на эстетство, аристократический культ утонченной чувственности, «искусства для искусства», которое отрицало связь литературы со злобой дня. Нигилистический подход к искусству — это протест против элитарности дворянской культуры, изолированности образованного сословия, его ухода от насущных проблем. Демократы-разночинцы считали, что в бесправной, нищей, неграмотной стране безнравственно предаваться эстетическим удовольствиям, созерцательности.

¹ Сентиментально-нравоучительный роман французского писателя Гийома.

² Французский просветитель.

Тургеневу были чужды утилитарные представления об искусстве. Он подчеркивал, что разделяет все воззрения Базарова, кроме взгляда на искусство.

Самый острый пункт спора — «русский вопрос». Понять это можно, проследив за психологическими ремарками, сопровождающими высказывания спорящих. Павел Петрович с самого начала разговора возбужден. Базаров, не любивший «словопрений», вначале держится спокойно, но в определенный момент начинает терять контроль. Происходит это, когда оппонент задевает за живое: «Нет, вы не русский после всего, что вы сейчас сказали! Я вас за русского признать не могу».

Каждая из противоборствующих сторон именно себя считает выразителем интересов русского народа (т. е. крестьянства¹), «представителем его потребностей, его стремлений».

На оскорбительный выпад Базаров отвечает «с надменной гордостью»: «Спросите любого из ваших же мужиков, в ком из нас — в вас или во мне — он скорее признает соотечественника. Вы и говорить-то с ним не умеете».

И действительно, Базаров «обладал особенным умением возбуждать к себе доверие в людях низших». Крестьяне чувствовали, что Базаров, «хотя он никогда не потакал им», «все-таки свой брат, не барин». Он встает рано утром, постоянно занят делами.

«Жизнь в Марьине текла своим порядком: Аркадий сибаритствовал, Базаров работал», — нельзя не почувствовать в этой фразе различное отношение автора к образу жизни молодых героев, ироничное в первом случае и уважительное во втором.

Павел Петрович с умилением говорит о патриархальности, религиозности русского народа, восхищается его духовностью, а при реальной встрече с мужиком «морщится и нюхает одеколон».

В эпилоге автор раскрывает социальную несостоятельность героя, для которого выбор костюма или идейной

¹ В Российской империи в середине XIX в. крестьяне составляли 90 % населения, дворяне — менее 2 %, разночинцы — 3 %.

позиции зависит от того, что прилично «в высших слоях общества». Der Herr Baron von Kirsanoff¹ «знается больше с англичанами», которые «уважают в нем совершенного джентльмена, “a perfect gentleman”». Подобно тому как на прогулку Павел Петрович отправляется «в самое фешенебельное время», «славянофильских воззрений» он придерживается, потому что «в высшем свете это считается tres distingue...»². Выражением его отчуждения от нужд народа является «серебряная пепельница в виде лаптя» на письменном столе в дрезденской квартире. Что может быть циничнее этого предмета роскоши в виде национального символа отсталости и нищеты!

У Базарова трезвое отношение к народу. Он видит неблагополучие во всех областях народной жизни: бедность, социальную пассивность, невежество, низкий нравственный и культурный уровень. За горькими мыслями Базарова о том, что «свобода, о которой хлопочет правительство, едва ли пойдет нам впрок, потому что мужик наш рад самого себя обокрасть, чтобы только напиться дурману в кабаке», стоят переживания самого Тургенева.

Для Базарова в системе жизненных ценностей на первом месте — дело, польза. Евгений неоднократно подчеркивает, что он «будущий уездный лекарь», однако всем ясно, что он «человек не из числа обыкновенных». Одинцова уверена, что Базаров не «удовольствуется такою скромною деятельностью». «Вы — с вашим самолюбием — уездный лекарь!» — провоцирует его Анна Сергеевна. Базаров парирует: «Выйдет случай что-нибудь сделать — прекрасно, а не выйдет — по крайней мере тем будешь доволен, что заранее напрасно не болтал».

В одном из разговоров с Аркадием Евгений сообщает, что он «внук дьячка», и тут же добавляет: «Как Сперанский». Брошенное как бы между прочим сравнение открывает границы честолюбия Базарова. Граф Михаил

¹ Господин барон фон Кирсанов (нем.).

² Весьма почтенным (фр.).

Сперанский, министр двора, советник императора, происходил из семьи священника и сделал головокружительную карьеру благодаря уму и личным качествам.

Базаров, очевидно, готовит себя к будущему государственному деятелю. Об этом же свидетельствуют предсмертные слова героя: «И ведь тоже думал: обломаю дел много... задача есть, ведь я гигант!»

Свою программу Базаров приоткрывает в разговоре с Одинцовой. Как физиолог, он ставит знак равенства между болезнями физическими и нравственными: «Мы приблизительно знаем, отчего происходят телесные недуги; а нравственные болезни происходят от дурного воспитания... от безобразного состояния общества... Исправьте общество, и болезней не будет». В качестве «лечения» нигилисты предлагают «полное и беспощадное отрицание» всех «постановлений в современном нашем быту, в семейном или общественном». Базаровское отрицание «всего», даже того, что Павлу Петровичу «страшно вымолвить» (существующего государственного строя? Бога?), воспринимается как вызов всем устоям. На радикальность политической программы Базарова указывал Тургенев: «И если он называется нигилистом, то надо читать: революционером...»

Конфликт политических противников в романе заканчивается дуэлью. Парадокс, но словесные «баталии» между «гегелистом» и «нигилистом» носили непримиримый характер, а когда дело дошло до реальной «схватки», обнаружились точки соприкосновения. Соперники шутят, даже сходятся во мнении о проходящем мимо мужике, а также свидетеле дуэли Петре. Противник аристократических условностей, Базаров принимает вызов на поединок. Павел Петрович впервые признает «плебея» равным себе: «Вы поступили благородно...» Он пожимает Базарову руку, которую демонстративно спрятал при знакомстве.

Проблема отцов и детей. Тема семьи, взаимоотношений родителей и детей занимает одно из важнейших мест в творчестве Тургенева. Наиболее полное решение проблема поколений нашла в романе, заглавие которого стало ее синонимом.

Проблема взаимоотношения поколений — из разряда вечных, волнующих человечество во все времена. В пись-

мах Тургенева периода работы над «Отцами и детьми» нередко звучит мысль о психологической несовместимости молодости и старости, об их взаимной «глухоте».

Нередко молодые люди ведут себя вызывающе, дерзко, бестактно. Вот Аркадий вводит в краску «папашу», «развязно» обсуждая деликатную тему (статус Фенечки в доме). Он наслаждается «сознанием собственной развитости и свободы», испытывая «чувство снисходительной нежности к доброму и мягкому отцу, смешанное с ощущением какого-то тайного превосходства».

Евгений также вгоняет в краску своего отца, напомнив тому грехи молодости — страсть к картам. «Лжеразвязный» тон, нежелание церемониться, щадить чужое мнение из вежливости, категоричные, максималистские суждения и постоянное опасение «рассыропиться», обнаружить свои чувства на людях — все эти черты свойственны не только Базарову, но и многим молодым людям, вошедшим в пору взросления и самоутверждения.

Развитие цивилизации, ее прогресс совершается благодаря смене поколений, вытесняющих друг друга с исторической арены. В этом заключается драматизм человеческого существования.

«Вечный» конфликт с первых же страниц обнаруживает себя в отношениях Аркадия и его отца. Кирсанов-старший так надеялся «тесно и дружески сойтись» со взрослым сыном, но с болью сознает, что «остался назади», а сын «ушел вперед, и понять мы друг друга не можем».

«Пилюля горька — а проглотить ее нужно», — смиренно заключает Николай Петрович, вспомнив свою ссору с матерью и принимая «разъединение с сыном» как неизбежность. Каждому поколению «отцов» «настает очередь» услышать от «наследников» то, что в молодости отец Аркадия говорил своей матери: «Мы... принадлежим к двум различным поколениям».

В отличие от «покойницы матушки», которая «кричала, не хотела... слушать», Николай Петрович понимает, что суть этого конфликта лежит в самой природе вещей: за молодыми «есть что-то, чего мы не имеем, какое-то пре-

имущество над нами...». Подобный статус-кво¹ принимает и Василий Иванович Базаров, который говорит «господам молодым» — сыну и его приятелю: «Конечно, вам... лучше знать; где ж нам за вами угоняться? Ведь вы нам на смену пришли».

А вот Павел Петрович не готов принять такой ход вещей. Он категорически не согласен считать себя «отсталым колпаком», а возникающие трения объясняет «дерзкой самонадеянностью» «нынешней молодежи».

Однако сказать о себе, как Василий Иванович, что ты «сдан в архив» или что твоя «песенка спета», как Николай Петрович, еще не значит действительно примириться с этим фактом. Оба отца болезненно переживают свою «отставку», пытаются себе и окружающим доказать, что их рано списывать со счетов.

Драматизм конфликта «отцов и детей» Кирсановым удается преодолеть благодаря «родственному чувству», над которым неуместно подшучивает Базаров. При всех различиях отца и сына Кирсановых у них все-таки больше общего. Фамильными кирсановскими чертами являются доброта, простодушие, мягкость натуры, тяга к созерцательности, развитое эстетическое чувство.

Похожи линии их судьбы. В один день отец и сын женились, обе семьи живут в Марьине. «Уютно и мирно» в кирсановском гнезде: Николай Петрович «без памяти» любил Катю, Фенечка «после мужа и Мити никого так не обожает, как свою невестку», подрастает Митя, у Катерины Сергеевны и Аркадия родился сын, которого в честь дедушки назвали Колей.

Отец и сын Кирсановы приходят к взаимному согласию, общности интересов, вкусов, гармонии. «Дела их начинают поправляться». «Аркадий сделался рьяным хозяином, и “ферма” уже приносит значительный доход». Так, по мысли писателя, и должно быть. Во взаимопонимании и поддержке, сотрудничестве поколений, соединении мудрости и опыта с молодой энергией заключается залог успеха всех начинаний и реформ.

¹ Status quo (лат.) — существующее положение вещей.

Положительное разрешение проблемы поколений можно выразить формулой «отцы и дети вместе» (в отличие от конфликтных ситуаций «дети против отцов» или «отцы против детей»).

Преодолен конфликт поколений и в семье Анны Сергеевны, с чьей родословной мы знакомимся в главе XV. Хотя Сергей Николаевич Локтев, «известный красавец, афенист, игрок», был причиной бедности своих дочерей, нет ни слова упрека в его сторону. Анна Сергеевна «очень любила своего грешного, но доброго отца, а он обожал ее, дружелюбно шутил с ней, как с ровней, и доверялся ей вполне, советовался с ней». Тургенев с иронией замечает, что Одицова многое наследовала от отца, даже то, что она «мастерски играла в карты», — это отцовская, локтевская черта. В нравственном и духовном развитии дочь превзошла отца, но, с другой стороны, она, как и отец, цель жизни видит в комфорте и обеспеченном существовании.

Значительно внешнее сходство Евгения Базарова и его отца: Василий Иванович «очень походил лицом на своего сына, только лоб у него был ниже и уже, и рот немного шире». В этом двойном описании Тургенев отступает от обычной точки отсчета. Естественно угадывать фамильные черты в сыне, сравнивая его с отцом, а не наоборот. Автор, перевернув «оптику», всматривается в старшего Базарова, пытаясь разглядеть в нем истоки «базаровщины». Замечательно, что у Базарова, единственного из всех героев, нет предыстории, в которой Тургенев дает ключ к характеру персонажа (возможно, писатель достоверно не знает, как складываются подобные характеры).

У Базаровых во взаимоотношениях пары «отец — сын» нарушены привычные нормы. Евгений ощущает и ведет себя как «старший» — сдержанно и уверенно. Василий Иванович, напротив, импульсивен, суетлив. В отличие от немногословного Евгения, его отец «много уж очень болтает». Не в пример точной и меткой речи сына, речь Василия Ивановича витиевата, напыщенна. Возможно, отрицательное отношение к пышной фразе и праздному философствованию возникло у Евгения как реакция на отцовскую манеру говорить?

Шутки «отставного ветерана» часто нелепы, отдают солдафонством. Пожалуй, «сниженность» лексикона, некоторая грубоватость юмора — то небольшое, что Базаров-младший перенял у своего отца.

Низкое происхождение, тяжелый жизненный опыт, борьба за существование не позволили отцу Базарова самоутвердиться. Но у него осталась надежда на сына, который реализует все несостоявшиеся мечты. Василию Ивановичу достаточно, если люди будут знать, что он «рано умел разгадать его и ничего не жалел для его воспитания».

Отца и сына Базаровых объединяет труд, наполненность жизни практической деятельностью. Василий Иванович собственноручно обрабатывает сад и огород, бескорыстно занимается врачебной практикой.

Мир так устроен, что «молодость» и «старость» в нем взаимно уравнивают друг друга: отцы сдерживают порывы юности, сглаживают острые углы, молодость преодолевает консерватизм «старичков», подталкивает жизнь вперед. Такова идеальная гармония бытия в представлении Тургенева.

Но в эпоху социальных бурь и катастроф конфликт становится непреодолимым, происходит разлом между поколениями. Пути Базарова и его родителей давно разошлись. Базаров любит своих родителей, прямо говорит это Аркадию. В первый миг встречи с отцом Евгений с тревогой вглядывается: «Эге-ге! Как он, однако, поседел, бедняга». Он соглашается с тем, что мать — прекрасная женщина: «Да, она у меня без хитрости». Но Базаров не может закрыть глаза на разницу взглядов и целей жизни; такую «глухую» жизнь своих предков он не может принять.

Перед нами трагический конфликт между любящими друг друга отцами и детьми. Об этом писал Тургенев в письме: «Все истинные отрицатели... происходили от сравнительно добрых и честных родителей. И в этом заключается важный смысл: это отнимает у деятелей, у отрицателей всю тень личного негодования, личной раздражительности. Они идут по своей дороге и потому только, что более чутки к требованиям народной жизни».

«Отцы и дети» как энциклопедия любви. Для полноты и многогранности раскрытия характеров героев Тургенев переводит конфликт поколений из социально-философского плана в интимно-психологический.

Испытание любовью проходят основные персонажи романа, причем Тургенев закручивает сложную интригу, в которой «соперниками» оказываются в одном случае Аркадий и Базаров (Одинцова), в другом — Базаров и братья Кирсановы (Фенечка). Из предысторий старшего поколения мы узнаем о любви Николая Петровича и матери Аркадия и роковой страсти Павла Петровича к княгине Р. Таким образом, центральные герои представлены во взаимоотношениях с двумя женщинами.

Для полноты картины добавим еще два любовных треугольника: Аркадий — Катя — Одинцова, Одинцова — Базаров — Дуняша. Книгу Тургенева можно назвать энциклопедией любви, дано описание разных видов и фаз этого чувства. Здесь есть любовь первая и закатная, взаимная и неразделенная, страстная и платоническая, возвышающая и испепеляющая...

Самым ярким художественным воплощением супружеской любви являются отношения родителей Базарова. В предыстории этой любви говорится о том, что Арина Власьевна замуж «вышла против воли». Это был неравный брак — дворянка «из столбовых» и «сын дьячка», полковой лекарь. Однако полная лишений совместная жизнь, уважение друг к другу, доброта и чуткость скрепляют этот союз и делают таких разных людей родными не по крови, а по сути.

Обе «истории» Николая Петровича из разряда обыкновенных. В их описании можно уловить авторскую иронию*. Этот герой плывет по течению жизни, не ставит перед собой нереальных целей. Будучи студентом, он влюбляется в миловидную дочь хозяина квартиры, которую нанимал. Родители выбор не одобряли, но (судьба!) внезапно умерли. После окончания траура Николай женится, оставляет службу и уезжает в деревню. Брак был очень счастливым: Николай «блаженствовал со своею Машей», «десять лет прошло как сон». Но жена скончалась (судьба!).

«Он едва вынес этот удар». Всю свою любовь Николай Петрович перенес на сына. Когда Аркадий вырос, его отец сошелся с хорошенькой дочкой своей экономки. «Она была так молода, так одинока; Николай Петрович был сам такой добрый и скромный... Остальное досказывать нечего». Фенечка является двойником первой жены Николая Кирсанова. Описания обеих героинь и восприятие их Николаем Петровичем так похожи, что кажется, порой они могли бы заместить друг друга. И хотя Марья была, «как говорится, развитая девица»: «читала серьезные статьи в отделе “Наука”», а Фенечка неграмотна и пишет «кружовник», главное в обеих героинях — тихая нежность и хозяйственные заботы.

В отношении к любви Аркадий очень похож на отца. Правда, сначала он «замахнулся» на «царственную» Одинцову, но, поняв, что Анна Сергеевна им не интересуется, быстро «переключился» на более доступную Катю. Земное чувство Аркадия и Кати, без бурь и потрясений, естественно переходящее в брак, так похоже на историю Николая Петровича и Фенечки. А общность интересов молодых супругов (чтение, музицирование, созерцание природы) напоминает отношения Николая Петровича и матери Аркадия.

Любовь делает Кирсанова-младшего самым собой, вытесняет из его жизни «напускной» нигилизм. Аркадий признается Кате: «Я по-прежнему желаю быть полезным, желаю посвятить все мои силы истине; но я уже не там ищу свои идеалы, где искал их прежде; они представляются мне... гораздо ближе. До сих пор я не понимал себя, я задавал себе задачи, которые мне не по силам...»

А вот дядя Аркадия пытался решить задачу «не по силам». Ради любви Павел Петрович пожертвовал карьерой и положением в свете. Но жертва оказалась бесполезной: княгиня Р. разлюбила Павла Петровича. Он продолжал «таскаться за нею повсюду», надоедая «неотвязным преследованием». Такое поведение говорит о малодушии героя, что он признает и сам. После окончательного разрыва Павел Петрович «уже не мог попасть в прежнюю колею». «Десять лет прошло... бесцветно, бесплодно и быстро...» Смерть княгини отняла у него последнюю зацепку в жиз-

ни: «потеряв свое прошедшее, он все потерял». Поселившись в Марьине, герой доживает бесполезную, никому не нужную жизнь. Автор пишет о жизненной драме Павла Петровича сочувственно, но не скидывает со счетов и мнение Базарова, утверждающего, что Павел Петрович прожил свою жизнь зря: «Человек, который всю свою жизнь поставил на карту женской любви и, когда ему эту карту убили, раскис и опустился до того, что ни на что не стал способен, этаким человек — не мужчина, не самец».

Определенный параллелизм истории Павла Петровича и княгини Р. можно обнаружить в «роковой любви» Тургенева и Полины Виардо, а также в отношениях Базарова с Одинцовой.

Невероятно, но аристократы проигрывают нигилисту и на своем «поле» — в сфере высоких чувств. Юность Кирсановых совпала с эпохой «поздних романтиков», поклонников идеалистической философии. Идеал любви романтиков состоял в восхищении бурными чувствами. Для них страсти служили доказательством собственной значимости, исключительности. Любовь обнаруживает в Базарове человека эмоционально глубокого, способного на сильное чувство, всецело отдающегося страсти.

Нигилистическая теория сводит отношения между мужчиной и женщиной к вопросам физиологии, что в базаровской интерпретации звучит так: «Нравится тебе женщина... старайся добиться толку; а нельзя — ну, не надо, отвернись...» «Великий охотник до женщин и до женской красоты», Евгений очарован Одинцовой. Привлекает в ней и то, что она «тертый калач», «нашего хлеба откушала». В этой характеристике чувствуется уважение к аристократке, признание ее «своей», в чем-то родственной себе, «самоломаному». Скоро Базаров понимает, что с Анной Сергеевной «толку» не добьешься, однако «отвернуться» от нее не может (в отличие от Аркадия, который так возмущался циничной теорией Базарова).

Любовь нарушает привычное душевное равновесие, в безотказно действовавшей жизненной программе Базарова наступает сбой. С новыми ощущениями Базаров пытается бороться привычным оружием: «в разговорах с Анной Сергеевной он еще больше прежнего высказывал свое рав-

нодушное презрение ко всему романтическому». Но самозащита не срабатывала: «оставшись наедине, он с негодованием сознавал романтика в самом себе».

Базаров «поразил воображение Одинцовой; он занимал ее, она много о нем думала». В «странном лекаре» она увидела что-то новое, с чем ей не случалось встретиться. Но в «непогрешительно правильно» устроенной жизни героини нет места глубоким чувствам. Окончательно дорисовывает образ Одинцовой сообщение о том, что она «вышла замуж, не по любви, но по убеждению» за человека своего круга, «одного из будущих русских деятелей», «молодого, доброго и холодного как лед». Слова автора о том, что они «живут в большом ладу друг с другом и доживутся, пожалуй, до счастья... пожалуй, до любви», звучат как ирония.

Базаров в любовном конфликте выглядит крупной личностью. Отвергнутый, он одержал нравственную победу над эгоистичной женщиной. В то же время чувство к Анне Сергеевне и разрыв с ней стали поворотным моментом, подтолкнули к пересмотру взглядов, переоценке ценностей. Читатель становится свидетелем еще одной способности Базарова — к глубоко критичному самоанализу и переосмыслению былых убеждений.



«На могиле сына».
В. Перов, 1878 г.

Финал романа. Тургенев всегда придавал огромное значение завершению художественного произведения.

Роман заканчивается сценой смерти Базарова, несмотря на его превосходство над другими героями. Базаров умирает от случайности, но смерть его, с авторской точки зрения, закономерна. Тургенев определяет фигуру Базарова как трагическую и «обреченную на гибель».

Возвращение Евгения в родительский дом выглядит бегством героя — бегством

от самого себя. В финале романа перед нами человек, охваченный «тоскливой скукой и глухим беспокойством». «Странная усталость замечалась во всех его движениях, даже походка его, твердая и стремительно смелая, изменилась». «Он перестал гулять в одиночку и начал искать общества, пил чай в гостиной, бродил по огороду с Василием Ивановичем и курил с ним “в молчанку”, осведомился однажды об отце Алексее».

Как не похож нынешний Базаров, уязвимый и человеческий, на себя прежнего, самоуверенного и самодовольного. Из нигилистического плена он высвобождает чувства, подобно тому, как перед отъездом из Марьино выпускает «на волю всех своих лягушек, насекомых и птиц».

«Великое» сердце Базарова (Ф. Достоевский) борется с его «разумной» теорией. Прежние идеи подвергаются справедливому сомнению, а наука не дает ответа на все вопросы. Он попробовал было найти истину в разговоре с мужиком, но ничего не получилось. Остается работа, помощь отцу в крохотном именье. Можно представить, каким мелким все это должно казаться «гиганту». Базаров совершает ошибку, тоже ничтожную: забывает прижечь порез на пальце. Есть что-то символическое в том, что нигилист погибает, заразившись во время вскрытия трупа русского мужика, о котором отзывался так пренебрежительно.

Страницы, рисуящие болезнь и смерть Базарова, отчетливо выражают отношение автора к герою — преклонение перед его мужеством, душевной стойкостью, скорбные чувства, вызванные гибелью столь самобытного, сильного человека.

Смерть Базарова делает его образ воистину трагическим. В эпилоге ощущение трагизма усиливается на фоне «простодушной комедии», которую разыгрывают остальные герои.

Начавшись как острое злободневное произведение, роман Тургенева завершается философским обобщением о «вечном примирении и о жизни бесконечной...». Да, смертный человек бессилен перед течением времени. Но и «великому спокойствию» «равнодушной природы» противостоят «вечные начала человеческой жизни» (Н. Страхов):

«страстное, грешное, бунтующее сердце» человека и его пытливый разум, мечты о счастье и поиски истины, и «молитвы», и «слезы», и «святая, преданная любовь».

«Да правда-то где, на какой стороне?»: споры вокруг романа. Тургенев всегда выступал за полноту, многосторонность виденья мира. За два месяца до окончания работы над романом он писал: «...со времен древней трагедии мы уже знаем, что настоящие столкновения те, в которых обе стороны до известной степени правы».

При своей принадлежности к лагерю дворян, автор считал, что их историческая роль уже сыграна: «Вся моя повесть направлена против дворянства как передового класса» (письмо К. Случевскому). Не выступая против дворянского сословия вообще, Тургенев не мог не замечать такие его черты, как бездеятельность, созерцательность и несостоятельность в различных практических, жизненных ситуациях.

Но писатель не находил ничего позитивного и в программе нигилистов, не видел за ними дальнейшей исторической перспективы. Как гуманист, он против «грубой монгольской силы» безоглядного «отрицания» ради неясных утопий светлого будущего.

В эпоху непримиримого антагонизма Тургенев мечтал о гармонии сословных и общественных интересов. Именно поэтому писатель особенно чутко и болезненно воспринимал крайности в позициях борющихся сторон. Публика же не сомневалась, что автор непременно должен был кого-то призвать к ответу: «Ты хотел выпороть детей, но выпорол отцов» (А. Герцен И. Тургеневу).

Либеральная и консервативная критика сосредоточилась на доказательстве правоты «отцов». В отчете тайной полиции сообщалось, что Тургенев «неожиданно для молодого поколения, недавно ему рукоплескавшего, заклеил наших недорослей-революционеров едким именем “нигилистов” и поколебал учение материализма и его представителей».

Демократы, в свою очередь, обращали внимание на слабости аристократии и утверждали, что Тургенев «выпорол отцов». При оценке характера Базарова произошел раскол

даже среди «своих» — в лагере революционных демократов. Критик «Современника» М. Антонович сделал вывод, что Тургенев «отцам... отдает полное преимущество во всем и всегда старается возвысить их на счет детей». Базарова критик называет «самой злостной карикатурой» на молодое поколение: «это не человек, а какое-то ужасное существо, просто дьявол». Антонович увидел «почти на каждой странице... желание автора во что бы то ни стало унижить... героя, которого он считал своим противником и потому взваливал на него всевозможные нелепости и всячески издевался над ним».

Д. Писарев был категорически не согласен с обвинениями в адрес Базарова. Критик рассказывает о причинах появления людей, подобных Базарову, анализирует склад его мышления, жизненных устремлений, поведения в обществе, подчеркивая, что это тип «нового человека», которого так долго ждали. Писарев так определял место Базарова в ряду литературных героев: «...у Печориных есть воля без знания, у Рудиных — знание без воли; у Базаровых есть и знание и воля. Мысль и дело сливаются в одно твердое целое». Однако критик, сосредоточившись на разборе теории, не обратил никакого внимания на внутренний трагизм характера героя.

Единства не было и в лагере «отцов». Издатель «Русского вестника» М. Катков уговаривал И. Тургенева переделать роман, снизив образ Базарова, который «если не в апофеозу возведен», то «как-то случайно попал на очень высокий пьедестал». Базаров «господствует, безусловно, надо всеми и нигде не встречает себе никакого дельного опора».

Ожесточенный спор вызывала «неясность» позиции автора: «Хотел ли я обругать Базарова или его превознести? Я этого сам не знаю, ибо я не знаю, люблю я его или ненавижу» (письмо А. Фету, апрель 1862 года).

Автор был явно увлечен своим героем: «Если читатель не полюбит Базарова со всей его грубостью, бессердечностью, безжалостной чужостью и резкостью... — я виноват и не достиг своей цели».

Читатели увидели в «Отцах и детях» только злободневность. Однако для автора во взаимоотношении поколений

исключительно важен общечеловеческий аспект, что Тургенев подчеркивает посвящением, адресованным В. Белинскому. Формально известный критик относился к противоположному с автором «Отцов и детей» политическому лагерю, но для Тургенева первостепенны их личные отношения. А вот центральные герои романа, как и большинство современников, не смогли подняться до такого глубокого восприятия жизни в переломный момент истории.

Особую позицию занял Н. Страхов, утверждавший, что Тургенев написал роман «не прогрессивный и не ретроградный, а, так сказать, всегдашний», что в романе победили не либералы или нигилисты, а победу одержал поэт, «поклонник вечной истины, вечной красоты».



1. Раскройте идейный смысл посвящения романа Белинскому. С какой целью автор вводит точную датировку событий в романе?
2. Соберите «досье» на четырех основных героев (Базаров, Кирсановы): а) описание внешности; б) история жизни; в) история любви; г) жизненные принципы, убеждения; д) черты характера, поведение; е) речевая характеристика; ж) отношение автора (прямые высказывания, косвенная оценка).
3. Почему и о чем спорят Павел Кирсанов и Евгений Базаров? Чья точка зрения является более убедительной? Дайте сравнительную характеристику словесной «дуэли» (гл. VI, X) и реального поединка (гл. XXIV).
4. Какова роль образов Кукшиной и Ситникова в идейном содержании романа?
5. Раскройте проблему взаимоотношения поколений на примере семьи: а) Кирсановых; б) Базаровых.
6. Каковы основные принципы «тайного психологизма» Тургенева?
7. Д. Писарев утверждал, что «весь интерес, весь смысл романа заключался в смерти Базарова». Прокомментируйте высказывание критика.
8. Как оценила роман «Отцы и дети» критика? Чью позицию поддерживали современники — отцов или детей? Кто из критиков, по вашему мнению, прав? Какую позицию в этом споре занял сам автор и почему?



**Николай Алексеевич
НЕКРАСОВ**

(1821—1877)

Поэт-трибун и тонкий лирик, прозаик и драматург, журналист и издатель, редактор и талантливый организатор — все это о Н. Некрасове. Ф. Достоевский говорил о нем: «Это было раненное в самом начале жизни сердце...»

Сведения о жизни и творчестве. Николай Алексеевич Некрасов родился 28 ноября (10 декабря) 1821 года в местечке Немирово Подольской губернии. Глава семьи в 1824 году вышел в отставку и поселился в родовом имении Грешнево Ярославской губернии, где и прошли детские годы будущего поэта. Серьезный отпечаток на мировосприятие Некрасова наложило жестокое отношение отца к крепостным и членам семьи. Полной противоположностью отцу была мать Елена Андреевна — умная, тонкая, образованная женщина. Она обучала своих детей всему, что знала и умела сама, приобщила сына к литературе.

В 1832—1837 годах Некрасов учился в Ярославской гимназии, где начал писать стихи. В 1838 году он едет в Петербург. Отец прочит ему карьеру военного, а сын, сообщив о своем решении только матери, сдает экзамены в Петербургский университет. Знаний оказалось недостаточно — Некрасов определился вольнослушателем на филологический факультет. Отец, узнав о поступке сына, пришел в ярость и лишил его материальной поддержки. Так, в 16 лет, без связей, без денег, голодный, поэт стал зарабатывать на хлеб сам.

Первые годы, проведенные в Петербурге, оказались труднейшими в жизни Некрасова: нищета заставляла браться за любую работу в журналах, писать за гроши письма и

прошения для крестьян. Эти испытания закалили характер поэта, открыли ему жизнь петербургских низов, сформировали отношение к столице, которое поэт и критик А. Григорьев назвал лихорадочным, болезненным чувством.

В 1840 году был издан первый сборник **«Мечты и звуки»** — подражательные, ученические стихи романтического содержания. Сборник получил резкую оценку критиков, в частности В. Белинского. Отчаявшийся поэт уничтожил весь тираж своей первой книги. И все же литературный талант заметили: издатель Ф. Кони предлагает Н. Некрасову попробовать силы в театральной критике. В 1840-х годах были написаны стихотворные фельетоны («Чиновник» и др.), несколько водевилей.

В 1843 году поэт познакомился с В. Белинским и стал активным сторонником «натуральной школы». Под ее влиянием в некрасовском творчестве появились реалистические стихотворения. Первое из них **«В дороге»** (1845) получило высокую оценку В. Белинского: «Да знаете ли вы, что вы поэт — и поэт истинный!» Некрасов выступает и как издатель. При его непосредственном участии были собраны материалы для двух альманахов «натуральной школы» («Физиология Петербурга», 1845; «Петербургский сборник», 1846). Здесь были напечатаны очерки, рассказы, повести Ф. Достоевского, И. Тургенева, В. Белинского, В. Даля, А. Герцена и др.

В 1847—1866 годах Некрасов был издателем и фактически редактором «Современника». Значение Некрасова-издателя для русской литературы огромно. Он заново открыл читателям Ф. Тютчева, разглядел писательский талант Ф. Достоевского и Л. Толстого, напечатав в своем журнале их первые произведения; регулярно помещал на страницах «Современника» произведения И. Тургенева, М. Салтыкова-Щедрина, И. Гончарова; привлек к сотрудничеству талантливых критиков Н. Чернышевского и Н. Добролюбова.

В 1856 году после семнадцати лет напряженного труда выходит вторая, по сути — первая, книга произведений Некрасова. Сборник имел громадный успех: «стихотворения, собранные в один фокус, жгутся» (И. Тургенев).

Н. Чернышевский отметил: «Восторг всеобщий. Едва ли первые поэмы Пушкина, едва ли “Ревизор” или “Мертвые души” имели такой успех, как Ваша книга». Сборник открывался программным стихотворением «Поэт и гражданин», где выразились взгляды Некрасова на гражданское предназначение поэзии. В сборнике было выделено 4 раздела с продуманной внутренней структурой. Первый раздел называют «поэмой о народе», которую открывает стихотворение «В дороге» и завершает «Школьник». Сквозным для этого раздела является мотив дороги. Второй раздел имеет остросатирическую направленность. Третий раздел представлен поэмой «Саша», где поэт показывает процесс становления нового героя-разночинца, резко отличающегося от «лишних людей». Завершали сборник «Последние элегии» — так называемый «панаевский» цикл, где собраны любовные стихи, посвященные А. Панаевой, гражданской жене Н. Некрасова. Стихотворения этого цикла близки по лиричности и силе чувства к шедеврам пушкинской интимной лирики. Некрасов увидел красоту любви в повседневных проявлениях чувства, в размолвках и даже ссорах с любимой. Сам образ героини оказывается новаторским для литературы второй половины XIX века: она свободна и независима, равна по силе характера мужчине.

Новым словом в поэзии стала поэма Некрасова **«Коробейники»** (1861). Произведение выросло из рассказов костромского крестьянина Г. Захарова о жизни коробейников, но этим сюжет не исчерпывается: через путешествие героев глубоко и всесторонне показана народная жизнь. «Коробейники» пронизаны песенной стихией, а некрасовская «Коробушка» стала народной песней. Одновременно с «Коробейниками» были написаны **«Крестьянские дети»**.

В 1862 году поэт побывал в родных местах, Грешневе и Абакумцеве, купил под Ярославлем усадьбу Карабиха, где стал проводить каждое лето. В этом же году появляется поэма **«Рыцарь на час»** — произведение о любви к матери и глубоком патриотическом чувстве.

В 1863 году выходит поэма **«Мороз, Красный нос»** — одно из самых известных и совершенных произведений

Некрасова. Поэма задумывалась как рассказ о смерти крестьянина, о чем свидетельствует публикация 1863 году в журнале «Время» отдельных глав под названием «Смерть Прокла». В процессе работы над произведением на первый план вышел образ крестьянки — знаменитый «тип величавой славянки», воплощенный в образе Дарьи.

В 1868 году Некрасов приобрел права на издание журнала «Отечественные записки», редактором которого был до конца своей жизни. В эти годы поэт работает над поэмами о декабристах («Дедушка», 1870) и их женах («Русские женщины», 1871—1872), пишет сатирическую поэму «Современники» (1875), трудится над эпопеей «Кому на Руси жить хорошо» (1866—1877).

В поздней лирике Некрасова усиливаются элегические мотивы, обусловленные обострением смертельной болезни, ощущением истощенности жизни, общего неблагополучия, ожиданием катастрофы. В цикле «Последние песни» (март, 1877) поэт стремится к максимальной обобщенности, философскому осмыслению мира. Лучшие стихи этого предсмертного цикла посвящены супруге поэта Зинаиде Николаевне Некрасовой (З. Н. Викторовой).

Умер Некрасов 27 декабря 1877 года (8 января 1878 года — по новому стилю). Похороны поэта в Петербурге превратились в стихийную демонстрацию.

Влияние творчества Некрасова на последующую литературу огромно, хотя еще при жизни поэта его произведения оценивались неоднозначно. И. Тургенев предрекал, что имя Н. Некрасова быстро «покроется забвением», так как в его стихах «ее-то, поэзии-то, и нет на грош». «Брось воспевать любовь ямщиков, огородников и всю деревенщину. Это фальшь, которая режет ухо», — поучал В. Боткин. Критики указывали на слишком прозаичные рифмовки, обилие варваризмов¹, остросоциальную направленность. Но именно это и составляло основу индивидуального авторского стиля Некрасова, сделало его творчество уникальным. Поэт глубоко и всесторонне показал стихию

¹ *Варваризм* (греч. barbarismos) — иностранное слово или выражение, нарушающее законы родного (русского) языка.

народной жизни, внес фольклорную составляющую в литературное творчество через широкое использование трехсложных размеров, разговорные интонации и песенные ритмы своих произведений. В некрасовские стихотворения и поэмы органично вошли народная фразеология, диалектизмы, просторечная и сниженно-бытовая лексика. В этом Н. Некрасов проложил дорогу для В. Маяковского, А. Блока, А. Твардовского и других поэтов XX века. Из белорусских авторов наиболее близок Н. Некрасову Я. Купала, который перевел ряд стихотворений, отрывок из поэмы «Кому на Руси жить хорошо» на белорусский язык.

Некрасовское наследие обогатило также музыку и живопись. Многие стихи Некрасова еще при жизни поэта стали народными песнями, известными и сегодня («Коробушка», «Меж высоких хлебов...» и др.). Русские композиторы (П. Бородин, П. Чайковский, Ц. Кюи, А. Глазунов, Д. Шостакович) охотно писали музыку на его тексты: 42 произведения написаны на стихотворение «Прости!» (самый известный романс П. Чайковского), 12 — на «Тройку» (М. Ковалю и др.).

В русской живописи в XIX веке существует некрасовская тема, связанная в первую очередь с изображением русских просторов, крестьян-тружеников, крестьянских детей. Духу некрасовской поэзии созвучны работы В. Перова, И. Крамского, И. Репина, В. Васнецова и др. В качестве иллюстраторов к произведениям Н. Некрасова выступали Б. Кустодиев, В. Серов («Кому на Руси жить хорошо», 1948—1949), А. Пластов («Мороз, Красный нос», 1949), И. Глазунов («Мороз, Красный нос», «Орина, мать солдатская», 1970—1979) и др.



1. Пользуясь материалами учебника, выделите основные этапы в жизни и творчестве Некрасова. Какие события из жизни поэта вы считаете определяющими?
2. «Мне борьба мешала быть поэтом, // Песни мне мешали быть борцом», — писал Некрасов в стихотворении «Зине» (1876). Какие два начала своего таланта подчеркивал поэт? Как они соединились в его жизни?
3. Какое значение для русской литературы имела издательская и редакторская деятельность Некрасова?

Народность литературы

Народность — одна из отличительных черт реалистической литературы второй половины XIX века. А. Пушкин, определяя суть этого понятия, указывал, что «в зеркале поэзии» можно отражать не только народные обычаи, предания, чувства, но и события из истории или современности других государств, освещая их с позиции своих соотечественников. Во второй половине XIX века всесторонне изучали понятие народности В. Белинский, А. Григорьев, Н. Добролюбов. Так, В. Белинский писал, что «под народностью должно разуместь верность изображения нравов, обычаев и характера того или иного народа». С 1830-х годов народность, как отмечал великий критик, «сделалась высшим критерием... всякого поэтического произведения».

Во второй половине XIX века к «мысли народной» обращались почти все литераторы. О народности «Грозы» А. Островского, которая проявляется в языке и характерах героев, писал А. Григорьев. М. Салтыков-Щедрин в «Истории одного города» в условно-сатирической форме попытался объяснить причины бесправия крестьян в России. Народ становится предметом споров Кирсанова и Базарова в романе «Отцы и дети» И. Тургенева. Исследование различий между народом и толпой есть в эпосе «Война и мир». Л. Толстой создал яркие народные характеры — Платона Каратаева, Тихона Щербатого, Тимохина, Тушина и др. Ф. Достоевский показывает, какой катастрофой оборачивается для человека фанатическая сосредоточенность на идее, далекой от народных нравственных идеалов.

Народность произведений Некрасова проявляется в освещении актуальных для крестьянства проблем, в правдивом и всестороннем отражении его жизни, в простоте, ясности и выразительности формы и языка произведений. Лирическим героем Некрасова обычно является крестьянин. Основной адресат некрасовских произведений — мужик, а «страдания народа» — сквозная тема в творчестве. Герои

и их поступки оцениваются автором с позиций народной нравственности. Все это подчеркивает народность и демократизм лирики поэта.

- В** 1. Как народность проявилась в творчестве русских писателей XIX века?
2. В какой мере народность свойственна поэзии «чистого искусства»? Докажите свою точку зрения с помощью цитат.
3. Почему К. Чуковский писал о Н. Некрасове: «Народ был главным мифом его лирики, величайшей его галлюцинацией»? Как народность проявилась в некрасовской поэзии?

Лирика Н. Некрасова

Ведущая тема в творчестве Некрасова — *крестьянская* («Несжатая полоса», «Забытая деревня», «Влас», «Деревенские новости», «Крестьянские дети», поэма «Мороз, Красный нос» и др.). Все в жизни крестьян становится предметом изображения поэта: тяжелый труд крепостных, их чаяния и надежды, ежедневные хлопоты, небольшие радости. В стихотворении **«Забытая деревня»** (1855) отражена наивная вера в то, что «вот приедет барин» и что-то изменится. Она сродни мифу о справедливом царе, который поможет каждому. На самом деле новый барин (царь) не облегчит крестьянскую судьбу.

Некрасов в своем творчестве широко раскрывает и *урбанистическую тему*. У него много стихотворений, написанных в жанре поэтического очерка, зарисовки, городской миниатюры. Его Петербург — это город, где люди не живут, а выживают. Одно из первых стихотворений, посвященных этой теме, **«Еду ли ночью по улице темной...»** (1847), предвосхищает картины из жизни «униженных и оскорбленных» Ф. Достоевского.

«Размышления у парадного подъезда» (1858) имеют реалистическую основу: автор наблюдал, как толпились люди у дома М. Муравьева, как городовые и дворники гнали просителей от порога министра. Это стихотворение имеет ярко выраженное гражданское звучание и воспроиз-

водит одну из типичных картин столичной жизни. Ключевым в стихотворении является мотив сна: спит вельможа (в прямом и переносном смысле), но спит и народ, который «...Создал песню, подобную стону, // И духовно на веки почил».

Городская тема продолжается в цикле* **«На улице»** (1850). Это бытовые зарисовки из уличной жизни. Торопясь «на званый пир», автор видит вора. Он без сапог, «в дырявом сюртуке», со следами «недавнего недуга» на лице. Вина его, голодного и больного, в том, что он украл калач. Следующая сцена — проводы в солдаты Ванюхи — наполнена ощущением неотвратимого, «бесполезного горя»: Ванюху нельзя вернуть. В третьем стихотворении из этого цикла **«Гробок»** сливаются переживания солдата, несущего гробик для ребенка, и автора, наблюдающего эту сцену. Завершает цикл **«Ванька»** — стихотворение, построенное на параллелизме. Извозчик уподобляется «смешно причесанной даме», ведь они оба выставляют свою «красоту» на продажу. После этих уличных сцен, поражающих будничностью языка, равнодушием окружающих (их просто нет!), следует авторский вывод: «...Мерещится мне всюду драма».

Пейзажная лирика Некрасова глубоко реалистична. Как и А. Пушкин, он изображал в произведениях природу средней полосы России. Чтобы подчеркнуть бесконечность, широту русских просторов, поэт использовал сложные предложения с несколькими придаточными, трехсложные размеры. Часто даже в самых светлых стихах о природе (**«Зеленый Шум»**) сквозит печаль. Обычно пейзаж у поэта связан с крестьянским трудом, как, например, в стихотворении **«Несжатая полоса»** (1854).

Типичный некрасовский пейзаж — поздняя осень, описание которой открывает стихотворение **«Железная дорога»** (1864). Поэт подчеркивает: «Все хорошо под сиянием лунным...» и «Нет безобразья в природе!». Можно любоваться всем, что видно из окна поезда: тонким льдом на речке, который «словно как тающий сахар лежит», мягким пестрым ковром из опавшей листвы, даже болотами и пнями. Некрасовские сравнения просты и понятны, а

пейзаж осмысливается как национальный символ: «Всюду родимую Русь узнаю...» Гармоничный природный мир противопоставлен человеческому, где царят ложь, обман и беззаконие.

Любовная лирика поэта посвящена А. Панаевой и З. Некрасовой. Типичными жанрами некрасовской любовной лирики являются послание, обращение, воспоминание; встречаются также сценка, диалог, стихотворный рассказ. «Панаевский» цикл принято называть «поэзией сердца» («Я не люблю иронии твоей...», «Давно — отвергнутый тобою...», «Прости» и др.). В 1870-е годы стихи адресованы жене («Зине», «Так это шутка»). Демократизм присущ Некрасову и в любовной лирике. Он как бы «прозаизирует» поэзию любви, т. е. высокие проявления чувства, и поэтизирует прозу любви. Некрасовские стихи о любви похожи на психологический роман с продолжением, в котором есть размолвки и ссоры. Лирический герой любовных стихотворений — личность тоскующая, страдающая, мучительно ищущая себя, постоянно анализирующая ситуацию. В стихотворении **«Давно — отвергнутый тобою...»** (1855) лирический герой погружается в воспоминания о прошлой любви и замечает, как несколько раз менялось его отношение к морю. Отвергнутый возлюбленной, он готов был в отчаянии броситься в волны с обрыва, но они «грозно потемнели», не приняли его, вызвав в душе героя страх. Символично, что спустя некоторое время тот же самый обрыв стал местом любовных свиданий: «...любви и счастья полны // Ходили часто мы сюда...» Новый всплеск чувств проходит: герой опять одинок, забыт, его опять одолевают мысли о смерти. Похоже, для него круг замкнулся. Но, став старше и мудрее, лирический герой иначе воспринимает море: «...волны не грозят сурово, // А манят в глубину свою...»

По-новому поэт представляет героиню любовной лирики. Она ироничная, свободная, во всем равная мужчине. Вообще, в некрасовской поэзии *женская тема* занимает особое место. В своих произведениях Некрасов создал и образы декабристских жен, и образ своей глубоко любимой матери («Родина», «Баюшки-баю», «Великое чувство!

У каждых дверей...», «Рыцарь на час», «Мать»), и многочисленные образы простых русских женщин.

Уже в первых стихах автор пишет о трагических судьбах русских женщин. В стихотворении **«В дороге»** (1845) ямщик рассказывает о своей жене. Ее воспитывали вместе с барышней, обучали «разным наукам», а после свадьбы господской дочери отдали замуж за мужика. Груша быстро чахнет от тяжелого крестьянского труда, от непонимания окружающих, от тоски. Похожую судьбу прочит автор героине в **«Тройке»** (1846). Стихотворение начинается с вопроса, обращенного к крестьянской девушке, которая бежит за тройкой, увозящей молодого корнета: «Что ты жадно глядишь на дорогу?» Героиня стихотворения красива, беззаботна, весела, она не думает о жизни, которая наступит после замужества. А автор обещает ей только тяготы и заботы: «будет бить тебя муж-привередник и свекровь в три погибели гнуть», «от работы и черной и трудной отцветешь», «будешь нянчить, работать и есть». Такую жизнь поэт называет беспробудным сном, который изменит весь облик героини: пока еще живое, выразительное лицо исказит выражение «тупого терпенья» и «бесмысленный, вечный испуг». Последняя строфа звучит приговором девушке: «Не нагнать тебе бешеной тройки...» А значит, нет шанса избежать тяжелой женской доли.

Тема поэта и поэзии в произведениях, как и большая часть наследия Некрасова, имеет гражданское звучание. Гражданский идеал поэта — писатель-публицист, общественный деятель, который защищает права народа. У этого героя есть прототипы: В. Белинский («Рыцарь на час», «Памяти Белинского»), Н. Чернышевский («Пророк»), Н. Добролюбов («Памяти Добролюбова»).

Стихотворение **«Блажен незлобивый поэт...»** (1852), посвященное смерти Н. Гоголя, направлено против «чистого искусства». Использован прием контраста: в стихотворении противопоставлен образ «незлобивого поэта» поэту-гражданину. Автор отдает предпочтение «обличителю толпы», вооруженному «карающею лирой», который должен проповедовать «любовь // Враждебным словом отрицанья...».

Стихотворение **«Поэт и гражданин»** (1835—1856) — спор о гражданской доблести и чести между достойным гражданином и уставшим в борьбе поэтом, вывод из которого стал афоризмом: «Поэтом можешь ты не быть, но гражданином быть обязан». Идея стихотворения перекликается с «Гражданином» К. Рылеева и «Памятником» А. Пушкина. Поэт у Некрасова — «избранник неба, глашатай истин вековых», он служит искусству, должен жить для блага ближнего, «свой гений подчиняя чувству Всеобнимающей любви».

Образ музы Некрасова раздвоен, она сочетает в себе христианское всепрощение и мщение. Стихотворение **«Вчерашний день...»** (найдено после 1870 года и по памяти датировано автором 1848 годом) иногда рассматривают как отрывок из несохранившейся элегии. Здесь показана связь поэзии с крестьянской темой: избитая, в крови, истязаемая молодая крестьянка — родная сестра Музы. В более позднем стихотворении **«Замолкни, Муза мести и печали!..»** (1855) лирический герой старается перекрыть, заглушить в себе голос Музы, с которой он бичевал общественные недостатки. Сердце поэта «устало ненавидеть».

«Элегия» (А. Н. Е<раков>у) (1874) — программное стихотворение, где поэт как бы подводит итог всему своему творчеству и еще раз выражает свое художественное кредо. «Элегия» подчеркнута старомодна: она написана александрийским стихом, выдержана в высоком стиле, насыщена мотивами и аллюзиями* из поэзии прошлых времен. В стихотворении собственно элегия соединяется с одой: первые две строфы насыщены призывами, риторическими вопросами, а третья и четвертая рисуют идеализированный пейзаж, который также напоминает лирическому герою о положении русского крестьянства. В первой строфе Некрасов, почти дословно процитировав «Деревню» Пушкина, ставит главный вопрос современности: «...Народ освобожден, но счастлив ли народ?..» Поэт указывает, что тема «страдания народа» вечная. Вторая строфа — аналог «Памятника» А. Пушкина и Г. Державина. Строка «Я лиру посвятил народу своему...» обычно рассматривается как эпиграф ко всему наследию Некрасова. Заключительная строфа «Элегии» вызывает в памяти «Вечер» В. Жуков-

ского и концовку первого тома «Мертвых душ» Н. Гоголя. Лирический герой стихотворения бродит «в прохладной полутьме», благословляет «сельские труды», молится за «друга», проклинает «народного врага». Его громкую песню чувствует природа, но люди не слышат его: «Но тот, о ком пою в вечерней тишине, // Кому посвящены мечтания поэта, — // Увы! Не внимлет он — и не дает ответа...»

В последнем стихотворении «**О Муза! я у двери гроба!**» (1877) вновь появляется образ Музы, бледной, в крови, кнутом иссеченной. Но именно она не даст разорваться «живому, кровному союзу» между поэтом и его читателем еще многие годы.



1. Охарактеризуйте тематическое разнообразие лирики Некрасова. В каких лирических жанрах работал поэт? Приведите примеры произведений.
2. Какие сцены городской жизни отражены в произведениях Некрасова? С помощью каких приемов показано авторское отношение к действительности?
3. В чем Некрасов видит предназначение поэта? Какова некрасовская муза (подберите цитаты)?

«Кому на Руси жить хорошо» (1863—1877)

История создания. Начало работы над «Кому на Руси жить хорошо» принято относить к 1863 году. К этому времени Некрасов создал произведения, которые можно рассматривать как шаги к последней поэме. Уже опубликована поэма «Коробейники», имеющая в основе сюжет-путешествие и связанная со стихией народной песни, написан «Мороз, Красный нос», где выведен тип русской женщины, глубоко и разносторонне показана народная жизнь. В 1862 году было написано стихотворение «Зеленый Шум», где впервые апробирован трехстопный нерифмованный ямб, использованный в «Кому на Руси жить хорошо». Исследования текста произведения указывают, что масштабность в изображении пореформенной России поэт задумывалась изначально. Автор говорил о том, что

поэма «по словечку» собиралась на протяжении последних 20 лет его жизни. И все же она осталась неоконченной, что повлекло за собой споры о жанре и композиции произведения.

Жанрово-композиционное своеобразие. Жанр «Кому на Руси жить хорошо» определяется чаще всего как поэма или поэма-эпопея.

Эпопейность прослеживается в композиции произведения: оно состоит из отдельных относительно самостоятельных глав с собственной завязкой, кульминацией и развязкой. Действие произведения относится к переломной для России эпохе — 1860-м годам, а сюжет-путешествие позволяет показать всю Русь достаточно широко и все-сторонне. Главным действующим лицом выступает народ, в его представителях воплощены исконные черты русского национального характера, представления о народном горе и счастье. Все это — жанровые черты эпопеи. При этом эпическое начало в «Кому на Руси жить хорошо» соединяется с лирическим (в лирических отступлениях звучит авторская позиция) и драматическим (некоторые эпизоды сценичны, велика роль монологов и диалогов, в «Последыше» крестьяне, как скоморохи, разыгрывают «комедь» перед бариним).

В произведении двойной сюжет: внешний, который представлен путешествием по Руси мужиков в поисках счастливого человека, и внутренний, показывающий рост самосознания народа. Тема счастья изначально не связана с крестьянской жизнью (в «Прологе» со своим вопросом мужики хотят обратиться к попу, помещику, купцу, министру, царю). Формулу счастья задает поп: «В чем счастье по-вашему: богатство, честь, покой?» На ярмарке в Кузьминском появляется идея искать счастье среди крестьян, здесь же указывают на Ермилу Гирина, рассказывает о себе Яким Нагой. От представлений о личном благополучии, богатстве, почестях странники приходят к пониманию личного счастья, неотделимого от народного.

Композиция автором не была определена точно (поэма осталась неоконченной). Следуя авторскому указанию, что «Пир — на весь мир» следует непосредственно за «После-

дышем», К. Чуковский опубликовал произведение в такой последовательности: «Пролог. Часть первая», где семь мужиков отправляются искать счастье, встречаются с попом и помещиком. Затем идет «Крестьянка» — о судьбе русской женщины в образе Матрены Тимофеевны Корчагиной. Далее «Последыш», где мужики деревни Большие Вахлаки разыгрывают комедию, подчиняясь выжившему из ума князю Утятину, чтобы получить поемные луга. И, наконец, «Пир — на весь мир», где появляется образ истинного счастливец — Гриши Добросклонова, а с ним и развязка произведения. Но такое расположение частей критиковалось, в частности А. Груздевым, поэтому в полном собрании сочинений Н. Некрасова с учетом логики подзаголовков порядок частей такой: «Пролог», «Последыш», «Крестьянка», «Пир — на весь мир». Существуют и другие точки зрения на последовательность частей некрасовской поэмы, но и они не являются абсолютно достоверными.

Многообразие крестьянских типов. В поэме «Кому на Руси жить хорошо» Некрасов ищет ответ на главный вопрос своего творчества, который сформулирован в «Элегии»:

«Народ освобожден, но счастлив ли народ?..» Поэтому в центре произведения находится собирательный образ народа, изображаемого в массовых сценах и в персонифицированных образах.



«Пошли».

С. Герасимов, 1933—1935 гг.

Ермила Гирин прославился необычайной справедливостью, лишь однажды за семь лет своей работы бурмистром он воспользовался положением: избавил брата от рекрутчины, отдав в солдаты другого крестьянина. Гирин, конечно, был осужден «миром», но покался и исправил свой проступок. Огромный авторитет

Ермилы основан на народном доверии. Ему, отдавая последнее, могут собрать на ярмарке за полчаса тысячу рублей, чтобы Гирина, а не купец Алтынников, купил мельницу. Даже власти признают авторитет Ермилы, обращаясь к нему за помощью в усмирении бунтующих крестьян. Но Гирин, будучи истинным народным заступником, вместо этого произносит «крамольную» речь в поддержку мужиков. Ермила отказался от спокойной жизни в достатке и оказался в остроге. Его история поколебала представления странников о личном счастье.

Матрена Тимофеевна Корчагина также прославлена народной молвой. Героиня, в отличие от Ермилы Гирина, сама рассказывает о себе и делает вывод: «Не дело — между бабами счастливую искать». Внешняя красота, сердечность, доброта, сообразительность, слава счастливой характеризуют Матрену как личность исключительную, «тип величавой славянки». Жизнь Матрены, типичная для большинства крестьянок, отразилась в большом количестве фольклорных жанров, использованных ею в рассказе о своей нелегкой жизни: в плачах, легендах, сказках, пословицах, песнях. Жизнь в родительской семье была благополучной, но, выйдя замуж за печника, Матрена словно попала в ад, где суеверная свекровь и пьяница-свекор беспрестанно бранят и унижают Матрену. За нее некому заступиться, кроме деда Савелия, но по его недосмотру погибает первенец Демущка. В неурожайный год она бросается в ноги губернаторше с просьбой о возвращении мужа из солдат, и эта просьба выполняется, за что Матрену называют счастливницей. Итог ее жизни становится обобщением: «Ключи от счастья женского, от нашей вольной волюшки заброшены, потеряны у Бога самого!»

В роли выразителя народного самосознания в поэме выступает также **Яким Нагой**, обладающий мудростью и опытом земледельца и питерского рабочего-отходника. Он показан через восприятие собирателя фольклора Павлуши Веретенникова: «грудь впалая», «сам на землю-матушку похож», «шея бура», «кирпичное лицо», «рука — кора древесная, а волосы — песок». Портрет крестьянина нарисо-

ван красками, заимствованными у земли-матушки, от которой идет сила невзрачного на вид героя, живущего в деревне Босово. Яким — грамотный, любознательный человек, он искал справедливость в городе, но пострадал от несправедливых судей. Яким имеет свое мнение о народе: «У каждого крестьянина душа что туча черная — гневна, грозна, — и надо бы громам греметь оттудова, кровавым лить дождям». Яким переживает личную трагедию, когда во время пожара спасает не накопленные тяжелым трудом деньги, а срывает со стен лубочные картиночки, за что его считают чудаковатым. Он защитник народных интересов, который считает, что в бедности крестьян виноваты угнетающие мужиков «три дольщика: Бог, царь и господин».

Сходные мысли высказывает **Савелий Корчагин**, похожий во взглядах на Якима Нагого, но противоположный ему во внешности и в характере. Тот тщедушен, неказист, а Савелий и в сто лет — богатырь, смахивающий на медведя. За убийство управляющего Фогеля дед провел 20 лет на каторге, еще 20 на поселении, но не смирился с положением угнетенного. Для него свобода превыше всего: «Клейменный, да не раб!..» Народ в рассказе Савелия похож на былинного богатыря Святогора: «Покамест тягу страшную поднять-то поднял он, да в землю сам ушел по грудь с натуги! По лицу его не слезы — кровь течет». Савелий утратил веру в божью помощь и в доброго царя и живет по принципу «бог высоко, царь далеко».

Крестьяне так и не нашли счастливого человека, но в последней части поэмы «Пир — на весь мир» появляется образ народного заступника **Гриши Добросклонова**, который «пел воплощение счастья народного». Гриша — семинарист, сын дьячка из деревни Большие Вахлаки. Его мать рано умерла, оставив о себе «Соленую» песню, в сознании героя ее образ соединен с образом родины. Гриша собирается в Москву учиться, это пропагандист-революционер, возможным прототипом которого был Н. Добролюбов. Среди литературоведов нет единого мнения об этом

герое. Часть критиков считает образ Гриши Добросклонова недостаточно убедительным, не дающим ответа на вопрос о счастливом человеке, ведь несмотря на все помыслы некрасовского героя, связанные с народом и Русью, Грише понадобилось уединение, чтобы почувствовать свое предназначение.

Некрасовские народные образы сложны и противоречивы: это и крестьяне, задумывающиеся над своей жизнью, и холопы вроде Ипата, которого помещик запрягал в тележку, но он остался верен хозяину и после отмены крепостного права. Большую роль в раскрытии народного мышления и образа жизни играют массовые сцены: сельская ярмарка и пьяная ночь в первой части, сенокос в «Последыше», поминки по «крепям» в «Пире».

Угнетатели народа. В поэме крестьяне и помещики представлены как две враждебные силы. Но ненависть к угнетателям перерастает в расправу над ними лишь тогда, когда народ истязают иноземцы, как, например, Фогель.

Фогель, которого крестьяне закопали в землю живьем, не просто эксплуататор, но еще и иностранец, чуждый по духу. Управляющему Шалашникова, как и пану Глуховскому, убитому Кудеяром, свойственны чуждые привычки, «чужбинные» пороки. Если бы на месте Фогеля оказался Шалашников, свой, понятный, то убийства бы не произошло. Крестьяне и на этот раз выдержали бы недовольство русского барина, как им не раз приходилось это делать. Но терпеть издевательства иноземца не стали.

Оболт-Оболдуев — разорившийся помещик средней руки, который гордится своим происхождением. Он считает себя крестьянским благодетелем, но над ним смеются. Идеалом этого помещика является крепостничество, покорность власти. Оболт-Оболдуеву ненавистны и проповедники просвещения, и непокорные ему крестьяне, которые «шалят» в его лесу, уклоняются от работы на его полях. В монологе-исповеди этого помещика присутствует не только сатира, но и поэтизация дворянской усадебной жизни, присущая произведениям И. Тургенева, И. Бунина.

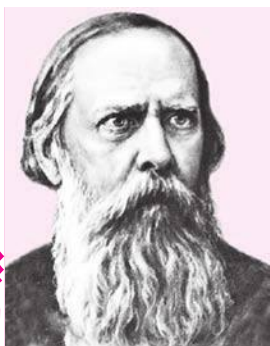
Главный прием в создании образа **Последыша**, князя Утятина, — гротеск*. Это последний из «светских» помещиков, не сумевший пережить отмены крепостного права. Он деспотичен и жесток. Освобожденные крестьяне за хорошую плату (им обещаны заливные луга после смерти князя) прикидываются крепостными. Перед барином разыгрывается импровизированная комедия с пением, плясками, декорациями, имитирующими крепостную идиллию. Одни выполняют свою роль лучше, другие хуже, поэтому роль бурмистра играет не угрюмый, серьезный Влас (настоящий бурмистр), а бойкий, находчивый Клим (в жизни — беспутный пьяница и никчемный человек). В отчаянном положении оказался мужик Агап Петров, не стерпевший придирок Утятина. Крестьяне опять придумывают «театральную» расправу, опоив на конюшне водкой Агапа, кричавшего, как под розгами. Но почти в тот же день Агап умирает мучительной смертью, смысл которой в том, что имитация наказания может травмировать человека не меньше, чем сами побои. В целом же, разыгрывая «комедь», мужики смеются не только над Последышем, но и над своим прошлым.

Некрасовский крестьянин может точно объяснить, за что не любит барина. Зато другие социальные симпатии и антипатии крестьянина менее определены. Например, почему в народе попов зовут «породой жеребьячьей», братья Губины ответить не могут: «Не сами... По родителям // Мы так-то...» Подчинение традиции — одна из черт русского национального характера, которую нельзя объяснить опытом какого-нибудь Митродора Губина.

Фольклорная основа произведения. «Кому на Руси жить хорошо» является подлинно народным произведением по содержанию и по форме. В этой поэме использованы разные фольклорные жанры. На мотивах волшебной народной сказки построен «Пролог». Из сказок заимствован зачин («В каком году — рассчитывай...»), завязка действия в поэме неправдоподобная, сказочная (семь мужиков случайно встретились и, оставив свои дела, отправились искать счастливого), встречаются сказочные формулы

(«Шли долго ли, коротко ли, // Шли близко ли, далеко ли...»). Семь странников — тоже фольклорный образ, это условные фигуры, необходимые для развития сюжета. Сюжет построен, как и в сказке, в форме путешествия крестьян-правдоискателей, которые решили найти счастливого человека среди представителей всех сословий тогдашней Руси. Но главная их цель — отыскать счастье мужицкое, поэтому в поэме много прибауток, примет, загадок, песен, созданных по мотивам народных: свадебные, семейно-бытовые, любовно-лирические песни (в виде вставок-стилизаций или через песенные образы и ритмы). Вся часть «Крестьянка» проникнута песенной стихией. В поэме Некрасовым широко используется разговорная лексика («приубожились», «доведать», «смеючись»), постоянные эпитеты («ветры буйные», «море синее», «очи ясные», «добрый молодец»), повторы («рад-радешенек», «полным-полна»), народные песни, плачи, былины. Некрасов также прибегает в эпосе к нерифмованному белому стиху, позволяющему максимально приблизить язык поэмы к народной речи.

- В** 1. Какими чертами эпоса обладает поэма «Кому на Руси жить хорошо»? Почему критик Н. Скотов назвал произведение Н. Некрасова «одиссеей нового времени»?
2. С помощью каких приемов показан народный мир в произведении Некрасова? Какие черты народного миропонимания проявляются в массовых сценах?
3. Как и почему изменяются представления странников о счастье?
4. В каких эпизодах поэмы Некрасов выступает как сатирик? Кого и с помощью каких приемов высмеивает поэт?
5. Как в поэме Некрасова решается проблема смирения и бунтарства?
6. Покажите на примерах из текста связь некрасовской поэмы с фольклором.



Михаил Евграфович
САЛТЫКОВ-ЩЕДРИН

(1826—1889)

Блестящий сатирик второй половины XIX века, «человек неистощимой веселости», «мастер такого смеха, смеясь которым человек становится мудрее» (В. Луначарский). М. Салтыков-Щедрин писал, действительно, очень остроумно. Д. Писарев даже упрекал его за это, дескать, ему бы «ракету пустить да смех произвести». Салтыков-Щедрин сумел продолжить в русской литературе традиции Ф. Рабле и Дж. Свифта, проложить дорогу для А. Чехова, М. Булгакова, И. Ильфа и Е. Петрова, А. Платонова, М. Зощенко. Писатель смог соединить журналистику и беллетристику, заставить литературу быть злободневной сатирой.

Жизнь и творчество. Будущий писатель родился 15 (27) января 1826 года в селе Спас-Угол Тверской губернии. Он был шестым ребенком в семье. Отец его принадлежал к древнему, но обедневшему роду Салтыковых, а мать была купеческой дочерью. Именно она, властная, думавшая только о доходах, сумела сохранить и приумножить состояние семьи, но о детстве писатель вспоминать не любил.

Первое произведение написано по-французски в 6 лет — поздравление отцу в день рождения. В этом возрасте Михаил свободно владел еще и немецким, а русскому несколько позже его стал обучать крепостной живописец Павел. В 1836 году Салтыков успешно сдал экзамены и был зачислен на полный пансион сразу в третий класс Московского дворянского института. Здесь он пытается заниматься переводами из В. Гюго, Г. Гейне, успешно сдает экзамены

за третий класс, но оставлен на второй год из-за малолетства. В 1838 году, как лучший ученик, переведен в Царскосельский лицей, что очень огорчило Михаила, собиравшегося поступать в Московский университет. В лицее он становится одним из лучших учеников, пишет стихи. Первая публикация датируется мартом 1841 года: в журнале «Библиотека для чтения» напечатано стихотворение «Лира» за подписью «С-в 1841 г.». Но творчество уже не поощрялось в Царском Селе, и будущий писатель, несмотря на блестящие знания, был выпущен из лицея в низком чине и определен на службу в военное ведомство. Как казеннокоштный воспитанник, здесь он должен был отработать шесть лет.

Живя в Петербурге, Салтыков пишет рецензии для «Современника», публикует две повести: «Противоречия» (1847, «Отечественные записки», псевдоним М. Непанов) и «Запутанное дело» (1848, там же за подписью «М. С.»). Первую В. Белинский назвал «идиотской глупостью», а вторую цензурный комитет признал «вредным» сочинением. По личному распоряжению Николая I писателя «немедленно» отправили в Вятку под надзор губернатора.

«Вятский плен» длился почти восемь лет. За это время Салтыков сделал приличную карьеру (от простого чиновника до советника губернаторского правления), очень близко познакомился с бюрократической системой, укладом жизни помещиков, крестьян — все это станет материалом для его произведений.

Лишь после смерти Николая I Салтыков смог вернуться в Петербург. Сразу начата работа над **«Губернскими очерками»** (1856—1857), подписанными псевдонимом Н. Щедрин и принесшими автору признание и популярность. Ему прочат славу будущего Гоголя. Писатель сотрудничает с несколькими журналами, оставаясь при этом чиновником: в 1858 году назначен вице-губернатором в Рязань, но из-за разногласий с губернатором Н. Муравьевым переведен в Тверь. На службе Салтыкову пришлось трудно: не брал взяток, судил помещиков, стоял за крестьян. За это и получил прозвище «вице-Робеспьер».

В 1862 году писатель смог выйти ненадолго в отставку и заняться исключительно литературой. Вернувшись в Пе-

тербург, Щедрин сразу же возобновляет сотрудничество с «Современником», который оказался в тот момент без ведущих критиков. За 1863—1864 годы он смог опубликовать в «Современнике» 68 произведений, среди которых первые рассказы из цикла **«Помпадурсы и помпадурши»** (1863—1874). Однако в 1864 году материальные трудности вынудили Щедрина вновь вернуться на службу — начальником Казенной палаты в Пензе, что повлекло за собой два года молчания. Только в 1868 году в чине действительного статского советника Салтыков уйдет в отставку навсегда (его даже не наградят орденом, как это было принято). В этом же году он становится редактором «Отечественных записок» и до закрытия журнала в 1884 году печатается только здесь. Щедрин возглавит это издание после смерти Н. Некрасова в 1877 году, опубликует пьесы А. Островского, роман «Подросток» Ф. Достоевского, рассказы В. Гаршина, Д. Мамина-Сибиряка и др.

В конце 1860-х — начале 1870-х годов окончательно формируется индивидуальный стиль писателя, основанный на широком использовании иносказания, которое помогало обходить цензуру. Щедрин пишет циклы **«Письма о провинции»** (1868), **«Признаки времени»** (1868), **«Господа ташкентцы»** (1869—1872), **«Благонамеренные речи»** (1872—1876), **«Историю одного города»** (1869—1870), романы **«Господа Головлевы»** (1875—1880) и **«Современная идиллия»** (1877—1883). В этих произведениях создается сатирическая картина современной России, высмеиваются пороки общества, показаны типичные бюрократы, реакционеры.

Особое место в наследии Салтыкова-Щедрина занимают **«Сказки»** (1869—1886). Они повествуют о народной жизни, об интеллигенции, о правительстве и помещиках, о нравственных проблемах. Сатирические сказки Салтыкова-Щедрина имеют много общего с народной сказкой, хотя автор обходится без прямых сюжетных заимствований из устного народного творчества. Он широко использует фольклорные элементы (зачины, присказки, троекратное повторение, пословицы и поговорки). В основе его сказок лежит народное миропонимание, а герои имеют те же представления о добре и зле, что и фольклорные персонажи, хотя

в щедринских финалах не всегда добро побеждает зло. Язык сказок близок народному, ведь они предназначались для простых людей.

Итог своих жизненных наблюдений автор подводит в последних произведениях — цикле **«Мелочи жизни»** (1868—1887) и книге **«Пошехонская старина»** (1887—1889). Писатель готовит 10-томное издание своих сочинений. Жизнь М. Салтыкова-Щедрина оборвалась 28 апреля (10 мая) 1889 года. По завещанию он был похоронен в Петербурге на Волковском кладбище рядом с И. Тургеневым.



1. Выделите в творчестве Салтыкова-Щедрина периоды. Дайте им характеристику.
2. Какие литературные традиции продолжает Салтыков-Щедрин?
3. Что стало причиной формирования «езоповского» языка как ведущей черты стиля писателя?
4. Покажите многообразие тематики и проблематики сказок Салтыкова-Щедрина. Как щедринские сказки связаны с фольклором?

Теория литературы

Виды художественной условности

Условность* — это неотъемлемая черта любого художественного произведения. Художественная условность предполагает использование приемов, которые служат особой формой отображения действительности и помогают глубже понять смысл произведения. Различают два вида условности в литературе.

Первичная (скрытая, неявная) условность не акцентируется автором: произведение создается по принципу жизненности, хотя и действующие лица, и сам сюжет могут быть вымышленными. Автор прибегает к типизации даже в том случае, если у его героев есть реальные прототипы. Примером воплощения такого вида условности можно считать пьесы А. Островского и романы И. Тургенева. Все описываемое в них вполне правдоподобно, могло происходить на самом деле.

К *вторичной (открытой, явной) условности* автор прибегает, если хочет подчеркнуть абсурдность, фантастичность, неординарность ситуации. Это достигается за счет использования гротеска, фантастики, символов, целого ряда тропов (аллегорий, гипербола, метафор и т. п.) — все это способы деформации реальности, формы намеренного отхода от правдоподобия. Этот вид условности часто использовался Салтыковым-Щедриным — в этом состоит отличительная особенность его стиля. Писатель соединяет сразу несколько планов повествования: реальный, бытовой и фантастический («премудрый пискарь» является просвещенным умеренным либералом, детально переданы подробности его повседневной жизни, фантастичны сказочные элементы). В «Истории одного города» сатирик объединяет комическое и трагическое, сюжеты легенд, сказок, мифов с реальными событиями. Смешон в своей шагистике Угрюм-Бурчеев, но его деятельность имеет трагические последствия как для его семьи (умирают дети), так и для всего Глупова.

Писатель широко использует *аллегию*: действующими лицами в его сказках, как и в баснях И. Крылова, часто являются лев, медведь, осел, олицетворяющие как отдельные человеческие черты, так и полновесные характеры. Щедрин дополняет традиционный список своими персонажами: вобла, карась, пескарь и т. д.

Автор часто прибегает к *гиперболе*: покорность, любовь к правителям глуповцев явно преувеличены. Иногда преувеличение доходит до абсурда, смешиваются фантастика и реальность. В «Диком помещике» появляется гротескный «рой мужиков», который обобрали и отправили в уезд. Гротескны все градоначальники в «Истории одного города».



1. К каким видам условности прибегает Салтыков-Щедрин в «Сказках» и «Истории одного города»?
2. На конкретных примерах покажите роль условности в создании картины современной России в «Истории одного города» Салтыкова-Щедрина.

«История одного города» (1869—1870)

Полное название произведения — «История одного города. По подлинным документам издал М. Е. Салтыков (Щедрин)». По форме это летопись с четкими временными рамками 1731—1826 годов. Автор выступает в ней как повествователь-архивариус, составитель «глуповского летописца», как издатель, опубликовавший и прокомментировавший архивные материалы.

По жанру это *роман-обозрение*, *роман-пародия* на традиционное представление истории государства в виде цепочки сменяющих друг друга князей-градоправителей. Писатель пародирует ряд эпизодов из «Повести временных лет» и «Истории государства Российского» Н. Карамзина, например происхождение глуповцев, описание пожаров, голода, постигших Глупов и т. д. Как и в русской истории XVIII века, в романе появляется ряд лжеправителей, некоторые из градоначальников имеют сходство с русскими царями или их фаворитами. Для автора не важно, кто из них соотносится с историческими лицами, поскольку в центре внимания проблема взаимоотношения власти и народа. Сатирик сознательно использует анахронизмы: он создал роман не о прошлом, а о настоящем России, хотя критики часто видели в произведении обратное. К примеру, И. Тургенев писал, что «История одного города», «в сущности, сатирическая история русского общества во второй половине прошлого и в начале нынешнего столетия».

Местом действия своего произведения Салтыков-Щедрин избирает город Глупов — обычный город с площадью в центре, где находится дом градоправителя и присутственные места, с собором, рынком, деревянными домами обитателей, многочисленными слободками-предместьями. Все в нем серо, однообразно, бестолково. Глупов то похож на уездный городишко, то на столицу, то напоминает село с деревянной изгородью, то оказывается, что за глуповским выгоном проходит граница с Византийской империей. Такая противоречивость объясняется тем, что Глупов для автора был моделью всей России, обобщенным образом,

отразившим все самое типичное и самое страшное из российской истории, вечные пороки русской государственной и общественной жизни.

В романе выведена галерея градоначальников. Все они носят негативные «говорящие» фамилии. Салтыков-Щедрин выделяет три типа градоначальников: деспотов, либералов и демократов. Однако автор через сатиру, гиперболу и гротеск показывает относительность такого деления.

Взаимоотношения правителей с глуповцами соответствуют формуле: «Градоначальники секут, а обыватели трепещут». Градоначальники похожи на марионеток: они, как заведенные, выполняют свои обязанности, у них фаршированные или механические головы. Их приход к власти так же случаен, как и внезапная смерть.



«Органчик».

Кукрыниксы, 1937 г.

Открывает галерею градоначальников молчаливый, энергичный, никогда не улыбающийся Брудастый. В создании образа использованы гротеск (только две мелодии нужны, чтобы управлять городом; туловище без головы — буквальное воплощение поговорки «нет головы на плечах») и гипербола (строчил бумаги день и ночь). Щедрин указывает на «безмозглость», бюрократизм этого градоправителя.

Много общего с Брудастым имеет Прыщ. Он прибыл в город «отдохнуть-с!», вообще не вмешивается в дела обывателей, поэтому они процветают. Автор гиперболизирует благополучие горожан: «Амбары ломились от приношений... сундуки не вмещали серебра и золота, а ассигнации просто валялись на полу».

Щедрин настойчиво утверждает, что, не мешая развитию народа, власть принесет ему наибольшую пользу. Поэтому Микалаидзе смог прекратить одичание глуповцев

после «войн за просвещение», приказав просвещение «прекратить» и «законов не издавать». Беневоленский, хотя и создает совершенно бессмысленные законы из-за «непреоборимой склонности к законодательству», не мешает естественному ходу истории. Он устранился от дел, поэтому при нем «благополучие глуповцев... получило лишь पुष्टее утверждение».

Правление Угрюм-Бурчеева — апогей деспотизма. Цель этого градоначальника — сломать старый Глугов и построить новый, правильный, европейский город, разрушив все здания в нем, изменив русло реки. Целыми днями он занят шагистикой, как автомат, отдает команды самому себе. Это фанатик, которого автор называет «мрачным идиотом». Он деспот в семье: его голодные, дикие дети однажды объелись и умерли. При правлении Угрюм-Бурчеева даже рядовые глуповцы при всей своей забитости ощутили, что «далее дышать в этом воздухе невозможно». История Угрюм-Бурчеева заканчивает роман картиной «не то ливня, не то смерча», налетевшего на Глугов. Критики спорили о том, какой смысл вкладывать в «Оно», уничтожившее Угрюм-Бурчеева. Некоторые видели в этом образе революцию, поскольку смерч появился в тот момент, когда в глуповцах заговорило чувство стыда, похожее на гражданское самосознание. Но Угрюм-Бурчеев не договорил свою последнюю фразу до конца: «Придет некто за мной, который будет еще ужаснее меня». Поэтому «Оно» считали символом еще более жесткой реакции, так как в «Описи градоначальников» говорится, что следующим правителем был Перехват-Залихватский, который въехал в Глугов «на белом коне», сжег гимназию и уничтожил науки.

Деятельность градоначальников привела к тому, что «история прекратила течение свое». Но это продолжалось недолго: река, которую пытался обуздать Угрюм-Бурчеев, смела плотину и вернулась в свое старое русло. Это символ естественного развития, которое противопоставлено абсурдной государственной власти.

Жизнь горожан изображена не сатирически, а трагически, положение глуповцев напоминает «черную, безграничную бездну». Краски предельно сгущены, нет ни одного



«История одного города».
В. и Г. Каравяевы, 1980-е гг.

лишь показать им правителя, для них важно, «чтоб на лице у начальника играла приветливая улыбка...». Глуповцы не умеют отстаивать свои интересы перед властью. Они «и рады были бунтовать, но никак не могли устроить это, ибо не знали, в чем заключается бунт». «Бунт на коленах» мог перерасти в настоящий, но этого так и не произошло, хотя автор указывает, что дорога в город Умнов лежит через город Буянов.

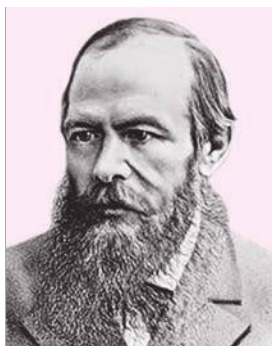
Критик А. Суворин упрекал М. Салтыков-Щедрина в «глумлении над русским народом», но сам писатель утверждал, что «следует различать народ исторический и народ, представляющий идею демократизма». Именно первый с его безвольным мирозерцанием стал объектом сатиры, а второму писатель «всегда сочувствовал».

- В**
1. Сформулируйте главную проблему, поднятую Салтыковым-Щедриным в «Истории одного города». Как она решается в произведении?
 2. Создайте экскурсионный маршрут по городу Глупову.
 3. Какой символический смысл имеет обуздание реки Угрюм-Бурчеевым в «Истории одного города»?
 4. Какие существуют трактовки финала «Истории одного города»?
 5. Приведите примеры использования гротеска в сказках и «Истории одного города».

светлого пятна. У глуповцев нет четкой сословной принадлежности: они то ходят на службу, то работают в поле. Среди них есть и «опасные мечтатели», и «людишки и сироты», и «чиновные архистратиги». В целом это безликая масса: имен у обывателей нет. В этом их главное отличие от градоправителей, которые сохраняют индивидуальность. Салтыков-Щедрин подчеркивает заботность и верноподданнические чувства глуповцев. Чтобы вызвать радость горожан, нужно

Федор Михайлович ДОСТОЕВСКИЙ

(1821—1881)



Этот великий классик был приговорен к смертной казни Николаем I, а позже преподнес в подарок его внуку, тогда будущему царю Николаю II, издание собственного романа «Бесы». Глубоко верующий, Достоевский создал самые известные в XIX веке образы атеистов-революционеров. Достоевский не написал за свою жизнь ни одного философского трактата, но считается ярким представителем «русского» или «христианского социализма». Его творчество имело шумный успех при жизни писателя, но не менее популярно оно и сейчас, почти полтора столетия спустя.

Детство и юность писателя. Ф. Достоевский принадлежал к древнему роду Ртищевых, родоначальнику которого Даниилу Ивановичу Ртищеву за распространение православия в 1506 году было даровано имение Достоево (тогда Пинский повет). Отсюда и пошла фамилия предков писателя, среди которых были судьи, хорунжие, епископы. Часть из них приняла католичество и переселилась на территорию современной Польши. Другая часть, сохранив православие, осела в Малороссии. Постепенно род Достоевских обеднел. Дед писателя был уже только протоиереем в Брацлаве, и лишь его младший сын Михаил Андреевич — отец Достоевского — «вышел в люди»: сбежав из дома, поступил в Московскую медико-хирургическую академию. Он прошел войну 1812 года, работал в полевых лазаретах, видел много страданий и крови, что сделало его вспыльчивым, раздражительным, неуживчивым. Зато в жены он выбрал жизнерадостную девушку — Марию Федоровну Нечаеву, дочь московского купца. Выйдя в отставку, Михаил

Андреевич стал работать лекарем в Мариинской больнице для бедных (в Москве ее называли Божедомкой). Во флигеле этой больницы 30 октября (11 ноября) 1821 года родился Федор Михайлович Достоевский — второй ребенок из семерых детей.

Будущий писатель рано познакомился с фольклором благодаря няне Арине Архиповне, а увлечение романами началось с творчества малоизвестной сегодня писательницы XVIII века Анны Радклиф. Ее захватывающие рыцарские романы об эпохе средневековья дополнялись на семейных чтениях произведениями В. Жуковского и А. Пушкина (их любила мать), а также «Историей государства Российского» Н. Карамзина, которого предпочитал отец.

Отец Федора Михайловича придавал очень большое значение образованию, считая его условием жизненного успеха. Поэтому Михаил и Федор получали образование в лучших учебных заведениях Москвы того времени. Сначала это был полупансион Н. Сушара (отец сам преподавал в это время детям латынь), а позже пансион Л. Чермака.

Трагическим в жизни писателя стал 1837 год: прожив всего лишь 36 лет, умирает его мать, а через некоторое время Ф. Достоевский узнает о смерти А. Пушкина. Семья практически распалась. Отец в этом же году отвозит сыновей в Петербург, где, успешно сдав экзамены, но не имея ни малейшего желания стать профессиональным военным, Федор, как и Михаил, был зачислен в Военно-инженерное училище. Здесь большое внимание уделялось изучению и специальных, и гуманитарных дисциплин, поэтому из его стен вышло много знаменитых людей: писатель Д. Григорович, художник К. Трутовский, физиолог И. Сеченов, организатор Севастопольской обороны Э. Тотлебен. В училище будущий писатель увлекается иностранными языками, много читает, больше всего его захватывает О. де Бальзак (в 1844 году он переведет на русский язык «Евгению Гранде» — один из бальзаковских романов).

В 1839 году при неясных обстоятельствах в сельце Даровом Тульской губернии скоропостижно умирает отец писателя. Ходили слухи, что его убили крестьяне за крутой нрав и барские прихоти, но следствие не обнаружило

следов насилия. Известие об этом событии вызвало нервный припадок — предвестник эпилепсии, которая будет мучить писателя всю жизнь. После долгих мытарств из-за наследства, получив некоторую денежную независимость, Достоевский живет очень скромно.

Начало литературного творчества. «Бедные люди».

После окончания училища в августе 1843 года Достоевский зачислен в Инженерный департамент, но через год вышел в отставку, решив посвятить себя литературе. Зимой 1844 года начинается работа над **«Бедными людьми»** (1845), принесшими славу писателю. Это роман в письмах о любви чиновника Макара Деушкина и бедной девушки Вареньки Доброселовой. В этом произведении продолжается традиционная для русской литературы 40-х годов XIX века тема «маленького человека», но автор сумел вложить в этот образ новое содержание: Макар Деушкин наделен яркой индивидуальностью и способностью к самоанализу. В его образе Достоевский затеял «тяжбу со всею русской литературою», а больше всего с гоголевской «Шинелью».

Достоевский не знал, как быть дальше с законченным романом. Д. Григорович, сам еще только начинавший тогда писать, посоветовал отнести десять страниц «на пробу» Н. Некрасову, а потом они (Некрасов и Григорович) вместе читали роман всю ночь. Назавтра Н. Некрасов принес рукопись В. Белинскому со словами: «Новый Гоголь явился!» Критик встретил такую оценку холодно: «У вас Гоголи-то как грибы растут». Но уже к вечеру, восхищенный произведением, потребовал привести к нему автора, так как «...роман открывает такие тайны жизни и характеров на Руси, которые до него не снились никому». Достоевский так вспоминал об этой встрече: «Я вышел от него в упоении... Это была самая восхитительная минута во всей моей жизни».

После публикации «Бедных людей» Достоевский сблизился с Белинским и вошел в круг представителей «натуральной школы». Однако следующая повесть **«Двойник»** (1846), несмотря на попытку оригинально показать раздвоение сознания, не понравилась критике явной подража-

тельностью Гоголю и затянутостью действия. Еще более холодно была воспринята Белинским третья повесть **«Хозяйка»** (1847): «...ерунда страшная!» В это же время Ф. Достоевский поссорился из-за грубоватой эпиграммы с Н. Некрасовым и И. Тургеневым, ушел из «Современника», порвав со всем литературным кружком.

Кружок Петрашевского. Каторга и ссылка. Болезненно восприняв резкие отзывы, Достоевский все-таки продолжает писать. В 1848 году появляются **«Белые ночи»** (повесть о чиновнике-мечтателе, который влюбился в простую девушку и помог ей отыскать возлюбленного), а в 1849 году — **«Неточка Незванова»** и ряд других произведений. В это же время писатель вошел в кружок М. Буташевича-Петрашевского и увлекся теорией французского социалиста-утописта Фурье. Достоевский начинает посещать «пятницы» Петрашевского, где часто бывали и другие литераторы: А. Плещеев, А. Майков, М. Салтыков-Щедрин. Писатель сближается с Н. Спешневым, который говорит о необходимости переворота в России. В апреле 1849 года на одной из «пятниц» Достоевский читает запрещенное тогда **«Письмо Белинского к Гоголю»** (это будет главным поводом для ареста). После длительного заключения в Петропавловской крепости писатель был приговорен к расстрелу. Фарс, разыгранный на Семеновском плацу (по **«высочайшей амнистии»** Николая I в последнюю минуту **«смертникам»** был зачитан царский рескрипт, где говорилось, что расстрел заменяется каторгой и разжалованием в рядовые), стал поводом для переосмысления собственной жизни и привел в конечном итоге к созданию новой философии.

На каторге писатель пробыл с 1850 по 1854 год. Впечатления от этого периода своей жизни он передал в **«Записках из мертвого дома»** (1862). За эти годы сильно изменилось мировоззрение Достоевского, от прежних социалистических идей не осталось и следа. В Омском остроге он увидел совершенно других людей (тогда еще не делали различия между политическими и уголовными преступниками). Чтобы не сойти с ума, писатель обращается к Богу. Евангелие (единственная книга, разрешенная для чтения

заклученным), подаренное в Тобольске Н. Фонвизиной и П. Анненковой, женами декабристов, на четыре года становится для Достоевского, без преувеличения, всем.

После каторги Достоевский был зачислен в пехотный полк, размещенный в Семипалатинске. В 1855 году умер Николай I, а Александр II провел масштабную амнистию. Писатель после прошения на «высочайшее имя» был восстановлен в правах, произведен сначала в унтер-офицеры, позже в прапорщики. В 1857 году он женился на вдове мелкого чиновника Марии Дмитриевне Исаевой, а в 1859 году вышел в отставку и получил разрешение вернуться в Петербург.

Возвращение в литературу. Почвенничество. Вернувшись в столицу, Достоевский окунулся в литературную деятельность. Вместе с братом Михаилом он начал издавать журнал «Время» (1861—1863), а после его запрещения — журнал «Эпоха» (1864—1865). На страницах этих журналов были не только опубликованы новые произведения («Записки из мертвого дома», «Село Степанчиково и его обитатели», «Униженные и оскорбленные»), но и изложены философские и общественно-политические взгляды писателя на современность и будущее России, получившие название «почвенничество».

На формирование философии Достоевского решающее влияние оказал опыт, приобретенный на каторге. Именно там он остро ощутил глухую стену, разделявшую дворян, интеллигенцию и крестьянство. Достоевский искал причину, которая вызвала такой разрыв внутри одной нации, и пришел к выводу, что она лежит не в сословной принадлежности. По мнению писателя, источником внутреннего разделения русского народа стали реформы Петра I. Они «европеизировали» только дворянство, так и не изменив полностью его мышление на новый, европейский, лад, но оторвав дворян от своей исконной «почвы». Именно тогда дворянство стало носителем образованности и культуры, а простой народ сохранил традиционные ценности и «сердечную» веру во Христа, которая, наряду с самопожертвованием, является главной чертой русского национального характера. Эта религиозность, как отмечал писатель, идет

не от знания или разума: русский человек верит так же естественно, как и дышит. Безусловно, Достоевский идеализировал народ, считая, что суть народной жизни в смирении и сострадании и что христианские ценности откроют путь к духовному братству. «Экономическая сила никогда не свяжет, свяжет сила нравственная», — отмечал писатель. Моральное совершенствование каждого отдельного человека могло, по мнению Достоевского, уничтожить политическую борьбу, изменить взаимоотношения между людьми, построить в России, а затем и во всем мире, общество нового типа.

Достоевский считал, что, преодолев разрыв между сословиями, Россия сможет избежать революций и капитализма, т. е. европейского пути развития, ведь, по мнению классика, глубинная духовная связь между правящими классами и народом не прерывалась никогда. Она то ослабевала, то, как в войну 1812 года, укреплялась. Дворянство и интеллигенция должны будут вернуться к «почве», принять исконные моральные ценности, поделиться с народом своими знаниями, приобщить к мировой культуре. Произойдет взаимное обогащение, сотрутся сословные различия, русский народ станет средой, которая объединит в будущем все народы, приведет их к мировой гармонии под знаком христианства.

Позже взгляды писателя будут сближаться с позицией славянофилов и официальной идеологией, основывающихся на формуле «православие, самодержавие и народность». Доказательством этого станет интерес царской фамилии к Достоевскому (Александр II желал познакомиться с писателем своих сыновей), его дружба с К. Победоносцевым, будущим обер-прокурором Священного Синода.

Продолжение литературной деятельности. В 1862 году Достоевский уезжает за границу, путешествует по Франции, Англии, Германии, Швейцарии, северной Италии. Тогда-то и проявилась впервые страсть писателя к карточной игре, ставшая препятствием к материальному благополучию его семьи.

В 1864 году Достоевский писал: «Мне показалось, что мир раскололся надвое, и места мне в нем нет». В апреле

умерла жена Марья Дмитриевна, давно болевшая чахоткой, в июле — брат Михаил, в сентябре — близкий друг поэт А. Григорьев. Достоевский берет на себя заботу о семье покойного брата и, чтобы справиться с долгами, много пишет. Один за другим выходят **«Записки из подполья»** (1864), **«Преступление и наказание»** (1866), **«Игрок»** (1866). Писатель вынужден работать очень быстро, поэтому прибегает к помощи стенографистки. Так он знакомится с Анной Григорьевной Сниткиной, двадцатилетней ученицей курсов стенографии, ставшей его второй женой и ангелом-хранителем.

Сразу после свадьбы в 1867 году, спасаясь от кредиторов, молодожены на четыре года уехали за границу. Они много раз переезжали, постоянно испытывая нужду. Там был написан роман **«Идиот»** о «положительно прекрасном человеке» (1869).

Творчество Достоевского в 1870-е годы достигает своего расцвета. В 1872 году выходит роман-памфлет **«Бесы»**. В основу его сюжета было положено нашумевшее дело об убийстве студента Иванова группой анархистов под руководством С. Нечаева. Сразу после публикации этого романа писатель становится редактором еженедельника **«Гражданин»** (1873—1874), где регулярно печатался **«Дневник писателя»** — ряд произведений о злободневных вопросах современности, где развивались идеи почвенничества. Работа в этом издании укрепила славу Достоевского как писателя и общественного деятеля.

В 1875 году в **«Отечественных записках»** Н. Некрасова выходит роман **«Подросток»**, своего рода **«Отцы и дети»** Ф. Достоевского.

В 1877 году Достоевского избирают членом-корреспондентом Императорской академии наук по отделению рус-



А. Г. Достоевская.
Фото, 1863 г.

ского языка и словесности, признавая значимость его творчества для мировой литературы.

В последние годы жизни писатель работает над романом **«Братья Карамазовы»** (1879—1880) — самым известным и неоднозначным своим произведением. Сам автор считал его вершиной своего творчества. Особенно популярна «Легенда о великом инквизиторе», часто рассматриваемая отдельно от романа и породившая множество философских и литературных интерпретаций.

Предсмертным триумфом была речь Ф. Достоевского на открытии памятника А. Пушкину в июле 1880 года, в которой писатель высказал не только свое отношение к творчеству А. Пушкина, подчеркивая его пророческую роль для России. Речь Достоевского расценивается как завещание, последнее изложение его взглядов о «всечеловечности, всепримиримости» русской души и о великой миссии России — объединении во Христе всех народов Европы.

Еще в конце 1879 года врачи обнаружили у писателя прогрессирующую болезнь легких, что и стало причиной смерти писателя 28 января (9 февраля) 1881 года. Достоевский был похоронен на кладбище Александро-Невской лавры в Петербурге.

Величину потери для русской культуры измерить было невозможно. В начале февраля 1881 года Л. Толстой писал критику Н. Страхову: «Я никогда не видал этого человека... и вдруг, когда он умер, я понял, что он был самый близкий, дорогой, нужный мне человек. <...> Опора какая-то отскочила от меня».

Значение творчества Ф. Достоевского для мировой литературы огромно. М. Горький отмечал, что «по силе изображения его талант равен, быть может, только Шекспиру» и что, наряду с Л. Толстым, он обратил «на Россию изумленное внимание всей Европы», встав в один ряд с Данте, Сервантесом, Руссо и Гете.

У Ф. Достоевского учились писатели разных стран: У. Фолкнер, Т. Манн, Ж. П. Сартр, А. Платонов, М. Булгаков, К. Чорны, А. Адамович и другие. Они перенимали не только способ изображения действительности, но и черпали темы и сюжеты из произведений писателя.

Писатель обогатил мировую литературу целым рядом открытий. Задолго до появления психоанализа и литературы «потока сознания» Достоевский сумел показать «пограничное» состояние человеческой души в «пороговой» ситуации, ситуации нравственного выбора, когда в человеке борются добро и зло, вера и безверие. Писатель создал принципиально новый жанр — полифонический роман, ввел нового героя — человека «высшей идеи».

При всей противоречивости идейно-эстетических взглядов великий гуманист вложил в умы потомков мысль о том, что «красота спасет мир». Он убедил всех в том, что счастье всего человечества не может быть построено даже на слезинке одного ребенка, а в своих произведениях наглядно показал, что каждый «человек есть тайна» и ее разгадывание и есть содержание жизни любого мыслящего существа.



1. Объясните, почему можно утверждать, что Достоевский имеет «белорусские корни».
2. Почему раннее творчество Достоевского называют «гоголевским» периодом?
3. Сформулируйте основные положения «почвеннической» теории Достоевского. В чем состоят ее отличия от позиций западников и славянофилов? Назовите причины, вызвавшие формирование «почвеннического» мировоззрения у писателя.
4. Почему Достоевского называют самым жестоким талантом, злым гением и великим гуманистом?
5. Можно ли утверждать, что Достоевским были созданы литературные типы, равные Гамлету, Дон Кихоту, Гобсеку?

«Преступление и наказание» (1866)

История создания «Преступления и наказания». Написание романа большое влияние оказали события личной жизни автора и общественно-политическая ситуация в России 60-х годов XIX века.

Замысел произведения возник задолго до 1866 года. Достоевский писал в 1859 году к брату Михаилу из Тве-ри: «Я задумал его в каторге, лежа на нарах, в тяжелую

минуту грусти и саморазложения». Однако создание «исповеди-романа» начнется значительно позже.

Морально надломленный после смерти жены и брата, став фактически банкротом, Достоевский берется за роман. Теперь писателя волнуют не только проблемы, связанные с прошлым. Он вынужден бесконечно заниматься долгами, ходить по кредиторам. Автор становится свидетелем того, как меняется российская жизнь после 1861 года, как в обществе растут атеистические и социалистические настроения, становятся популярны идеи нигилизма, распространяется терроризм, как уходят в прошлое традиционные православные ценности. Достоевский не может остаться в стороне от этих проблем. Он знает о различных судебных процессах, например над неким Герасимом Чистовым, убившим двух старух ради ограбления их хозяйки. Сначала появляется роман «Пьяненькие» о семье чиновника-пьяницы, который Достоевский предлагал А. Краевскому напечатать в «Отечественных записках», но редактор отказался, сославшись на отсутствие денег. А деньги писателю были нужны, поэтому он подписывает договор с издателем Ф. Стелловским, обещая до 1 ноября 1866 года новый роман. В случае невыполнения контракта Достоевский терял авторские права на свои произведения. Получив аванс, погасив неотложные долги, писатель едет за границу.

После крупного проигрыша в Германии (в Висбадене), в маленькой комнатухе, без денег и света, «в самом тягостном положении» и «в совершеннейшем отчаянии» начинается работа над «Преступлением и наказанием». История пьяницы Мармеладова уже является лишь его частью. Пока роман задуман как «психологический отчет одного преступления». План романа подробно был рассказан в письме М. Каткову (сентябрь 1865 года): «Действие современное, в нынешнем году Молодой человек, исключенный из студентов университета... по легкомыслию, по шаткости в понятиях, поддавшись некоторым странным, “недоконченным” идеям, которые носятся в воздухе, решил разом выйти из скверного своего положения. Он решился убить одну старуху, титулярную советницу, дающую деньги

на проценты. <...> Он решает убить ее, с тем чтобы сделать счастливою свою мать... докончить курс, ехать за границу и потом всю жизнь быть честным. <...> Почти месяц он проводит после того до окончательной катастрофы, никаких подозрений на него нет и не может быть. Тут-то и разворачивается весь психологический процесс преступления. Неразрешимые вопросы встают перед убийцей, неподозреваемые и неожиданные чувства мучают его сердце. Божия правда, земной закон берет свое, и он кончает тем, что принужден сам на себя донести».

Работа над романом идет быстро и трудно одновременно, но к сроку, назначенному Ф. Стелловским, успеть невозможно, поэтому писатель вынужден на некоторое время оставить «Преступление и наказание» и за 28 дней продиктовать другой роман — «Игрок». Только после этого работа над «Преступлением и наказанием» была продолжена. К концу ноября 1865 года уже было «много готово», но первоначальный вариант был автором сожжен: рассказ от первого лица не смог убедительно раскрыть характеры героев. Идет переработка произведения: повествование разрастается по объему, теперь оно ведется не от лица Раскольникова, углубляется его философия.

В январском номере журнала «Русский вестник» (1866) опубликовано начало романа «Преступление и наказание», а работа над ним продолжится уже в Петербурге в течение всего 1866 года (роман в журнале печатается частями).

Особенности жанра. Сюжет и композиция произведения. Смысл названия. «Преступление и наказание», по мнению В. Набокова, одна из самых сложных книг в истории мировой литературы. Исследователи расходятся даже в определении жанра этого произведения.

Часто «Преступление и наказание» называют детективом. В основу сюжета положена детективная фабула: преступление, поиск преступника, его разоблачение и развязка-наказание. В классическом детективе в центре повествования находится сыщик (*англ.* detective — «сыщик»), а читатель следит за раскрытием преступления. У Достоевского личность преступника известна с первых страниц, и главное место в романе отводится его мучительному

продвижению к покаянию, а не следователю и его работе. Хотя детективная интрига сохраняется до конца (пойдет ли Раскольников с повинной или нет, остается неясным), считать «Преступление и наказание» только детективом нельзя.

Исследователи отмечают в «Преступлении и наказании» черты бытового очерка (описание бедных кварталов Петербурга), публицистической статьи (статья Раскольникова «О преступлении»), полифонического романа (М. Бахтин), романа-трагедии (Вяч. Иванов) и др. И все-таки жанр произведения чаще определяется как *философский* (или «идеологический»), *социально-психологический роман*. Такая жанровая многоплановость объясняется широтой тематики произведения и сложностью образа главного героя.

Родион Раскольников — не просто убийца, это герой-философ («идеолог»), который попытался ответить на «вечные» вопросы: кто оказывает влияние на ход истории; что дает этим людям право вести за собой других; как определить в себе великого человека; каким должен быть путь к благородной цели? Автор дает Раскольникову возможность изложить свои идеи в виде стройной системы и проверить ее правильность в жизни, поэтому роман называют философским.

Теория главного героя не просто надуманная («головная») идея, результат абстрактных размышлений, она имеет вполне реальные корни. Они и в настроениях молодежи 1860—70-х годов, и в социальном окружении (Раскольников, оказавшись на «дне» жизни, духовно и интеллектуально выше той среды, где вынужден существовать), и, наконец, в жизненных обстоятельствах, в которых оказался сам Раскольников. Все это указывает на социальную основу философии героя.

Жизнь столичных «низов», Петербург Сенной площади, убогие интерьеры, обитатели «доходных» домов показаны в романе очень точно. Даже в этих людях писатель смог разглядеть душу. Продолжая традиционную для русской литературы тему «маленького человека» и ее собственный вариант «униженных и оскорбленных», Достоевский показывает трагедии раздавленных жизненными обстоятель-

ствами людей, что дает право определить жанр романа как социальный.

У каждого героя романа свой внутренний мир, который более или менее отчетливо изображен в произведении. Хотя, безусловно, главное место отводится исследованию психологического состояния Раскольникова. Писатель приводит своего героя в кризисное состояние, когда обостряются все чувства, и обнажает их перед читателем. Борьба добра и зла в душе Раскольникова становится предметом изображения в романе, поэтому он может быть назван психологическим.

Тема произведения вынесена в заглавие. Оно выражает авторскую мысль о том, что преступник сам нравственно, внутренне нуждается в наказании. Два заглавных понятия являются ключевыми и организуют содержание произведения.

Слово «преступление» оказывается у Достоевского шире юридического термина, оно включает значение «перешагивание», «переступание» какой-то черты. Сам герой на протяжении всего романа не раз скажет, что суть его преступления состояла в том, чтобы перешагнуть через нравственный закон. Причем «переступил» в романе не только Раскольников, но и почти все герои, оказавшиеся в жизненном тупике. По мнению Раскольникова, Соня «тоже переступила... смогла переступить», пожертвовав собой ради спасения семьи. Семен Мармеладов утверждает, что он место потерял, «ибо черта моя наступила». Спившись, он «перешагнул» через свою жену и детей. Дуне, готовой ради благополучия своей матери и брата выйти замуж по расчету, Раскольников замечает: «Что ж, похвально; тебе же лучше... и дойдешь до такой черты, что не перешагнешь ее — несчастна будешь, а перешагнешь — может, еще несчастнее будешь...» О матери Раскольникова в романе есть такие строчки: «...всегда была такая черта... за которую никакие обстоятельства не могли заставить ее переступить».

Таким же широким понятием, как и преступление, является в романе наказание. Это не только юридическая кара, которая описана в эпилоге и стала для главного ге-

роя шагом к исцелению и возрождению. Это и жизненный урок, который получает Раскольников после убийства, пройдя через все душевные страдания, через «мрачное ощущение мучительного, бесконечного уединения и отчуждения», через кошмарные сны и болезненное полубезумие.

Важную смысловую нагрузку в названии несет союз «и», указывающий на неразделимость, единство двух, казалось бы, взаимоисключающих понятий. Когда заканчивается преступление и начинается наказание? По Достоевскому, уже в момент убийства (Раскольников хочет убежать, испытывает отвращение к деньгам, трупу старухи) герой переживает вовсе не радость, облегчение или удовлетворение, хотя до официального, «законного» наказания еще очень далеко.

Содержание романа распадается на две неравные смысловые части, что подчеркивается и композиционно: самому преступлению посвящены две первые части, причем первая часть описывает еще «пробу» героя, а наказанию — оставшиеся четыре и эпилог. И читателю предстоит следить за движениями души Раскольникова, прежде чем герой сможет прийти с повинной, а затем и возродиться для новой жизни.

Образ Петербурга. Местом действия романа Достоевский избирает Петербург, воспетый в произведениях русских классиков. Однако его город — это не «Северная Пальмира», «полночных стран краса и диво», как у А. Пушкина. Это даже не гоголевская столица, где за внешней пышностью и блеском скрываются пошлость, лицемерие, нищета. Достоевский рисует легко узнаваемый район Сенной площади, который сам хорошо изучил, прожив в общей сложности 28 лет в бедных кварталах Петербурга. Раскольников живет в Столярном переулке, известном тем, что в 16 домах, расположенных здесь, было 18 питейных заведений. Рядом находился Вознесенский проспект, знаменитый кабаками, трактирами и винными погребами. В романе приводится множество бытовых подробностей: внешний и внутренний вид домов, точные расстояния, количество ступеней и этажей. Однако писатель делает Петербург не только фоном романного действия, но и сложным образом-символом.

С первой страницы и до конца романа город предстает в самом неприглядном обличье: «вонь из распивочных», грязь, пыль, жара, духота, назойливый желтый цвет (хотя он не преобладал тогда в городе), вездесущая праздная толпа. Это не просто авторские впечатления от июля 1865 года, оказавшегося очень жарким (северное лето чаще дождливое и холодное). Писатель сознательно усиливает неприятные приметы города, придавая ему черты современного Вавилона — библейского символа столпотворения народов, физического и нравственного разврата.

Между Петербургом и главным героем существует тесная связь. Насколько надуманными, призрачными, фантастичными являются идеи Раскольникова, настолько же фантастичным изображен город в романе. Это какой-то «урод», созданный больным сознанием героя. Раскольников не замечает архитектурный ансамбль Сенной площади, красивейший Юсуповский парк, замечательные церкви, мимо которых он проходит, блуждая по городу. Рассматривая с моста Дворцовую набережную, остается равнодушным к прекраснейшему пейзажу: «Небо было без малейшего облачка, а вода почти голубая, что на Неве так редко бывает. Купол собора... так и сиял, и сквозь чистый воздух можно было отчетливо рассмотреть даже каждое его украшение... Необъяснимым холодом веяло на него всегда от этой великолепной панорамы; духом немым и глухим была полна для него эта картина».

В целом городской пейзаж противопоставлен живой природе, но и она не радует Раскольникова: «Зелень и свежесть понравились сначала его усталым глазам, привыкшим к городской пыли, к известке и к громадным, теснящим и давящим домам. Тут не было ни духоты, ни вони, ни распивочных. Но скоро и эти новые, приятные ощущения перешли в болезненные и раздражающие». Оно и понятно: герой болен. Лишь перед его «выздоровлением» жара и духота исчезают, смытые ливнем.

Неотъемлемой частью Петербурга являются интерьеры, символизирующие мертвое пространство, в котором обитают герои. Это и каморка-«шкаф» («гроб», «сундук») Раскольникова, и похожая на сарай комната Сони, и «комнат-

ка, наподобие деревенской бани», с пауками «по всем углам» из видения Свидригайлова. В них, как и на улицах Петербурга, не хватает воздуха, едва помещается убогая мебель. Каждая из них — уменьшенная копия большого города, продолжающая и усиливающая его гнетущее влияние на человека.

Это мизерное пространство наполняется огромным количеством людей, которые сливаются в безликую, но злобную, бесчувственную толпу. Она жадно следит за уличной жизнью города. Все ее события становятся пищей для насмешек и пересудов. Толпа преследует героев не только на улице. Мармеладовы живут в проходных комнатах, поэтому при любой семейной сцене отовсюду «протягивались наглые смеющиеся головы с папиросками и трубками, в ермолках» и «потешно смеялись». Эта же толпа, но уже невидимая, появляется во сне Раскольникова и злобно смеется над попыткой героя убить старуху.

Петербург чужд Раскольникову, как и другим героям. Почти все они приехали сюда за лучшей жизнью. Полтора года назад в поисках работы здесь оказался с семьей Мармеладов. Несколько лет провели в университете Раскольников и Разумихин. Прямо с поезда предстали перед читателями Дуня с матерью и Лужин, решивший здесь жениться и начать свое дело. Спустя несколько лет вернулся Свидригайлов, чтобы здесь умереть. Приехавшие из провинции, они быстро перерождаются, попав под разлагающее влияние столицы. Никому из них, кроме Разумихина и Дуни, этот город не принес счастья. Петербург притягивает своей загадкой и уничтожает тех, кто оказался слаб, не разгадал ее.

Самую жесткую оценку Петербургу дает в романе Свидригайлов: «Это город полусумасшедших... <...> Редко где найдешь столько мрачных, резких и странных влияний на душу человека, как в Петербурге. Чего стоят одни климатические влияния! Между тем это административный центр всей России, и характер его должен отражаться на всем». В этих словах слышится голос самого Достоевского, считавшего детище Петра I ярким примером бездумного насаждения русским европейских идеалов, которые оторвали народ от его «почвы».

Родион Раскольников и его теория «сильной личности». Родион Раскольников — недоучившийся студент-юрист. Он знает жизнь с самой худшей стороны: раздавлен бедностью, живет в ужасных условиях, всем должен, вынужден прятаться от хозяйки, ушел из университета. Это типичный представитель разночинцев 60-х годов XIX века, который живет в столице, оторван от народа, не знает его настоящих ценностей. Раскольников молод, тщеславен и образован, он создает свою философию под влиянием нигилизма. Но этот нигилизм не такой, как у Базарова: Раскольников отрицает Бога и преклоняется перед человеком-индивидуалистом.

За полгода до убийства Раскольников написал статью «О преступлении», где показал, что есть люди, которые могут совершить убийство, «если исполнение его идеи (иногда спасительной для всего человечества) того требует». Он считает, что Ньютон или Кеплер могли пожертвовать сотней жизней, чтобы мир узнал об их открытиях. Затем ряд «высших людей» продолжают Солон, Ликург, Магомет и Наполеон, род деятельности которых неизбежно связан с кровопролитием. Здесь герой делает логическую ошибку: в одном ряду по расплывчатому критерию «великости» оказались совершенно разные люди. Все они, по мнению Раскольникова, были «законодателями и установителями человечества», они давали миру «новый закон», при этом «нарушали древний, свято чтимый обществом и от отцов перешедший». Так герой приходит к выводу, что гений и злодейство неизбежно связаны.

Главная идея теории Раскольникова о разделении людей на «право имеющих» и «материал» антигуманна по своей сути, поскольку деление людей на две неравные по количественному и качественному составу группы происходит на биологической основе (по неизвестному природному закону), оно фатально (нельзя перейти из одной группы в другую) и не имеет точных критериев. Результат, который теория может принести человечеству, герой видит во сне на каторге. Его идея овладела умами всех людей и привела к всеобщей вражде и массовым преступлениям. Ее действие и приводит мир к Апокалипсису. Доказательством



«Раскольников».
Д. Шаринов, 1936 г.

губительного влияния теории Раскольникова на человека является и его опыт.

Литературоведы неоднозначно оценивали причину, по которой Раскольников совершает преступление. Д. Писарев в статье «Борьба за жизнь» (1867) утверждал, что «теорию никак нельзя считать причиной преступления». Критик считал, что на убийство Раскольникова толкнули «тяжелые обстоятельства». Н. Страхов в статье «Наша изящная словесность» (1867) писал: «Главный корень, из

которого выросло чудовищное преступление Раскольникова, заключается в... теории... само же убийство произошло из неперемennого желания приложить к делу свою теорию». Все последующие критики — В. Кожин, В. Кирпотин, В. Набоков и другие — отмечали, что несколько причин (социальных, философских, психологических — о них подробно говорит Соне сам герой) подтолкнули Раскольникова на страшный эксперимент.

Автор показывает, что сама теория Раскольникова была болезнью, подхваченной в Петербурге. Начало ее совпадает с появлением замысла преступления, а убийство — что-то вроде кризиса, после которого начинается выздоровление или наступает смерть. Герой находится в лихорадочном состоянии: он не может адекватно воспринимать время, его сознание выхватывает из реальности только ужасные картины (обманутая девочка в парке, женщина-самоубийца на мосту), он постоянно спорит с самим собой, пытаясь убедить себя в неизбежности и правильности своих действий. Постепенно Раскольников осознает, что напрасно совершил преступление, пытаясь «внедрить» свою философию в жизнь. Но герой разочаровывается не в теории, а в себе самом, понимая, что он не принадлежит к числу

избранных. Только на каторге произойдет «выздоровление» Раскольникова, освобождение его от власти ложной идеи. Герой выйдет из острожной больницы и впервые почувствует настоящую жизнь, увидит не отвратительный Петербург, а широкие степи с юртами кочевников и, по-новому ощутив свою любовь к Соне, вновь станет перед ней на колени.

Фамилия героя вызывает ассоциацию с раскольниками, которые отъединились от общества ради своей веры. Сам герой тоже живет уединенно, а после преступления отгораживается от мира, объявляет матери, что уходит навсегда. В «говорящей» фамилии подчеркивается противоречивость натуры главного героя, которую подмечают все персонажи романа. Порфирий Петрович видит в нем «человека удрученного, но гордого, властного и нетерпеливого». Разумихин говорит, что «в нем два противоположных характера поочередно сменяются».

Раскольников — трагический тип. Он, гуманный человек, пытался уничтожить саму идею человечности — главную божественную заповедь. Его преступление оборачивается духовным самоубийством и показывает герою собственную ничтожность, так как его теория не подтвердилась на практике. И все-таки убийца Раскольников оказывается ближе писателю, чем нравственно безупречный Разумихин. Авторская симпатия объясняется философией Достоевского, считавшего страдание проявлением настоящей человечности, залогом воскресения, возрождения личности.

Система персонажей в романе. В «Преступлении и наказании» около 90 персонажей, каждый из которых является значимым для понимания идеи произведения. Исследователи выдвинули несколько способов группировки действующих лиц. Например, К. Мочульский указывает, что после убийства Раскольников отказывается от собственной семьи, но судьба сближает его с незнакомыми до этого Мармеладовыми, Свидригайловым, Порфирием Петровичем. И. Анненский в каждом из героев романа видит одну из двух идей, носителями которых эти герои являются: смиренное принятие страдания (Миколка, Лизавета, Соня, Дуня Раскольникова, Семен Мармеладов, Порфирий

Петрович) или бунтарство (Раскольников, Свидригайлов, Катерина Ивановна, Разумихин). П. Вайль и А. Генис писали, что «Раскольников — единственный герой книги. Все остальные — “овеществленные” проекции его души». На развитую систему «двойников» указывал М. Бахтин.

Исходя из характера главного героя, его внутреннего «раскола» можно выделить «двойников» и «антиподов» Раскольникова. К числу первых относят Свидригайлова, Лужина, Лебезятникова. Они подчеркивают все отрицательные черты в Раскольникове: индивидуализм, эгоизм, нигилизм. Соня, Разумихин, Порфирий Петрович традиционно считаются «антиподами» главного героя романа, олицетворяя все лучшее в его душе: сострадание, альтруизм, человеколюбие. Эти герои составляют пары, обозначающие определенный круг проблем главного героя. Пара Лужин и Разумихин связана с выбором цели деятельности: для себя или для других. Лебезятников и Порфирий показывают социальные противоречия во взглядах Раскольникова: принимать или отвергать существующие нормы. Наконец, пара Свидригайлов и Соня символизирует самый глубокий конфликт Раскольникова — безверие и вера. Внутренний мир Раскольникова меняется, герой движется от наполеомании, идей сверхчеловека к христианским ценностям.

«Антиподы» Раскольникова. Образ **Сони Мармеладовой** во многом противопоставлен Раскольникову. Она и жертва, и преступница одновременно. Именно Соню Раскольников выбирает мерилom своего поступка, перед ней герой хочет сознаться в убийстве, потому что она «тоже переступила» и ее преступление не принесло благополучия Мармеладовым. Поначалу Раскольников не видит разницы в их преступлениях, а она очень существенная: Соня, видя страдания своих близких, переступила через себя ради них, а Раскольников — ради себя через других. При этом ее душа осталась чистой, не подверженной пороку. Искренне верующая, она единственная сможет понять Раскольникова и не отвергнуть, а простить и помочь вернуться к жизни. Герой чувствует, что их судьбы связаны, замечая: «по одной дороге пойдем». Раскольников нуждается в Соне, ее прощении и любви, хотя и отрицает это, считая проявлением

слабости. Для Раскольникова их связанность становится очевидной, когда он узнает, что Лизавета и Соня дружили, были духовными сестрами. Соня, услышав страшное признание Раскольникова, пытается заслониться от него таким же жестом, как это сделала в последний миг своей жизни Лизавета.

С образом Сони прямо и косвенно связана библейская тема в романе. Она выражается в покорности героини судьбе, «Божьему промыслу», искреннем покаянии девушки, к которому она и призывает Раскольникова, наконец, центральным эпизодом произведения является сцена чтения евангельской притчи о воскрешении Лазаря. В ней символическое пророчество судеб Раскольникова и Сони, подсказка пути, который поможет главному герою избавиться от своей страшной теории.

Раскольников называет Сонечку «вечной», имея в виду, что всегда найдется некто, готовый, как она или его сестра Дуня, принести себя в жертву ради других. Соня не возмущается, не протестует, а смиренно несет свой крест, свое страдание. Именно ему, «всему страданию человеческого» в лице Сони, поклонился Раскольников при первой встрече.

Бывший университетский товарищ Раскольникова, **Дмитрий Разумихин**, имеет много общего с главным героем. Он тоже прервал учебу из-за безденежья, перебивается случайными доходами. Но «никакие неудачи его никогда не смущали и никакие дурные обстоятельства, казалось, не могли придавить его». Разумихин «имел свойство мигом весь высказываться», а не мучительно вынашивать в себе свои сомнения. В его душе не мог возникнуть такой разлад, как у Раскольникова. Возможно, эти черты в характере Дмитрия не позволили ему поддаться «петербургским» болезням. К нему, простому, энергичному, руководствующемуся здравым смыслом, готовому к состраданию, идет Раскольников после убийства. И Дмитрий приводит доктора, присматривает за матерью и сестрой Родиона, пытается выгородить Раскольникова, объясняя все его поступки болезнью. Разумихин является воплощением идеи единичного альтруизма: даже небольшая помощь, минимальное сочувствие могут облегчить чью-то жизнь.

Порфирий Петрович — едва ли не самый любопытный персонаж в романе. Он по должности и по имени (порфира — пурпурное царское одеяние, знак императорской власти) является носителем законности, выражает государственную идеологию, которую отрицает Раскольников. В его облике подчеркивается какая-то неопределенность, двойственность: невысокий, полный, имеющий что-то бабье в фигуре; добродушное, но болезненное лицо и пристальный взгляд, не сочетавшийся со всей фигурой. Не имея ни одного доказательства, Порфирий Петрович детально воспроизводит картину преступления и его причины. Он единственный в романе, кто читал статью героя, причем не только с профессиональным интересом: «Мне все эти ощущения знакомы, и статейку я вашу прочел как знакомую». Следователь называет себя человеком, «сочувствующим» Раскольникову, но при этом «поконченным». Возможно, ранее и он пытался придумать, как изменить мир, но безуспешно. Следователь испытывает к Раскольникову двойственные чувства: для Порфирия он не только убийца, но и сильная личность, сумевшая на себе проверить идею. Допросы, проводимые Порфирием, не соответствуют «протоколу». М. Бахтин называет их полифоническими диалогами, а К. Истомин — трагедией с тремя действиями. В них следователь больше похож на искусителя, который заманивает подозреваемого в сети, полностью раскрывая свои карты. Порфирий оказывается героем-резонером, который подводит итог жизни Раскольникова и убедительно показывает, что явка с повинной — единственно возможный для него выход из сложившейся ситуации.

«Двойники» *Раскольникова*. Ближе всего к Раскольникову стоит **Свидригайлов**, который сам замечает: «Мы одного поля ягоды», «...между нами есть какая-то точка общая». У Свидригайлова есть все то, к чему так стремится герой: деньги, свобода, полное спокойствие и хладнокровие, богатый жизненный опыт, незаурядный ум. Свидригайлову приписывают 3 убийства (глухонемая девочка-сирота, слуга Филька, жена Марфа Петровна), но он не испытывает никаких мук совести, чем и привлекает Раскольникова. Герои одинаково мыслят: оба испытывают отвращение к Петербургу, ценят самопожертвование в женщине,

угадывают друг друга. Но Свидригайлов смелее, практичнее, развращеннее Раскольникова, он живет по принципу «все дозволено», что Достоевский объясняет его «барским» происхождением. Однако этому герою свойственны и добрые поступки (хоронит Катерину Ивановну, устраивает ее детей, дарит приданое своей невесте, дает Соне деньги и возможность отправиться с Раскольниковым в Сибирь). Свидригайлов от добрых и от злых поступков испытывает одинаковые чувства, в его сознании нет грани между добром и злом. Он понимает, что может позволить себе все. Но от этой абсолютной свободы теряется смысл жизни, поэтому вечность представляется ему комнатухой с пауками. Поскольку искупление для него уже невозможно, он никогда не обратится к Богу, Свидригайлов решается на самоубийство, словно показывая Раскольникову возможный вариант его судьбы.

Петр Петрович Лужин, новоявленный приобретатель, «осовремененный» Чичиков, является олицетворением «разумного эгоизма», который лежит в основе «арифметики» Раскольникова. Лужин — юрист, хочет открыть в Петербурге адвокатскую контору, считая, что ему помогут его ум и способности, а также «обаяние прелестной, добродетельной и образованной» жены. Наслушавшись Лебезятникова (у него Лужин поселился, чтобы сэкономить на жилье и быть в курсе новых идей), Петр Петрович утверждает, что забота о собственном благосостоянии и есть забота о всеобщем благополучии. В основе действий Лужина лежит четкий расчет, будь то выбор жены, окружения или карьеры. Лужин и Раскольников примерно одинаково рассуждают при выборе жертвы. Старуха все равно умрет — пусть это произойдет быстрее и с пользой для кого-нибудь. У Лужина логика не менее жестокая: Соня рано или поздно будет вынуждена украсть, поэтому ей можно подложить сто рублей, а потом обвинить в воровстве, чтобы унижить в глазах Раскольникова и его семьи. Они оба дают себе право решать участь других, и, хотя Лужин никого не убивал, Раскольников утверждает: «А доведите до последствий, что вы давеча проповедовали, и выйдет, что людей можно резать». Петр Петрович не испытывает угрызений совести. Разрыв с Дуней вызывает

раздражение, так как его мечта о жене, которая будет «рабски благодарна ему всю жизнь» и над которой он собирался безмерно «владычествовать», не осуществилась.



1. Расскажите, как изменялся авторский замысел в ходе работы над романом «Преступление и наказание». Какие события общественной жизни России 1860-х годов повлияли на создание этого произведения?
2. Почему «Преступление и наказание» принято считать социально-психологическим и философским романом?
3. Почему Петербург — город, в котором «невозможно быть»? Какие библейские ассоциации характеризуют Петербург как «город грехов»? Кто из русских классиков XIX века в описаниях Петербурга близок Достоевскому?
4. Почему исследователи говорят о многослойности мотивов преступления Раскольникова? Проанализируйте его признание Соне, выделите социальные, психологические, философские причины убийства.
5. Кого Раскольников считает «право имеющими»? Что совершили эти люди в масштабах истории? Кто, по-вашему, еще может быть причислен к этому списку? Почему? В чем антигуманность философии Раскольникова?
6. Как формируется система образов романа? Каковы функции образов Лужина и Свидригайлова?
7. Можно ли Соню Мармеладову назвать «двойником» Раскольникова?
8. Попытайтесь достроить систему «двойников» и «антиподов» Раскольникова, определив в ней место Семена Мармеладова, Катерины Ивановны, сестры и матери Раскольникова, Алены Ивановны.

--- *Теория литературы* ---

«Фантастический» реализм Ф. Достоевского. Полифонический роман

Достоевский сам определил главную особенность своего стиля: «У меня свой особенный взгляд на действительность, и то, что большинство называет почти фантастическим и исключительным, то для меня иногда составляет

саму сущность действительности». В глубоко реалистических романах писателя сочетаются несоединимые явления: реальность и вымысел, черты детектива и философские теории, евангельские аллюзии и анекдоты, бытовой натурализм и мистика, комическое и трагическое.

Необычно *сюжетное время* в произведениях Достоевского: оно то насыщено событиями, то иногда исчезает в сознании героев. Так, все сложное романное действие «Преступления и наказания» вмещается в рамки двух недель. Время то замедляется (когда Раскольников болел, «иной раз казалось ему, что он уже с месяц лежит»), то ускоряется, как в день приезда Дуни с матерью.

Фантастична действительность, которую изображает писатель. Она воспроизводит реалии Петербурга, общественной жизни России, но часто сближается со *сновидением*. Реальность кажется Раскольникову болезненным сном (он на преступление идет как во сне, не хочет принимать за реального человека Свидригайлова, сидящего в его комнате), а в его снах «оживает» действительность. Поэтому сны играют важную роль в характеристике героев и в развитии сюжета.

Важную роль в создании образов у Достоевского играет *художественная деталь*. Неожиданные случайности (разговор студента и офицера, услышанный в трактире; фраза о том, что Лизаветы не будет дома) втягивают героя в преступление помимо его воли, «точно он попал клочком одежды в колесо машины и его начало в нее втягивать». Все подробности убийства символичны. Топор традиционно считался орудием народного мщения, а Раскольников убивает им ростовщицу и ее сестру. Сам удар был нанесен странно: не рубанул, а «опустил» на голову старухи обухом. Лезвие топора было обращено к Раскольникову, т. е. удар был направлен и на него, сам герой оказался жертвой своей философии. Лизавету же Раскольников убил иначе, как бы отводя удар от себя. И, действительно, от Лизаветы тянется спасительная нить к Соне Мармеладовой.

Характеры героев Достоевского представляют собой соединение противоположностей: Раскольников — благо-

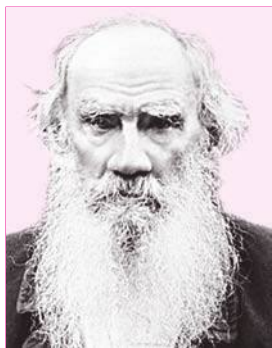
родный убийца, страдающий от мук совести, Соня Мармеладова — целомудренная блудница, Семен Мармеладов — пропойца-чиновник, цитирующий Евангелие. В Раскольникове соединяются альтруизм и эгоизм, в Семене Мармеладове и его жене — самоуничтожение и гордость. Сложность характеров подчеркивается еще и тем, что это «бывшие» люди, выпавшие из своего сословия. Никто из героев не трудится, они много беседуют о сложнейших вопросах бытия. Поэтому такую большую роль играет *речевая характеристика героев*. Речь Семена Мармеладова отличается деланной чиновничьей вежливостью и множеством старославянизмов, Лужин использует канцеляризмы. Герои находятся в сильнейшем психологическом напряжении, поэтому их речь нарушает все законы синтаксиса, имеет много пропусков, иногда она даже алогична.

Один из исследователей творчества Ф. Достоевского М. Бахтин в труде «Проблемы поэтики Достоевского» говорит о **полифонизме** романов писателя. Исследователь указывает на то, что Достоевский создал нового героя. Его «голос построен так, как строится голос самого автора». Это значит, что каждый персонаж имеет собственную, а не заданную автором точку зрения. Герои Достоевского, по мнению М. Бахтина, живут независимой от их создателя жизнью, поэтому их поступки часто оказываются неожиданными и для автора, и для них самих (убийство старухи Раскольниковым, самоубийство Свидригайлова). Каждый герой имеет в характере противоречие, которое обозначено не только через описание самого героя, но и усилено наличием его «двойника» (он как бы материализует это противоречие). Диалоги в романах Ф. Достоевского, по мнению М. Бахтина, отражают несколько точек зрения на предмет разговора. Например, в «Преступлении и наказании» разъяснение Раскольниковым своей теории сопровождается репликами Заметова, Разумихина, Порфирия Петровича, каждый из них показывает новую точку зрения, собственное понимание «права на преступление». Все это позволяет критику определить полифонизм как ведущую черту в поэтике Достоевского, а жанр его произведений назвать **полифоническим романом**.

- В** 1. Почему реализм Достоевского называют «фантастическим»?
2. Составьте «вещную» характеристику Родиона Раскольникова. Покажите значимость художественных деталей-предметов в создании этого образа.
3. Составьте «словарь» слов и выражений, характерных для Семена Мармеладова, Лужина, Сони Мармеладовой, Лебезятникова. В чем специфика речевой характеристики героев Достоевского?
4. Составьте хронологическую таблицу (схему) романа, указав, в какой день, время и какие события происходят. В чем состоит главная особенность течения времени в романе?
5. Раскройте суть понятия «полифонический роман». Вспомните эпизоды, диалоги, сцены из романа, в которых наиболее ярко проявляется «многоголосие».

**Лев Николаевич
ТОЛСТОЙ**

(1828—1910)



Л. Толстой — величайший романист XIX века, хотя написал только три романа, отдав каждому из них едва ли не десятилетие собственной жизни, всесторонне осветив в них основные проблемы своего времени. Это целая эпоха в литературе, культуре и истории России. Писателя сравнивали с такими титанами Возрождения, как Леонардо да Винчи, или с такими русскими былинными богатырями, как Святогор, называли вторым царем при Николае II.

Детство, отрочество, юность. 28 августа (9 сентября) 1828 года в Ясной Поляне в семье Толстых родился сын Лев. Отец будущего писателя — граф Николай Ильич —

принадлежал к знатному роду с более чем 600-летней историей, был участником похода 1813—1815 годов. Имея собственную точку зрения на внутреннюю и внешнюю политику России, он отказался от службы в последние годы царствования Александра I и при Николае I. Мать, Мария Николаевна, урожденная княгиня Волконская, была талантливой пианисткой и умелой рассказчицей. Однако ее писатель почти не помнил: родив долгожданную дочку Марию, она умерла. Тогда Льву едва исполнилось два года.

Воспитанием детей занималась дальняя родственница Татьяна Александровна Ергольская. Некогда любившая их отца, она отказалась выйти за него замуж, когда тот овдовел, но заботилась обо всех детях, словно о своих собственных. Внимательная и чуткая женщина, она окружила детей настоящей любовью, создала в доме атмосферу заботы, любви и понимания.

В 1837 году умер отец, дети некоторое время находились под опекой бабушки, но и она скончалась в 1838 году. Опекушкой над всеми пятерыми детьми становится родная сестра их отца Александра Ильинична Остен-Сакен. Она была искренне верующей, общалась со старцами, посещала Оптиную пустынь. С раннего детства будущий писатель приобщался к православным духовным ценностям. Неудивительно, что одной из самых любимых детьми игр были «муравейные братья». Их придумал старший брат Николай, утверждавший, что существует тайна, записанная на «зеленой палочке», как сделать всех людей счастливыми, уничтожить болезни и прочие неприятности. Эту тайну писатель будет разгадывать всю свою жизнь.

Вместе с двумя тетками дети живут в Ясной Поляне. Характер и образ жизни маленького Левушки достаточно полно раскрыт в автобиографической трилогии. Будущий писатель получил хорошее домашнее образование под руководством гувернера немца Федора Ивановича Ресселя (в повести «Детство» его черты воплощены в Карле Ивановиче).

После смерти графини Остен-Сакен в 1841 году опекуство над младшими детьми по просьбе Николая, старшего из них, берет на себя Пелагея Ильинична Юшкова —

еще одна родная сестра их отца. Она забирает младших из тульского имения в Казань. В Казанский университет переводится из Московского университета Николай, а в 1844 году в это же учебное заведение был зачислен и Лев Толстой, сначала на философский факультет по разряду арабско-турецкой словесности, а затем на юридический. Закончить университет будущему писателю помешало желание учиться не по общей программе. Изучение трудов Монтескье привело к увлечению идеями Ж. Ж. Руссо, что полностью захватило будущего писателя и стало одной из причин прекращения учебы.

Образ жизни в доме казанской тетки очень отличался от яснополянского. У Юшковых собиралось высшее общество, где ценились родовые связи, богатство. Сам будущий писатель поддается влиянию аристократов и стремится быть таким же, как и его окружение. Он следует надуманным, лицемерным правилам комильфо, слишком много уделяя внимания собственной внешности, проводя время в развлечениях. Впоследствии писатель по-разному оценивал этот период собственной жизни. В «Исповеди» он отзывался о нем с отвращением.

Яснополянский период. После раздела отцовского наследства Толстому досталось родовое тульское имение, поэтому в 1847 году он покидает Казань и переезжает в Ясную Поляну. С этого времени и до самой смерти писателя она становится крупнейшим культурным центром в России. Здесь Толстой разворачивает собственную деятельность. Его интересует абсолютно все. Он составляет себе план жизни, который включает в себя изучение полного курса юридических наук, занятия педагогикой, открытие собственной школы для крестьянских детей, изучение языков (всего он знал 16 языков, включая классические), написание диссертации, преобразования в сельском хозяйстве. Этот период собственной жизни станет основой для создания образа Константина Левина в романе «Анна Каренина».

С 1847 года Толстой начинает писать свое самое крупное произведение, занимающее 13 томов в полном собрании сочинений, — **дневник**. Последняя дневниковая за-

пись была сделана за три дня до смерти. Это была колоссальная литературная школа для начинающего автора. Своей задачей он ставил не только передать личные наблюдения, замечания, впечатления, философские размышления или планы на будущее, но и представить прошедший день так, чтобы было и правдиво, и интересно одновременно. Именно в дневниках появилась и не раз обосновывалась идея нравственного самосовершенствования человека как цель и смысл жизни. Это, по Толстому, означало, что жить только для себя безнравственно и бессмысленно. Только отдавая себя целиком окружающим, человек постигает гармонию бытия.

1847—1851 годы — период мучительных исканий Толстого. Он перепробовал все в поисках своего жизненного пути. Мирная жизнь сельского помещика, гармонично сосуществующего со своими крестьянами, его быстро разочаровывает, поэтому Толстой уезжает в Москву. Но светские развлечения надоели еще скорее. Будущий писатель пытался заняться наукой. Он проходит экстерном испытания в Петербургский университет на степень кандидата права, однако, сдав два экзамена, весной 1849 года все бросает. Осенью того же года становится канцелярским служащим в Тульском дворянском собрании. Наконец, берется за литературное творчество (в 1850 году начинается работа над повестью «Детство»). Но ничто не удовлетворяет будущего писателя.

Служба в армии. Кавказ и Севастополь. В 1851 году Толстой добивается назначения на воинскую службу на Кавказ, где вместе со старшим братом Николаем, профессиональным военным, в качестве добровольца участвует в военных действиях против чеченцев. Свое психологическое состояние накануне отъезда писатель передал в повести «Казачи» (1852—1863). Князь Оленин, морально опустошенный, окончательно разочаровавшийся в жизни, очень напоминающий лермонтовского Печорина, едет в действующую армию. Герой надеется отвлечься на фоне прекрасной природы от прежних разочарований, пытается возродиться в среде свободного «естественного» народа. Оленин живет среди казаков, дружит со старым охотником дядей Ерошкой, увлекается казачкой Марьяной. Но,

как и у пушкинского Алеко (из поэмы «Цыганы»), «опрощения» не происходит. Станица отвергает чужака, и даже Марьяне куда ближе лихач Лукашка, чем князь Оленин.

Во время службы на Кавказе появляются первые литературные опыты — рассказы «Набег» (1853), «Рубка леса» (1855). Их тема — война. Как и в более поздних произведениях, она показана без всякой патетики, акцента на героизм, а как нечто обыденное, как простое ремесло. Одновременно продолжается работа над автобиографической повестью «Детство». В 1852 году Н. Некрасов, увидев «простоту и действительность содержания», опубликовал это произведение под названием «Повесть моего детства», что очень огорчило Л. Толстого. Он посчитал, что такой заголовок обеднил смысл произведения. Но повесть получила положительную оценку в критике, поэтому писатель продолжил свою работу. За «Детством» последовали «Отрочество» (1852—1854) и «Юность» (1855—1857). Сам автор указывал, что была задумана книга «Четыре эпохи развития», но описаны только три из них: повесть «Молодость» осталась неосуществленным замыслом. Главное, что интересует автора в трилогии, — становление личности человека. Оно, как показывает писатель, происходит в мелких, ничего не значащих для взрослых событиях, но именно под их влиянием растущий человек незаметно меняется, взрослеет.

В 1854 году по личной просьбе Толстой переведен в Севастополь, где участвует в обороне четвертого бастиона, проявляя редкое бесстрашие (был награжден орденом св. Анны и двумя медалями «За защиту Севастополя»). Это один из самых трагических и героических эпизодов Крымской войны (1853—1856). Писатель был потрясен героизмом русских солдат. По «горячим следам» создаются «Севастопольские рассказы» (опубликованы в «Современнике» в 1856 году). Это цикл из трех произведений («Севастополь в декабре 1854 г.», «Севастополь в мае 1855 г.» и «Севастополь в августе 1855 г.»), объединенных темой, местом действия и героями. «Севастопольские рассказы» совершили настоящий переворот в русской баталистике. Толстого интересуют не причины, не диспозиция, а то, как

война влияет на человека. Вместо бравых героев-удальцов писатель изображает «будничных людей, спокойно занятых будничным делом». А дело это — война «в настоящем ее выражении — в крови, в страданиях, в смерти». Жители осажденного города и солдаты, выведенные в рассказах (имен очень мало — настолько типично было то, о чем писал Толстой), без всякой суеты или растерянности, вовсе не ради наград или званий приняли ужасные условия существования в военном Севастополе. Писатель смог разгадать чувство, которое ими руководило: «чувство, проявляющееся, стыдливое в русском, но лежащее в глубине души каждого, — любовь к родине». Именно патриотизм побуждал совершать подвиги. «Севастопольские рассказы» отличаются сдержанностью стиля, по силе воздействия приближаются к публицистике, напоминая репортаж с места боев или очерк о жизни осажденного города.

На пути к «Войне и миру». В 1855 году Толстой приезжает в Петербург, входит в литературные круги. Какое-то время живет на одной квартире вместе с И. Тургеневым, но писатели не сошлись во взглядах на жизнь и поэтому близкими приятелями не стали. Через Некрасовский «Современник» он знакомится с литературной элитой. Завязывается дружба с А. Фетом. Впоследствии Толстой любил бывать у поэта в Степановке.

После отставки в 1856 году и заграничного путешествия (побывал во Франции на могиле Наполеона, а также в Швейцарии, Италии, Германии) Толстой возвращается в Ясную Поляну. Здесь он увлекается хозяйством. В 1859 году открывает школу для крестьянских детей, сам в ней преподает, помогает открыть еще около 20 таких школ в окрестностях своего имения. Писатель убежден, что школа не только учит грамоте. Главная цель любого образования, будь то сельская школа для крестьянских детей или лучший университет, — научить ребенка любить и уважать людей, жить, руководствуясь народными ценностями.

Чтобы изучить систему образования в Европе, писатель вновь едет за границу. Он побывал в школах Франции, Германии, Италии и Англии, а также встретился с А. Герценом в Лондоне, посетил одну из лекций Ч. Диккенса.

Вернувшись домой, Толстой продолжает свою педагогическую деятельность, издает журнал «Ясная Поляна» (1862). В мае 1861 года становится мировым посредником, т. е. защитником интересов крестьян в суде. Действия писателя были настолько активными и успешными, что тульское дворянство потребовало отстранения его от должности. Сенат уволил Толстого в 1862 году. С этого же времени он попал под тайное наблюдение полиции, а летом того же года жандармы произвели обыск в доме писателя. Тем не менее именно эти годы были, по мнению Толстого, самыми счастливыми в его жизни, так как он давал людям больше, чем мог от них взять, был максимально близок народу. Это повлекло за собой изменение взглядов на искусство: оно, будучи недоступным абсолютному большинству людей, показалось писателю ненужным. Толстой оказывается перед дилеммой: писательский талант у него есть, но стоит ли заниматься бесполезным искусством?

Литературная деятельность этого периода характеризуется освоением новых тем. В рассказе «Утро помещика» писатель показывает пропасть между 19-летним помещиком князем Дмитрием Нехлюдовым и его крестьянами. Один за другим выходят рассказ «Люцерн» (сам автор заметил о нем: «Вот так надо писать!»), философская притча «Три смерти», повесть «Семейное счастье». Эти произведения получили прохладную оценку критиков. Писатель мало внимания уделяет построению сюжета, редко обращается к описаниям быта, вводит четко проявляющийся образ автора-дидакта, поучающего читателей и оценивающего действительность. Взгляды Толстого не укладываются в концепцию революционных демократов, поэтому в 1858 году он порывает с окружением «Современника».

В 1862 году жизнь писателя коренным образом изменилась: он женился на юной (ей было только 18 лет) Сонечке Берс, дочери московского врача. Этот брак длился 48 лет, но только первые 7 лет (время работы над «Войной и миром») были по-настоящему счастливыми и гармоничными. Софья Александровна во многом помогала мужу: вела хозяйство, переписывала черновики. У Толстых родилось 13 детей (в «Анне Карениной» черты своей жены

писатель воплотил в двух сестрах — Кити Щербацкой и Долли Облонской). Собственную семейную жизнь писатель устроил в соответствии со своими педагогическими и моральными установками. Детей в доме запрещалось наказывать, исключалась ложь с их стороны. Малыши должны были одинаково относиться ко всем старшим, не исключая и прислугу. Детей приучали не приказывать, а просить, благодарить за любую помощь.

С 1863 по 1869 год писатель работает над романом **«Война и мир»**. Это произведение становится эталоном, позволяющим определить суть любой критики, любого человека. Н. Страхов писал об этом романе: «...не “Войну и мир” будут ценить по вашим словам и мнениям, а вас будут судить по тому, что вы скажете о “Войне и мире”». Публикация **«Войны и мира»** вызвала колоссальное число откликов. Сразу после журнального издания последовал выход романа отдельной книгой, а также включение романа в собрание сочинений писателя.

1870-е годы. Роман «Анна Каренина». После **«Войны и мира»** писатель, считая эпоху Петра I ключевым моментом в русской истории, собирается приступить к роману о первом русском императоре. Одновременно идет работа над созданием **«Азбуки»** — едва ли не лучшего педагогического сочинения писателя. Достаточно сказать, что даже современные буквари **«выросли»** из толстовской **«Азбуки»**. Для нее он пишет несколько детских рассказов: **«Акула»**, **«Филиппок»**, **«Прыжок»**, **«Кавказский пленник»** и др.

Изучив многочисленные материалы и создав несколько набросков к историческому роману о Петре I, Толстой оставляет начатое, поскольку признает петровскую эпоху слишком далекой от современности и потому непонятной. От истории писатель обращается к современности. Начинается работа над **«Анной Карениной»** (роман опубликован в 1877 году в журнале **«Русский вестник»**). Это роман о разрушении основ, на которых держалась семья. Процесс распада вековых семейных ценностей заметили многие русские классики: Ф. Достоевский пишет об этом в **«Братьях Карамазовых»**, М. Салтыков-Щедрин в **«Господах Головлевых»**. Далеко не просто складывается семейная жизнь

самого писателя: хотя Толстой достиг к концу 1870-х годов того, что ассоциируется у большинства людей со счастьем (слава, почет, богатство, дети), начинаются ссоры с супругой, связанные с образом жизни и взглядами писателя. Во время создания «Анны Карениной» он сам не раз подумывал о самоубийстве. Жизненный финал Левина, автобиографического героя, стал предвестником мировоззренческого кризиса писателя.

Кризис 1880-х годов. «Толстовство». Роман «Воскресение». Идеи о нравственном совершенствовании каждого человека как способе достижения мировой гармонии появились у Толстого еще в юности. Они стали основой его философии, которая нашла свое завершенное выражение в «Исповеди» (1879—1882 года, опубликована полностью в 1884 году в Женеве).

Бессмысленность жизни, неизбежность смерти обратили Толстого к вере в Бога. Несмотря на искреннюю веру, писатель открыто критикует богословие, отрицает некоторые догматы православия (не признавал божественной природы Христа), изучает древнееврейский язык, чтобы прочесть Евангелие в оригинале и создать свое собственное на базе четырех канонических текстов.

Основу его философии, получившей название «толстовство», составляют пять заповедей из Нагорной проповеди. Ключевыми из них стали слова о непротавлении злу насилием (отсюда другое название философии писателя — «непротавленчество»). Толстой утверждает, что нельзя зло остановить другим злом. Едва ли не самая главная беда современности заключалась в том, что правительство и государство всеми возможными способами угнетали народ, а революционеры стремились через разумно обоснованное насилие изменить существующий строй. Писатель считает, что зло являются сама власть, любая собственность, даже научно-технический прогресс, основанный на эксплуатации и ведущий лишь к увеличению роскоши и удовольствий, а не к моральному совершенствованию человечества. К 1880-м годам Толстой пришел к отрицанию государства, церкви и собственности как разных форм зла. Ему писатель противопоставляет добро, которым является даже

воздержание от насилия. Идеалом для писателя становится жизнь простого народа, наполненная трудом, основанная на разумных законах существования.

В 1897 году писатель отмечал в дневнике: «Никакого толстовства и моего учения не было и нет, есть одно вечное, всеобщее, всемирное учение истины...» И все-таки учение Толстого стало очень популярным у его современников. Появилась масса последователей, среди них, например, был Н. Лесков. «Толстовцы» исповедовали отказ от любого зла, осуждали всякое проявление насилия, стремились к «опрощению», единению с народом. Они организовывали земледельческие колонии, распространяли философию писателя за рубежом. Наибольшее влияние «толстовство» имело в Болгарии. Его последователи жили по всему миру (в Англии, Германии, Швейцарии, США, Японии и др.).

В 1880-е годы «Толстой-художник» уступил место «Толстому-социологу», который анализировал все общественные процессы современности и отзывался на каждое событие публицистическими статьями.

В начале 1880-х годов семья Толстых переезжает в Москву, чтобы дать образование подрастающим детям. В 1882 году писатель участвовал в переписи населения, близко познакомился с жизнью одной из московских трущоб, которую описал в трактате «Так что же нам делать?» (1882—1886). В нем был сделан вывод о том, что «так нельзя жить». Писатель впервые пытался уйти из дома. Толстой пришел к полному отрицанию собственного предыдущего творчества и публично отказался от авторских прав на все свои сочинения, а затем и от имущества в пользу жены и детей.

В середине 1880-х годов Толстой участвует в создании издательства «Посредник», которое должно было выпускать дешевые книжки, popularизируя тем самым настоящую литературу. Писатель создает ряд нарочито упрощенных рассказов для этого издательства. Но ими не исчерпывается творчество Толстого этого периода. Появляются повести «Холстомер. История лошади» (1886), «Смерть Ивана Ильича» (1886), «Крейцерова соната» (1891), «Отец Сергей» (1890—1898, опубликована посмертно). В двух последних

ставится небывалый для русской литературы вопрос о власти пола над человеком. В 1890-е годы было создано несколько драматических произведений: «Власть тьмы» (1886), «Плоды просвещения» (1886—1890), а также роман «**Воскресение**» (1889—1899, опубликован в журнале «Нива») — остро социальное произведение, где автор резко критикует церковь, государство, брак, революцию.

Последнее десятилетие. В голодные 1891, 1893 и 1898 годы писатель открывал бесплатные столовые, помогал голодающим, писал статьи о голоде, охватившем центральные губернии России, где упрекал власти в бездействии, равнодушии к судьбе голодающих. После выхода в печати романа «Воскресение» и ряда публицистических статей, критиковавших государство и церковь, Толстой был отлучен от церкви в 1901 году. В этом же году после тяжелой болезни писатель приезжает в Крым, где знакомится с А. Чеховым и М. Горьким.

Несмотря на мучительное переживание ненужности искусства, классик продолжает писать. В последних произведениях Толстой соединил черты разных периодов своего творчества. Историческая повесть «**Хаджи-Мурат**» (1896—1904), драма «Живой труп» (1900), рассказ «**После бала**» (1903) имеют предельно строгую художественную форму, краткие описания, четкую обрисовку характеров, основаны на динамичном, драматическом развитии сюжета. Вместо подчеркнута обыкновенных людей их героями, как и в раннем творчестве писателя, становятся незаурядные натуры вроде горца Хаджи-Мурата.

Писатель не принял революцию 1905—1907 годов, но выступил с протестом против массовых смертных казней, последовавших за ней, написав статью «Не могу молчать» (1908).

В отношениях с женой наступает тяжелейший кризис: она, заботясь о будущем детей, опасаясь непредвиденных поступков мужа, внимательно наблюдает за каждым его шагом. Толстой вынужден начать новый дневник, который вел тайно ото всех и прятал. Стараясь привести свой образ жизни в соответствие со своими убеждениями, писатель в ночь на 28 октября 1910 года тайно покинул Ясную По-

ляну. Вместе с дочерью Александрой и доктором Душаном Маковицким он собирался переехать в южные губернии и жить вместе с крестьянами. По дороге Толстой заболел и скончался от воспаления легких 7 (20) ноября на станции Астапово Рязанско-Уральской железной дороги. Перед смертью он простил жену, а последними словами писателя были: «Истина... Я люблю много... как они...» Толстого похоронили в Ясной Поляне, в том месте, где, по семейному преданию, была спрятана «зеленая палочка», которую писатель искал всю жизнь, чтобы сделать человечество счастливым.

О смерти великого классика писали абсолютно все: газеты всего мира поместили на первых страницах пространные некрологи, каждый из современников или знакомых счел нужным высказаться об умершем. В. Чертков говорил о кончине своего друга: «Лев Николаевич ушел и умер без приподнятой сентиментальности и чувствительных фраз, без громких слов и красивых жестов, — ушел и умер, как жил, — правдиво, искренно и просто».

Значение творчества Толстого для русской и мировой культуры необычайно велико. Это не только писатель, но и философ, создавший оригинальную концепцию мировосприятия и попытавшийся воплотить ее в жизнь. Его жизненным кредо были слова: «Чтобы жить честно, надо рваться, путаться, биться, ошибаться, начинать и бросать и опять начинать и опять бросать, и вечно бороться и лишаться». Так жили его любимые литературные герои, так жил и он сам, стремясь сделать так, чтобы мир стал лучше. Писатель и критик Д. Мережковский о смерти Л. Толстого говорил: «Совесть ушла, и слава Богу. Спокойнее. Свободнее. Теперь уже никто не помешает, не испугает, не пристыдит, не обрычит, не закричит на ухо:

— Опомнитесь! Что вы делаете?»

Имя графа Толстого было широко известно и за границей, о чем свидетельствуют воспоминания, письма Ж. Санд, П. Мериме, О. де Бальзака и др. У него учились писатели всех стран, современники и потомки: Г. де Мопассан, Т. Драйзер, Т. Манн, М. Горький, М. Булгаков и др. Почти все, что написано о войне в XX веке, несет на себе влияние

Толстого. Это романы А. Барбюса, Э. Хемингуэя, М. Шолохова, А. Фадеева, К. Симонова, А. Солженицына, В. Быкова и др.

Влияние Толстого на белорусскую литературу, которая в конце XIX — начале XX века еще только переживала процесс становления, огромно. Творчество русского классика стало ориентиром для Я. Коласа, К. Чорного, И. Мележа и др. Каждый из белорусских писателей в создании собственных гуманистических образов шел за великим учителем.

Толстой вел обширную переписку с людьми разных сословий и наций: крестьянами, ремесленниками, учителями, гимназистами. Ему присылали свои первые литературные сочинения, у него просили совета. Например, ныне мало известная белорусская писательница и фольклористка Мария Косич в одном из писем к Толстому обратилась за разрешением перевести на белорусский язык его пьесу «Первый винокур» и получила согласие. Знаменитый французский писатель Р. Роллан, не зная, чему отдать в своей жизни предпочтение: преподаванию истории или писательскому поприщу, — написал в Ясную Поляну. Именно совет русского классика решил судьбу Р. Роллана.

Творчество Толстого считают апогеем и завершением русского критического реализма. Писатель М. Алданов даже считал, что «великая русская литература кончилась на Хаджи-Мурате». Толстой создал уникальный жанр романа-эпопеи, неповторимые женские образы Наташи Ростовой, Марьи Болконской, Анны Карениной, Катерины Масловой, сумел показать истоки русского патриотизма и красоту человеческих отношений в семье.

Тематика произведений классика неисчерпаема. Подчеркивая это, М. Горький отмечал, что «Толстой рассказал нам о русской жизни почти столько же, как и вся остальная наша литература». Он сумел глубоко проникнуть в суть человеческой психики, показать людей не только в самые трудные, но и самые обычные моменты жизни и смерти. Критик А. Суворин писал: «Толстой дал России очень много. Он прославил ее, как не прославляли победы. Он дал русскому имени за границей особый почет и зна-

чение. Его мнения принимались за душу русского народа. Его гений — народный гений». За рубежом до сих пор всем, кто хочет познать русский характер, разгадать тайну русской души, рекомендуют прочитать и осмыслить произведения Толстого. Хотя сам писатель и не рассчитывал на подобное долгожительство. Возможно, несколько лукавя перед собой, он расценивал как большую удачу, если его произведения «будут читать теперешние дети лет через двадцать».



1. Составьте опорный конспект (таблицу, схему), отражающий основные этапы жизненного и творческого пути Толстого.
2. Как характеризует Толстого составленный им в юности жизненный план? Что из него удалось осуществить?
3. В чем новаторство Толстого в изображении войны? Какое влияние на писателей XX века оказали рассказы Толстого о войне? Что роднит творчество В. Быкова, А. Адамовича с толстовскими произведениями военной тематики?
4. Опираясь на материалы учебной статьи, покажите, как постепенно писатель шел к созданию своей философии. Почему философию Толстого называют «непротивленчеством»? Исчерпывается ли этой характеристикой учение великого писателя? Существуют ли приверженцы «толстовства» сейчас?
5. Почему творчество Толстого называют вершиной, а иногда и завершением русского реализма? В чем, по-вашему, заключается значение наследия Толстого для русской и мировой культуры?

Теория литературы

Психологизм Л. Толстого. «Диалектика души»

Свое представление о сути человека писатель выразил в афоризме: «Люди как реки». Это означает, что в каждом человеке присутствует множество черт и качеств, которые проявляются одновременно. Толстой отмечал: «Каждый человек носит в себе зачатки всех свойств людских... и бывает часто не похож на себя, оставаясь между тем одним

и самим собою». Он пытался показать текучесть психического состояния человека в художественной форме. Эту черту тогда еще только начинающего писателя одним из первых подметил Н. Чернышевский и назвал «диалектикой души». Новаторство Толстого, по мнению критика, состояло в том, что он от изображения внешних проявлений «жизни сердца» (внешний психологизм) обратился к анализу и показу процесса психической жизни (внутренний психологизм). В статье «“Детство” и “Отрочество”». Военные рассказы графа Л. Н. Толстого» (опубликована в журнале «Современник», 1856) Н. Чернышевский отмечал: «Внимание графа Толстого более всего обращено на то, как одни мысли и чувства развиваются из других». Писатель показывает не только мысли и чувства, но и то, как они зарождаются, перетекают из одних в другие. Для этого писателю приходилось прибегать к сложным синтаксическим конструкциям — периодам, использовать усложненные предложения со многими придаточными, часто нарушая законы литературной речи. В этом состоит уникальность психологизма Толстого, к которой критики относились по-разному. Известно, что А. Дружинин, еще по поводу «Юности», советовал начинающему писателю строить предложения проще, «избегать длинных периодов», «слова *что*, *который* и *это*» зачеркивать «десятками». Однако Толстой не прислушался к этому совету, сохранив собственный стиль.

«Диалектика души» помогла писателю изображать характеры своих персонажей в развитии, открывать в них то, о чем они сами не догадывались. Человек в произведениях Толстого под влиянием внешних факторов и в связи с работой над собой, поисками цели и смысла жизни изменяется. Поэтому литературоведы говорят о «диалектике характеров» его любимых героев.

Другой отличительной чертой толстовского творчества Н. Чернышевский назвал «чистоту нравственного чувства», т. е. четкое разграничение добра и зла, положительных и отрицательных сторон жизни человека. Обе эти характеристики применимы ко всему творчеству писателя на разных его этапах.



1. Что такое психологизм? Чем внешний психологизм отличается от внутреннего?
2. В чем особенности психологизма Л. Толстого? Сравните его с психологизмом Ф. Достоевского или И. Тургенева.
3. Проиллюстрируйте примерами из «Войны и мира» понятие «диалектика характеров». Ко всем ли героям из эпопеи применимо это понятие? Почему?

Теория литературы

Жанр романа-эпопеи

Эпопея — крупный эпический жанр, зародившийся в устном народном творчестве. Фольклорные эпопеи представляли собой повествование героического характера о масштабных исторических или мифологических событиях и имели, как правило, поэтическую форму (индийская «Махабхарата», германская «Песнь о Нибелунгах»). Как подражание фольклору возникает литературный жанр, первоначально это большое стихотворное произведение, где действующими лицами являются люди и боги и описываются кровопролитные войны («Илиада» и «Одиссея» Гомера, «Энеида» Вергилия и др.). В этих эпопеях особая композиция: они разделены на несколько относительно самостоятельных частей (песен, глав) с собственной завязкой, кульминацией и развязкой. Следующий этап в развитии жанра связан с появлением черт эпопеи у прозаических произведений. Например, в «Мертвых душах» Н. Гоголя интересует не только личность подлеца-приобретателя Чичикова. Автор стремился отразить в поэме «всю Русь» — а это уже одна из черт эпопеи. В XIX веке появляется жанр **романа-эпопеи**, где становление и развитие характера героя тесно связано и во многом предопределяется общенародными по значимости событиями, а сюжет развивается по законам романного действия.

К жанру романа-эпопеи относят «Войну и мир» Толстого. Действие произведения охватывает 15 лет (с 1805 по 1813 год, в эпилоге — 1820 год), включает описание двух войн, рассказывает о почти 600 действующих лицах,

среди которых есть и реальные, и вымышленные персонажи. Масштабность повествования, отражение в произведении жизни целой нации, всех ее сословий, судьбы государства в переломную для России эпоху — все это черты эпопеи. Круг проблем, затронутых Толстым в «Войне и мире», необычайно широк. Писатель ставил своей задачей «захватить все»: причины военных неудач в 1805—1807 годах, роль личности в истории, суть исторического процесса, народный подвиг в войне 1812 года, роль дворянства в жизни государства, проблему женской эмансипации и т. д. Автор сумел показать и великосветские рауты, и развлечения «золотой» молодежи, и парадные обеды с балами, и охоту. А рядом с этим — бунт богучаровских крестьян, преобразования Пьера Безухова в деревне. Место действия неоднократно меняется: Петербург, Москва, Лысые Горы, Отрадное, Австрия, Россия. Весь этот материал связан общей идеей, которую сам автор определял как «мысль народную».

- В** 1. Какие этапы выделяют в развитии жанра эпопеи?
2. Покажите, какими чертами эпопеи обладают «Мертвые души» Н. Гоголя, «Кому на Руси жить хорошо» Н. Некрасова.
3. Назовите признаки эпопеи, ярко проявившиеся в «Войне и мире».

«Война и мир» (1863—1869)

История создания «Войны и мира». Это произведение было результатом «безумного авторского усилия», которому Толстой отдал почти семь лет своей жизни. Роман переписывался семь раз полностью (в этом классик помогли его домочадцы, особенно жена), сохранилось более 5 тысяч страниц, исписанных с обеих сторон, исследователи насчитали 34 варианта начала произведения. Все это указывает на титанический труд, огромные силы, отданные писателем своему детищу. И результат превзошел все ожидания: И. Тургенев, самый популярный в то время прозаик, признал, что «с появлением “Войны и мира” Толстой стал на первое место между всеми нашими современ-

ными писателями». И. Гончаров скаламбурил в письме к Тургеневу так: «Он, т. е. граф, сделался настоящим львом литературы».

Замысел романа возник в 1856 году после встречи с декабристом С. Волконским и его женой, которые вернулись из сибирской ссылки. Впечатление от общения с этими людьми было громадным, и Толстой решает написать роман о декабристе, вернувшемся из ссылки и оценивающим себя и своих единомышленников в 1825 году и современный облик России. Так были созданы три главы романа под названием «Декабристы» (1860). Однако главный герой был не совсем понятен самому писателю: почему он имеет право выносить приговор всему обществу и почему можно ему верить? Поэтому время действия произведения несколько раз меняется. Сначала Толстой обращается к 1825 году — эпохе «заблуждений и несчастий» своего героя. Но и в этот период герой не был понятен автору, так как это был уже сформировавшийся человек. Лишь затем писатель переходит к 1812 году — времени, когда формировались характеры и идеалы декабристов. Так появляются наброски к роману «Три поры» (1863), указывающие, что классик задумал трилогию о декабристе, охватывающую 1812, 1825 и 1856 годы. Но личность главного героя отступила на второй план, интерес писателя привлекли другие персонажи, временные рамки и содержание произведения вновь расширились: «Мне совестно было писать о нашем торжестве в борьбе против наполеоновской Франции, не описав наших неудач и нашего срама. Итак, от 1856 г. возвратившись к 1805 г., я с этого времени намерен провести даже не одного, а многих моих героинь и героев через исторические события 1805, 1812, 1825 и 1856 гг.». В 1864 году был написан отрывок «С 1805 по 1814 год. Роман графа Л. Н. Толстого. 1805 год. Часть 1. Глава 1». Здесь главным героем был еще декабрист и его семья, хотя четко прослеживается авторский интерес к эпохе наполеоновских войн. Толстой интенсивно изучает в Румянцевском архиве исторические документы, масонские книги, акты и рукописи 1810—1820-х годов, мемуары современников, фамильные архивы Толстых и Вол-

конских. В роман вводятся реальные исторические фигуры — Александр I и Наполеон, усложняется жанровая структура произведения, оно выходит за рамки семейно-бытовой хроники. Заголовок «1805 год» становится рабочим названием произведения, под которым с 1865 года роман частями появляется в печати. После публикации первых двух частей писатель делает наброски последних частей романа, назвав его «Все хорошо, что хорошо кончается», где должен быть счастливый финал, где оставались в живых Андрей Болконский и Петя Ростов. Но Толстого заинтересовала «мысль народная» в истории войны 1812 года. Писатель изучает многочисленные источники, русские и зарубежные, об Отечественной войне 1812 года, встречается с ее участниками, сам в сентябре 1867 года посещает Бородинское поле, составляет карту сражения. Именно в этот период возникло нынешнее название произведения «Война и мир», сам роман получил окончательное оформление, соединив черты многих жанров, а Бородино становится его кульминацией.

Произведение печаталось частями, по мере их написания, в журнале «Русский вестник» в 1865—1869 годах. После его завершения Толстой, готовя роман к отдельному изданию, перерабатывает его еще раз. Меняется структура произведения (вместо шести томов останутся четыре, часть философских размышлений переместится в эпилог). Автор проводит стилистическую правку: под влиянием критики Н. Страхова, В. Черткова, И. Тургенева переводит французский текст на русский язык (впоследствии от этого изменения отказался).

Поскольку роман вызвал колоссальное число откликов, Толстой пишет несколько статей о своем детище: «Наброски предисловия к “Войне и миру”» (1867), «Несколько слов по поводу книги “Война и мир”» (1868). В них писатель разъясняет некоторые вопросы жанра, структуры, стиля своего произведения, дает характеристику своим героям.

Проблема жанра. «Война и мир» — произведение, уникальное не только для русской, но и для мировой литературы, прежде всего с точки зрения его жанра.

Еще современники писателя отметили сложность жанровой природы «Войны и мира». Н. Страхов увидел в этом произведении семейную хронику. И. Тургенев подчеркивал, что в нем соединились черты эпопеи, исторического романа и очерка нравов. «Войну и мир» сравнивали то с «Пармской обителью» Стендаля, то с «Отверженными» В. Гюго, то с романами В. Скотта. Но толстовское произведение превосходило любое из них по широте охвата действительности и проблематике. Сам автор затруднялся в определении жанра своего произведения. В 1865 году он отмечал, что будущий роман — это «картина нравов, построенная на историческом событии», а позже указывал, что «Война и мир» — «это не роман, еще менее поэма, еще менее историческая хроника». Писатель назвал свое произведение просто книгой, как Библия, где соединено множество разнопланового материала. Толстой признавал влияние эпической традиции на свое творение: как в «Илиаде», отдано предпочтение общественной жизни над частной, личной. С народным эпосом и героической поэмой «Войну и мир» роднит тема народного подвига в войне 1812 года.

Хотя действие в «Войне и мире» развивается по романным законам, произведение выходит за рамки любого романа: здесь нет главного героя, нет общей завязки и развязки повествования, интрига играет далеко не главную роль, нельзя в строгом смысле говорить о завершенности произведения (эпилог может выступать началом для следующего романа). В произведении Толстого есть черты нравоописательного, социально-психологического, философского, романа воспитания.

Хотя истории писатель уделяет огромное внимание (ей посвящены 186 глав из 333), выводит на страницах произведения и императоров (Александр I, Наполеон, Карл XII, Фридрих Прусский), и их полководцев (Кутузов, Мюрат, Даву), подробно описывает несколько битв, наконец, создает собственную концепцию истории, «Война и мир» не укладывается в рамки исторического романа. История здесь не фон, а полноправный объект изображения, как и любой из героев романа. В произведении Толстого иногда трудно

провести границу между историческим событием и эпизодом из личной жизни героев.

Бесспорным является и тот факт, что в «Войне и мире» есть черты семейной хроники. Толстой подробно рассказывает о семьях Болконских, Безуховых, Ростовых, Курагиных, Друбецких, упоминает о семье Долохова. Но их описанием произведение не исчерпывается.

В XX веке большинство исследователей относили «Войну и мир» к эпопее, отмечая объем и проблемно-тематическую энциклопедичность.

Своеобразие композиции. Важнейшая особенность романа-эпопеи — сложная многоуровневая композиция. Каждая часть и каждый том, наконец, все произведение имеют свою кульминацию и развязку. В эпопее несколько сюжетных линий, которые тесно переплетаются. Толстой, свободно переходя от одних героев к другим, от частных судеб к историческим событиям, прибегает к чередованию крупных и общих планов, массовых сцен и портретных зарисовок.

В основе построения произведения лежит многоплановое противопоставление. Оно наблюдается и в названии, и в последовательности томов и частей, и в соотношении эпизодов, и в группировке образов. Фальшивое существование петербургского света Толстой противопоставляет естественной жизни, близкой к народной (салон Шерер и дом Ростовых). Являются полной противоположностью отдельные герои (Наташа и Элен, княжна Марья и Жюли Карагина, Наполеон и Кутузов и т. д.) и исторические события (Аустерлицкое сражение и Бородинская битва).

В окончательном варианте произведения Толстой выделил четыре тома и эпилог. Первый том описывает войну 1805 года, чуждую русскому народу, главным героям свойственны тщеславные мечты и честолюбие (князь Андрей мечтает о «своем Тулоне», Пьер Безухов преклоняется перед Наполеоном). Во втором томе каждый из них оказывается в жизненном тупике, основное внимание автор уделяет изображению мирной семейной жизни. Это самый «романный» том произведения. Третий том целиком посвящен войне 1812 года, во время которой прояв-

ляется главный закон жизни — всеобщая связь, единение, ведущие к миру. Этот мир наступит в четвертом томе вместе с прозрением главных героев. В последних двух томах автор больше изображает простой народ, собственно исторические эпизоды, увеличивается объем философских размышлений. В двухчастном эпилоге рассказывается о дальнейшей судьбе героев и излагается концепция истории.

Смысл названия. Заглавие образно передает основное содержание и смысл «Войны и мира». Считается, что оно было навеяно словами летописца Пимена из пушкинского «Бориса Годунова»: «Описывай, не мудрствуя лукаво, // Все то, чему свидетель в жизни будешь: // Войну и мир, управу государей...» Слова, вынесенные Толстым в заглавие, многозначны, и в романе раскрываются все их смыслы.

Война — это в первую очередь боевые действия, которые разворачиваются в Австрии в 1805—1807 годах и в России в 1812 году. Но это и состояние общей вражды в обычной, повседневной жизни людей, разделенных социальными барьерами и нравственными ценностями. Настоящая война разворачивается за наследство умирающего Безухова между князем Василием Курагиным и Анной Михайловной Друбецкой, а затем семейство Курагиных «захватывает в плен» Пьера, женив его на Элен. Войной не по правилам автор называет партизанское движение, настоящую осаду переживает Марья Болконская во время крестьянского бунта в Богучарове.

Каждому значению слова «война» противопоставлено слово «мир». В дореволюционных изданиях эпопеи использовалось слово «миръ», означавшее только отсутствие войны, но фактически оно дополняется и значением слова «міръ». В этом случае уже имеются в виду весь свет (мироздание), человечество в целом, национальный мир, крестьянская община и другие формы объединения людей. В самом произведении мир означает и образ жизни, и мировоззрение, и состояние сознания героев. Критики считают, что все многообразие «миров» сливается воедино в эпилоге в Лысых Горах. В доме Марьи и Николая Ростовых живут и семья Безуховых, и графиня Ростова, и Николенька

Болконский. Индивидуальность их мироощущения только усиливает связь между ними, а кредо Николая Ростова «сначала мужицкое, а уж потом свое» соединяет мир дворян с народным бытием.

Антитеза, заложенная в заглавии, определяет группировку образов по системе ценностей. Одни герои — Болконские, Ростовы, Безухов, Кутузов — олицетворяют создающее начало, «людей мира». Они ненавидят светскую фальшь, лицемерие, войну в прямом смысле. Курагины, Наполеон, Борис Друбецкой — «люди войны», несущие разъединение, вражду, эгоизм. Они постепенно исчезают в третьем и четвертом томе. Так, в эпилоге ничего не сказано о князе Василии и его сыне Ипполите, Анне Павловне Шерер, Друбецких, Берге и его жене Вере, Долохове.

В произведении нет четкого разграничения войны и мира: как внутри каждого из «военных» томов присутствует мирная жизнь героев, так и их мирная жизнь зависит от тех политических событий, которые стали прямым следствием военных действий. Война и мир, как личное и общественное, частное и общее, тесно переплетаются, проникают друг в друга. И все же в общей концепции произведения мир отрицает войну (это видно и в заглавии). Война разрушительно влияет на людей, заставляет их терять общую цель, жить одним днем, обостряет эгоизм в поведении. Но люди не могут вечно враждовать, так как война противна природе человека, поэтому она все же заканчивается, наступает мир. Люди вновь обретают смысл жизни, наступает гармония между личными и общими интересами.

Философия истории Л. Толстого. Работая над произведением, Толстой увидел, что официальные сведения об интересовавших его событиях резко отличаются от информации, почерпнутой из частной переписки, мемуаров и др. Так писатель приходит к созданию собственной демократической концепции истории, сильно отличающейся от исторической науки того времени. Авторские рассуждения с оценками исторических событий разбросаны по всему тексту «Войны и мира». С третьего тома их роль значительно возрастает, а в эпилоге писатель еще раз их систе-

матизирует. Толстой определяет, что есть история, кто является движущей силой в ней, что выступает причиной исторических событий, что такое власть и др.

Писатель утверждал, что нельзя сводить исторический процесс к описанию жизни и деятельности только царей или полководцев: «Жизнь народов не вмещается в жизнь нескольких людей, ибо связь между этими несколькими людьми и народом не найдена». По Толстому, *предметом истории* является «жизнь народов и всего человечества», а великие люди — лишь «ярлыки, дающие наименования событию». Т. е. писатель отказывает личности в возможности творить историю и воплощает эту идею в реальных исторических образах. Наполеон под Бородино суетится, отдает ненужные, невыполнимые приказы. А Кутузов бездействует, не пытается влиять на ход ни одного из описанных сражений.

Толстой утверждает, что чем выше по социальной лестнице стоит человек, тем меньшей свободой действий он обладает, поскольку связан с огромным количеством людей и должен выражать их волю, а не свои желания. В этом и заключается *смысл власти*. На вершине общественной пирамиды стоит царь, который, по выражению автора, вообще «есть раб истории».

Именно народ, а не личность делает историю. Толстой считает, что *история* — это «бессознательная, общая, ровная жизнь человечества». Она непрерывна, постоянно движется, «вытекая из бесчисленного количества людских произволов». Она складывается из взаимодействия частных и общих интересов, желаний и намерений миллионов людей. Причем сами они не осознают значимости своих действий, например, как москвичи, покидавшие свои дома после Бородинского сражения. Смысл исторического события скрыт от непосредственных его участников, а оценка его является делом будущего.

Отвечая на вопрос, что же является *причиной* исторических событий, писатель говорит: «Ничто не причина. Все это только совпадение тех условий, при которых совершается всякое жизненное, органическое, стихийное событие». Чтобы понять истоки любого события, надо «изучать

однородные, бесконечно малые элементы, которые руководят массами».

Писателя иногда упрекают в механистичности его философской концепции. Он то сравнивает историю с часовым механизмом (проигрыш Аустерлицкого сражения), то пытается ввести некую величину («дух войска»), которая помогла бы применить к истории законы механики. Толстой иронически относился к политике и военной науке, скептически оценивал роль материальных факторов в войне, подчеркивая бессмысленность попыток сознательного, разумного влияния на исторический процесс. Писатель считал: «Если допустить, что жизнь человеческая может управляться разумом, — то уничтожится возможность жизни». Чем меньше человек задумывается над причинами своих действий, тем больше он оказывается включенным в ход истории, который заранее предопределен и является неизбежным. Так ведет себя Кутузов в 1812 году, «понимая, что есть что-то сильнее и значительнее его воли». В развитии событий действует неумолимый закон исторической необходимости, который придает *фатализм* концепции Толстого, хотя сам автор часто использует еще и слово «провидение», указывая на Божественную предопределенность развития мира.

Основываясь на собственной философии, Толстой создает в «Войне и мире» принципиально новую историю, заменяя историю событий «историей человекoв». Он соединяет частную и историческую жизнь, делая их неразрывно связанными. Писатель не стремится изобразить исторических деятелей такими, какими они были в реальности (еще современники указывали на неточности в исторических сценах и образах). На первый план выходит нравственная сторона их деятельности. По мнению Толстого, поступки Наполеона, Кутузова и других исторических личностей должны оцениваться по тем же критериям, что и жизнь обычного человека. Наиболее ярким воплощением философской концепции Толстого стало в романе изображение войн, а также образы Кутузова и Наполеона.

Наполеон и Кутузов. Эти герои не являются точными копиями своих реальных прототипов. Толстым были со-

знательно опущены многие известные факты (например, Кутузов сам разрабатывал план заграничного похода русской армии 1813—1814 годов), некоторые черты нарочно преувеличены (дряхлость и внешняя пассивность Кутузова, самовлюбленность и позерство Наполеона). Писатель и не стремился к документальности в их описании. Кутузов и Наполеон выражают основную нравственную антитезу романа, идейно централизуют повествование. Главными приемами их изображения стали контраст и своеобразный параллелизм. Писатель сопоставляет их внешность, поведение во время боев и перед ними, отношение к смерти, к рядовым солдатам, к происходящим событиям, к цели своей деятельности.

В портрете Наполеона чувствуется явная ирония. Автор обращает внимание на «жирные ляжки коротких ног», потолстевшую, короткую фигуру, суетливую походку. Французский император постоянно озабочен тем, как он будет выглядеть со стороны, каким войдет в историю. Перед Бородином Наполеон, собираясь взглянуть на портрет сына, долго решает, какое выражение лица более всего подходит для такого случая, наконец останавливаясь на умилении. Похожая ситуация сложилась на Поклонной горе при ожидании бояр с ключами от Москвы.

Во всех поступках, жестах и словах Наполеона проявляется самоуверенность, ограниченность, эгоцентризм. Во время боя он отдает приказания, считая, что руководит сражением. При этом автор сравнивает его с ребенком, который уверен, что управляет каретой при помощи тесемок, приделанных внутри, и этим доволен.

У французского императора «помрачены ум и совесть», он отрекся «от всего человеческого». Наполеон сознательно развивал в себе душевную черствость, испытывал себя, наблюдая смерть. При переправе через Вилию спокойно смотрел, как гибнут польские уланы, после Аустерлицкого сражения обходил поле битвы, разглядывая трупы. Он сравнивал битву с игрой в шахматы, а людей с бездушными шахматными фигурами.

Наполеон убежден в своем величии и собственной гениальности, считая, что «не то хорошо, что хорошо, а то,

что ему пришло в голову». Для него «имело интерес» «только то, что происходило в его душе»; «все в мире, как ему казалось, зависело от его воли». Между тем писатель утверждает, что Наполеон лишь выполнял «жестокую, печальную и тяжелую нечеловеческую роль, которая ему была предназначена». В авторской формулировке это «роль палача народов». Несмотря на предопределенность такого положения, Толстой не умаляет ответственности Наполеона за содеянное, поскольку он считал, «что по его воле произошла война с Россией, и ужас совершившегося не поражал его душу». В конце романа самодовольный и высокомерный император превращается в трусливого беглеца, растерявшего свое величие, отказавшегося от своей армии, когда он столкнулся с народом, ставшим на защиту своей свободы. Толстой отказывает Наполеону в величии, хотя этим несколько снижает значимость Кутузова и победы России.

«Наполеоновские» качества присущи многим героям романа. Иногда это трагические заблуждения (князь Андрей и Пьер накануне войны 1805 года), но чаще показатель полного отсутствия нравственного чувства (Элен в самый разгар Отечественной войны отказывается от православия, чтобы вновь выйти замуж, ставя себе в пример именно Наполеона, имевшего несколько жен). Сниженной пародией на Наполеона является и русский император. При подписании Тильзитского мира поведение Александра I, как и Наполеона, явно неестественное, лицемерно-позерское. Это замечает даже Николай Ростов. Накануне Аустерлица он же видит своего императора разглядывающим тяжело раненного солдата. Наполеономания, по Толстому, опасная болезнь, разъединяющая людей, приводящая к бездуховности.

В образе Кутузова писатель подчеркивает естественность и простоту. Он может найти простые слова сочувствия и утешения, встретив князя Андрея после смерти старшего Болконского. В разгар Аустерлицкого сражения он не боится, что его увидят плачущим. Перед Бородинской битвой, как и простые солдаты, молится перед иконой Смоленской Божьей Матери, встав на колени, а затем

долго не может встать из-за своей старости и дряхлости. Кутузов ассоциируется у князя Андрея и солдат с образом доброго и мудрого отца. Это чувствует на совете в Филях даже крестьянская девочка Малаша, которая, не понимая, о чем идет спор между «дедушкой» и Бенигсеном, «принимает сторону» Кутузова.

Кутузов в романе является воплощением народной нравственности, истинного величия, «простоты, добра и правды». Он не стремится к превосходству над другими, не пытается влиять на ход истории, подчиняясь логике происходящего. Этим и объясняется внешняя бездеятельность, пассивность героя. Он может заснуть во время военного совета в Вишау, не отдает приказов по ходу битвы, не ищет сражений. Внешне пассивный, он «все выслушает, все запомнит, все поставит на свое место, ничему полезному не помешает, ничего вредного не позволит». Причина этого состоит «в том народном чувстве, которое он носил в себе во всей чистоте и силе его». Именно Кутузов смог угадать смысл происходящего в 1812 году, оценить Бородино как победу, сдать неприятелю Москву, поддержать партизанское движение. Главнокомандующий настолько же необычен, насколько уникальна война, им возглавленная. Он, профессиональный военный, не очерствел душой, что становится очевидным, когда в конце романа полководец приезжает в полк. Фельдмаршал произносит глубоко человеческие слова о пленных французах, жалких и обмороженных: «Пока они были сильны, мы их не жалели, а теперь и пожалеть можно. Тоже и они люди». Кутузов оценивает войну как трагическое событие в жизни народа, поэтому перед Аустерлицким сражением может напомнить императору Александру, что война — это не парад на Царицыном Лугу, а зимой 1813 года напишет донесение, что Отечественная война окончилась и воевать дальше нет оснований.

Кутузов не соответствует образу ни «европейского героя», ни гениального полководца. Он отказывается от собственной славы, его цель — изгнать французов из своей страны. Он проиграл большинство битв в 1812 году, но выиграл войну в целом. Жизненный финал русского полководца трагичен и величествен одновременно: «старик

виноват и никуда не годится», но «представителю русского народа», «русскому человеку», «представителю народной войны» после выполнения своей миссии «ничего не оставалось, кроме смерти. И он умер».

Изображение войны. Уже современники Толстого под- считали, что за всю свою историю человечество гораздо больше времени воевало, нежели жило в мире и согласии. И все-таки писатель исходил из того, что война — «противное человеческому разуму и всей человеческой природе событие». Д. Лихачев указывал, что писатель в изображении боев, человеческих судеб в них идет от народного эпоса, от «Слова о полку Игореве». В романе показаны две войны, упоминаются еще две (Русско-турецкая и финляндская), подробно описаны три битвы. На степень их значимости в произведении указывает распределение материала о них. Шенграбенскому сражению посвящены 7 глав, Аустерлицкому — 9, Бородинскому — 21.

Опираясь на собственный армейский опыт, автор, как и в «Севастопольских рассказах», подчеркивает обыденность желаний и привычность быта солдат. Они думают не об общей победе или какой-то великой цели, их интересы связаны с продовольствием, отдыхом и т. п. Сходство с ранним творчеством дополняется чередованием панорамных описаний с крупными планами отдельных персонажей. Толстой в описаниях сражений обращает внимание на действия артиллерии и избегает показывать непосредственные убийства, поскольку он сам был артиллеристом в осажденном Севастополе и не видел жертв непосредственно на поле боя. Не показывает писатель и изуверченных трупов, страшных рани прочих кровавых подробностей войны. Он передает впечатления от увиденного. Например, через пейзаж в конце Бородинского сражения или через реплики героев: «Нет, теперь они оставят это, теперь они ужаснутся того, что сделали!» — восклицает Пьер на Бородино.

В толстовских описаниях боев, как правило, делается акцент на общей неразберихе, на том, что люди не контролируют свои поступки, распоряжения командования не выполняются. Писатель критически относится к большинству прославленных генералов, делая героями сражений

не Багратиона или Барклая де Толли, а никому не известным офицерам вроде Тушина и Тимохина.

Толстой стремится показать все события и исторических деятелей глазами «естественных» людей, в общем-то, вымышленных персонажей, которые видят настоящую войну, без героических преувеличений и искажений (как после будет рассказывать Николай Ростов о Шенграбене Борису Друбецкому и Бергу). Шенграбенское сражение обрисовано через восприятие князя Андрея и Николая Ростова, Тильзитская встреча — Николая Ростова, Бородино — глазами Пьера Безухова. Именно эти герои видят не только боевые действия, диспозицию или панораму события, но и человеческие отношения между людьми.

Всех своих героев писатель проводит через испытание войной. Наблюдения князя Андрея за штабными офицерами в 1812 году показывают, что среди различных партий, сформировавшихся при дворе, самую многочисленную составляли люди, которые не думали ни об Отечестве, ни о славе русского оружия, ни о собственном прославлении, а старались извлечь из нее выгоду, обогатиться, сделать карьеру. Но карьеру на войне делают только те, кто не причастен к непосредственному убийству. К примеру, Берг сумел вовремя преподнести свои мнимые подвиги, за что и получил чин и награду. Положительные герои не могут смириться с тем, что нужно кого-то убивать. В бою под Островно так и не смог застрелить француза уже опытный военный Николай Ростов. Он лишь ранит и берет врага в плен, а после недоумевает, за что был представлен к Георгиевскому кресту. С образом этого героя в романе появляется сравнение войны с охотой.

Устами князя Андрея перед Бородинской битвой автор дает общую оценку любой войне, называя ее «самым гадким делом в жизни», определяя ее целью убийство, а орудиями — шпионство, предательство, разорение мирных жителей. И все же писатель делит все войны на справедливые и несправедливые. К числу первых будет отнесена Отечественная война, поскольку ее главной целью было сохранение нации, независимости страны. Типичной войной захватнического содержания автор считает события 1805—1807 годов, которые не затрагивали интересов большей части

русского общества, были результатом политических игр. В этой войне автор выделяет два несопоставимых с точки зрения официальной историографии события — рядовое **сражение под Шенграбен**ом и битву «трех императоров» у Аустерлица. По мнению писателя, интересы русских солдат затрагивались только в первом, поэтому так высок был моральный дух армии, что и позволило одержать победу. По замыслу Кутузова, 4-тысячный отряд Багратиона должен был прикрывать отход русских частей, сдерживая целую армию под командованием Мюрата. Решающую роль в этом бою сыграли батарея Тушина и рота Тимохина. Именно они, а не военачальники решили исход дела благодаря собственной интуиции и инициативе.

Внешне неказистый, смешной, совершенно «невоенный» капитан **Тушин** робко и неловко отдает честь, оказывается в комичных положениях. Но именно он взял на себя инициативу в сражении, хотя про его батарею вообще забыли. Он нарушил диспозицию и сделал то, что подсказала ему природная смекалка: поджег деревню. Во время сражения Тушин не испытывал страха, хотя накануне битвы Андрей Болконский слышал такие слова о смерти: «Боишься неизвестности, вот чего». Тушин, как и его батареи, не думал ни о подвиге, ни о том, что его могут убить или покалечить. Он думал об общем успехе и сделал то, что не предусмотрели генералы. Кроме князя Андрея, никто не понял значение действий Тушина, не оценил настоящий подвиг. Наоборот, сам герой на совете у Багратиона чувствовал вину, поскольку, «оставшись жив, потерял два орудия», да еще и получил бы нагоняй за самовольство, если бы за него не вступился Болконский.

Капитан **Тимохин** внешне неуклюж, похож на школьника, «которому велят пересказать не выученный им урок». Он вполне оправдывает оценку Кутузова: «Еще измайловский офицер... Храбрый товарищ!» Когда застигнутые врасплох войска побежали, он смог удержать порядок в роте и неожиданно атаковать французов, захватить трофеи и пленных. Из всей роты, совершившей подвиг, только Долохов будет хвастать своими заслугами, а остальные останутся незаметными героями войны.

У Тушина и Тимохина много общего. Судя по небольшому офицерскому чину, в прошлом они крестьяне, попали в армию по рекрутскому набору и, всю жизнь отдав службе, дошли до офицерского звания, но по-прежнему оба смущаются, теряются в присутствии начальства. Это выходцы из народа, сохранившие в себе его лучшие качества — простоту, отзывчивость, истинный патриотизм и героизм.

Тема ложного героизма в этом же сражении связана с Жерковым, не сумевшим преодолеть страх и передать приказ об отходе, и Николаем Ростовым, которого все же трудно упрекнуть в трусости, поскольку это был едва ли не первый его бой. Во власти ложных представлений о подвиге и героизме находится и князь Андрей. Он пытается найти «свой Тулон», храбро оставшись вместе с Багратионом. Но это ложная позиция индивидуалиста, поэтому герой испытывает странное чувство стыда после битвы. Настоящий подвиг был совершен Тушиным и Тимохиным не в одиночку, а вместе со своими воинами. «Общий Тулон» Шенграбенского сражения противопоставлен индивидуальному подвигу князя Андрея в Аустерлицкой битве.

Смысл **Аустерлицкого сражения** простым солдатам был непонятен, поэтому битва была проиграна еще до ее начала. Для беспорядочного отступления оказалось достаточно чьего-то «наивно испуганного» крика: «Обошли!» За паническим бегством солдат наблюдают плачущий Кутузов и Андрей Болконский. Фельдмаршал осознает, что ничего не может сделать в данный момент, чтобы переломить ход боя. А Болконский попытался изменить течение битвы, проверив на истинность собственную идею о Тулоне. Он фактически повторил поступок Наполеона на Аркольском мосту: подхватил знамя и попробовал увлечь за собой солдат в атаку. Но детали, на которые обращает внимание автор, снижают значимость порыва князя Андрея. Он кричит «детско-пронзительным голосом». Знамя оказывается слишком тяжелым, как и то бремя славы, которое собирался взвалить на себя Болконский. Наконец, князь Андрей был ранен, но его поступок не принес победы русской армии. Красивое геройство Болконского автор не осуждает, но показывает бессмысленность индивидуального подвига.

Аустерлиц стал эпохой позора союзнических войск и разочарований князя Андрея и Николая Ростова. «Всеобщий Аустерлиц» стал итогом первого тома романа.

Отечественная война 1812 года и Бородинская битва как ее часть занимают центральное место в композиции романа. Событиям 1805—1807 годов критики отводят роль экспозиции главного исторического события. Из политической игры война превратилась в настоящую, народную, от исхода которой зависела судьба нации. Главный парадокс этой войны в том, что французы в ней выиграли почти все сражения, но проиграли войну в целом.

Главная особенность этой «войны не по правилам» — партизанское движение. Военное начальство не могло контролировать ход войны, поэтому инициативу взяли на себя простые люди — казаки, крестьяне. Всех объединила одна цель — «очистить землю от нашествия». Автор подчеркивает, что «дубина народной войны» появилась не по приказу Кутузова, хотя он и одобрил идеи Денисова. Толстой пишет о многих «партиях», которые образовались стихийно с единственной целью — изгнать врагов. Началась эта всенародная война после пожара в Смоленске. Князь Андрей и лысогорский управляющий Алпатыч видят, как люди, ремесленники, торговцы, покидают свои дома и поджигают их по примеру Ферапонтова и безымянного человека во фризовой шинели, чтобы ничего не досталось врагам. Болконский, зная о приказе не поджигать город, даже не пытается, в отличие от Берга, воспрепятствовать пожарам, чувствуя правильность происходящего.

Народный характер войны 1812 года ясен простым солдатам. От одного из них на выезде из Можайска Пьер слышит показательную фразу: «Всем народом навалиться хотят, одно слово — Москва. Один конец сделать хотят». Трудно понять смысл этого высказывания, построенного грамматически неверно. Но Безухов чувствует идею сказанного: все готовятся к завтрашнему главному бою, который произойдет под Бородино.

Автор большое внимание уделяет описанию состояния героев накануне Бородинского сражения, подчеркивая общ-

ность настроения, объединенность всех в патриотическом порыве. Так, совершенно невоенный Пьер замечает странное поведение кавалеристов,двигающихся на передовую: они шутят, подмигивают идущим в тыл раненым, совершенно не думая о том, что через какое-то время могут и сами быть ранеными или вообще убитыми. Пьер, подчиняясь общему настроению, предчувствуя грандиозность события, оказывается в торжественном расположении духа.

Князь Андрей также твердо знает, «что завтрашнее сражение должно быть самое страшное изо всех тех, в которых он участвовал». Он, словно предчувствуя свое ранение, подводит итоги своей жизни. Совершенно ненужными кажутся теперь четыре главных события в ней: Аустерлиц, служба у Сперанского, любовь к Наташе и начало Отечественной войны. Болконский верит в успех битвы: «что бы там ни было, что бы там ни путали наверху, мы выиграем завтра».

Карьерист Борис Друбецкой понимает, что «завтра должны быть розданы большие награды», и пытается угадать перемены в высшем командовании: сохранит Кутузов свою должность или армию после поражения возглавит Бенигсен.

Бородинская битва становится кульминацией для каждой сюжетной линии произведения и всего повествования в целом. Любимые герои Толстого достигают вершины в своих духовных исканиях. Из 21 главы, отведенной этой битве, 5 представляют собой авторские рассуждения, в 7 — главным действующим лицом является Пьер Безухов, в 5 — князь Андрей, в 4 — Наполеон и только в 1 — Кутузов.

В самой гуще сражения оказался Пьер Безухов. Сначала он раздражал солдат своим барским видом, очками и белой шляпой. Но храбрость, с которой Пьер прошаживался под пулями, вызвала уважение и помогла преодолеть сословное отчуждение. Безухов стал своим в простой солдатской среде. Его тоже захватило общее оживление, которое сменяется ужасом: Пьер видит смерть офицера, потом раздается взрыв ящиков с боеприпасами. Смертельно напуганный, Безухов пытается убежать с этого страшного

поля, спотыкается о тела убитых и раненых, видя вокруг только смерть и неразбериху.

Совсем иначе видят бой командующие армии — Кутузов и Наполеон. Русский фельдмаршал занят, казалось бы, не битвой, а жареной курицей. Но на самом деле он руководит духом армии, решая, какие известия следует передать на передовую, чтобы поднять воодушевление солдат. Наполеон нервно расхаживает перед палаткой, едва не был убит случайно залетевшим ядром. Удивление французского императора безмерно, когда в конце дня ему докладывают, что русские, «потеряв половину войска, стояли так же грозно, как в начале сражения». Во второй половине дня, когда стал ясен его результат, сражение потеряло всякий смысл, превратившись в кровавую бойню, которую не под силу было остановить ни Кутузову, ни Наполеону.

С точки зрения истории, считает Толстой, это сражение «ни для французов, ни для русских... не имело ни малейшего смысла». То, что оно состоялось, было только проявлением закона исторической необходимости. В результате после военного совета в Филях врагу была сдана Москва, а через некоторое время погибла, морально разложившись, наполеоновская армия.

Писатель оправдывает войну 1812 года, называя ее справедливой, но и она несет физические и нравственные страдания всем: и военачальникам, и солдатам, и мирному населению, независимо от социальной принадлежности. Погибают князь Андрей и Петя Ростов, что ускорило смерть графа Ильи Андреевича и подорвало здоровье его жены, застрелен Платон Каратаев. И все же к концу войны «чувство оскорбления и мести» сменяется в душе русских солдат «презрением и жалостью» к некогда непобедимой армии. В этом проявляется истинно русский характер, но и сами французы, по оценке автора, «чувствовали, что они жалкие и гадкие люди, наделавшие много зла, за которое теперь приходилось расплачиваться».

Народ в эпосе. «Я старался писать историю народа», — отмечал о «Войне и мире» Толстой. Но его иногда упрекали в том, что в таком масштабном произведении писатель мало уделил внимания народу, не отразил всех

ужасов крепостного права. Подсчитано, что только 8 % текста составляют эпизоды с участием простого люда. Но при этом в эпосе более сотни массовых сцен, свыше двухсот поименно названных персонажей из народа. Писатель не отождествлял народ только с крестьянством. В романе слово «народ» используется в значении, более близком понятию «нация», внутри которой сосуществуют два сословия — дворянство и крестьянство, т. е. собственно народ, но автор их не противопоставляет друг другу. Они дополняют друг друга: внутренний мир лучших представителей дворянства чрезвычайно сложен, а крестьянское миропонимание гармонично в своей простоте. Любимые автором герои-дворяне приходят в результате своих духовных исканий к соединению с народом, принятию его моральных ценностей и способов жизни.

«Народная мысль», которую, по собственному замечанию, больше всего любил в романе Толстой, раскрывается в «Войне и мире» в двух аспектах: философском и нравственном. С позиции толстовской философии народ является движущей силой истории. Именно потому, что на защиту своего Отечества встал весь народ, русские одержали победу в войне 1812 года. Наполеон не мог выиграть эту войну даже теоретически, так как сражался не с армией, а целым народом. В морально-этическом плане народ является носителем лучших человеческих качеств, поэтому с народных позиций оцениваются абсолютно все события в романе. Оба эти аспекта неразрывно взаимосвязаны и дают автору критерий для оценки своих героев — близость народу, его судьбе и истории делит героев романа на две группы.

Толстой поэтизирует в романе народ как духовное единство людей, основанное на вековых традициях. Ему он противопоставляет толпу — агрессивных, эгоистичных людей. Толпу возглавляет Растопчин, в толпу превращается бегущая из России армия Наполеона. Эти персонажи не могут называться героями. Истинным героем является Кутузов — носитель «народного чувства» в эпосе.

Сквозь призму народного мировосприятия в романе дается оценка светской жизни. Наташа Ростова не могла

оценить оперу, на которой познакомилась с Анатолом. Девушка видела и в декорациях, и в сюжете, и в игре актеров надуманность, фальшь, «ей становилось то совестно за актеров, то смешно за них».

Народ у Толстого — это и армия, и партизаны, и смоленский купец Ферапонтов, который готов поджечь свой дом, чтобы добро не досталось врагам. Это и мужики, которые не хотели продавать сено французам даже за хорошие деньги и жгли его. Это и москвичи, покидавшие свои дома, потому что нельзя было оставаться под властью врагов. Это и Марья Болконская, которая после смерти отца пришла в ужас от предложения своей компаньонки Бурьен остаться в Богучарове и просить покровительства у французского генерала. Это и Ростовы, бросающие свои пожитки, чтобы найти место для раненых. В толстовском понимании народную душу отражали и Василий Денисов, и Кутузов, и Ростовы, и Болконские, и сам автор. Им свойственны сострадание и патриотизм — лучшие черты народного характера, которые наиболее ярко проявились в Отечественной войне.

И все-таки писатель не идеализирует народ. Он рассказывает о казаках, вернувшихся москвичам и мужикам из соседних деревень, которые возвратились в столицу, чтобы грабить, «продолжали то, что делали французы». Толстой вводит в роман повествование о **бунте богучаровских крестьян** как о некой стихийной силе, неожиданно прорвавшейся и трудно объяснимой, не управляемой разумными способами. Богучаровцы отказались дать подводы княжне Марье, не приняли помещичий хлеб, который княжна Марья разрешила им раздать. Но они сделали это, поверив фальшивым французским листовкам о том, что Наполеон дарует им свободу и землю (чего тот не собирался делать). Автор обращает внимание на то, что такой бессмысленный бунт мог произойти только в этом имении Болконских, поскольку жизнь в Богучарове и в мирное время очень отличалась от лысогорской. Здесь было мало грамотных, селение было фактически изолировано от окружающего мира. Поэтому крестьянский бунт был вполне закономерен, но крайне несвоевременен. Богучаровцы вы-

падают из общего единения, они готовы предать своих господ и родину, подчинившись французскому императору. Этот стихийный бунт невозможно было разрешить с помощью разумных действий, как это пыталась сделать княжна Марья, но зато «неразумная животная злоба» Николая Ростова смогла отрезвить толпу крестьян.

Воплощением русского народного характера принято считать образы Платона Каратаева и Тихона Щербатого. Этих героев объединяет не только крестьянское происхождение. Они оказались на войне. Но Платон пошел в армию по набору, а Тихон присоединился к «партии» Денисова по своей воле. Они оба притягивают к себе людей: Тихон — шутками, Платон — рассказами. Оба умеют приспособливаться к ситуации, могут быть названы народными умельцами. Но каждый из них представляет свой вариант русского национального характера: Тихон — его активное начало, а Платон — пассивное мирозерцание, близкое к христианскому милосердию.

Тихон Щербатый — не только «самый полезный и храбрый человек» в отряде Денисова. Он был единственным из своей деревни, кто нападал на «миродеров». Тихон мог убить захваченного француза, потому что тот был «совсем несправный» и «грубиян». Совершенное им убийство ничего для него не значит, поэтому, рассказывая о своей вылазке, он глупо улыбается. Щербатый выполнял в отряде всю черную и гадкую работу, подчиняясь общему инстинкту истребления врага. Его жестокость имеет звериную природу, поэтому писатель сравнивает его с волком, но оружие, которым Тихон совершает свои убийства, вполне мирное — это топор, который, кстати, считался народным орудием в борьбе против угнетателей. При этом Щербатый был «шут всех казаков, гусаров», его искренняя веселость делает симпатичным этого в целом некрасивого и жестокого человека.

«Олицетворением всего русского, доброго и круглого» называет в романе автор **Платона Каратаева**. Этот крестьянин, оторванный от своей привычной среды, — образец «естественного» человека, воплощение народной нравственности. Он живет в гармонии с собой и всем миром, не

разделяя его на людей и зверей, своих и врагов. Платон одинаково хорошо относится и к прибившемуся к пленным псу, и к измученному Безухову, в котором все же угадывается «благородное» происхождение, и к французскому солдату, которому шил шинель. Каратаев любил весь мир и всех людей, поэтому не имел привязанностей, дружбы и любви в обычном понимании. Он ощущал свою жизнь как небольшую частицу «целого, которое он постоянно чувствовал». Даже знакомясь с Пьером, Платон представляется во множественном числе: «Каратаевы прозвище». Само присутствие Каратаева в бараке для пленных создавало ощущение уюта. Обращает на себя внимание его молодое лицо, которое «имело выражение невинности и юности», хотя Платону явно за пятьдесят (если судить по его рассказам о былых сражениях).

Речь Платона была бессвязной, часто противоречивой и нелогичной, как и сама жизнь человеческая, но производила впечатление на слушателей. Свои рассказы он пересыпает пословицами и поговорками: «от сумы да от тюрьмы никогда не отказывайся», «где суд, там и неправда», «наше счастье, дружок, как вода в бредне: тянешь — надулось, а вытащишь — ничего нету» и др. В них отражается народное понимание справедливости, отношение к счастью и покорность судьбе. Короткая молитва Каратаева похожа на набор слов. Но это молитва обо всем живущем на земле, которую произносит человек, чувствующий свою связь со всем миром.

В Платоне Каратаеве, как и в других мужиках, есть положительное начало: простота, спокойствие, умение приспособливаться к любой обстановке, вера в жизнь, доброжелательность. Но есть в нем и другое, что помогло духовно возродиться Пьеру. Доброта Платона превращается во всепрощение, вера в разумность естественного хода истории — в покорность перед судьбой. Он подчиняется собственной интуиции, живет «не своим умом — божьим судом». Это те качества, которые, считает Толстой, изначально присущи русскому крестьянству.

Образ Платона Каратаева появился только в последней редакции романа, что подчеркивает его значимость в системе образов романа. Это своеобразный праведник, который

должен был стать для Пьера Безухова «олицетворением духа простоты и правды». Именно его мнение словно примеривает к своей новой жизни в эпилоге Пьер, говоря, что Платон одобрил бы их отношения с Наташей, но не оценил бы общественные взгляды Безухова. Писатель несколько идеализирует Каратаева, который своей пассивностью противопоставлен общей концепции романа, где на первый план все-таки выходит активное начало, борьба со злом, как это делал, например, Тихон Щербатый.

«Мысль семейная» в романе «Война и мир». Принадлежность к определенной нации, ее ценностные ориентиры усваиваются человеком через семью, поэтому такое большое место в эпосе занимает описание «дворянских гнезд» — семей Ростовых и Болконских. Это две гармоничные общности людей, у которых много общего: душевность, гостеприимство, истинная любовь и привязанность между всеми ее членами, честность во внутрисемейных отношениях, глубокая сердечность и близость простому народу. Судьба отечества тесно связана с жизнью этих семейств. Уходят защищать родину Николай и Петя Ростовы, не колеблясь, отправляется в полк, а не в штаб князь Андрей, Ростовы оставляют имение под госпиталь, а старый Болконский финансирует ополчение. Эти две семьи противопоставлены высшему свету Петербурга и в некоторой мере друг другу.



«В доме Ростовых».
Д. Шаринов, 1953 г.

Наиболее дороги писателю **Ростовы**. Они являют собой идеал семейного счастья, основанный на добрых взаимоотношениях между близкими. Они переживают неурядицы вместе, будь то проигрыш Николая Долохову, или измена Наташи, или отъезд из Москвы. В их отношениях нет места холодной рассудочности. В этой семье детей воспитывают в свободе, их балуют, развивают в них непосредственность и жизнерадостность. Поэтому все

Ростовы так полны жизненной энергией и тесно связаны с окружающим миром. Только Вера при всей своей красоте, хороших манерах и правильности суждений отличается душевной черствостью и эгоистичностью. Но сами родители говорят, что ее «совсем иначе воспитывали», чем остальных детей, держали в строгости, вот и перемудрили со старшей дочерью. Особую роль в доме Ростовых играет мать, ее близость детям автор подчеркивает, давая младшей, общей любимице, материно имя — Наташа. Илья Андреевич известен своим хлебосольством, поэтому именно графу Ростову поручают организовать прием в честь Багратиона.

Семейный уклад **Болконских** несколько иной: здесь тон всему задает «деспот» — старый Болконский. Этот «старик с зоркими умными глазами» был другом Кутузова, еще в молодости заслужил звание генерал-аншефа, даже опальный, не перестает заниматься политикой, приготовил премию за написание истории суворовских походов. Несмотря на возраст, он полон энергии, постоянно занят: пишет мемуары, обучает дочь математике, работает в саду или точит табакерки на станке. Жизнь этой семьи подчиняется строгому распорядку, установленному однажды и навсегда главой дома. Николай Андреевич не выносит, когда ему противоречат, часто ссорится с дочерью и сыном. Но это только внешняя сторона взаимоотношений в этой семье. Все Болконские очень сильны по характеру, их объединяет скрытая душевная теплота. Николай Андреевич крайне сдержан в выражении своих отцовских чувств, очень требователен к своим детям. Он воспитывает по собственной системе княжну Марью, обучая ее основам многих наук, хотя о женском образовании в России в то время еще не было и речи. Может показаться, что старик Болконский демонстрирует жестокое отношение к дочери. Но именно в годы вынужденного затворничества в отцовском доме формируется высокий душевный потенциал княжны Марьи, который чувствует ее брат и который так привлекает Николая Ростова.

И все-таки при значительном сходстве эти два семейных клана — Ростовы и Болконские — не могли объеди-

ниться до 1812 года: первые были слишком просты, близки народу, а вторые — гордые аристократы с высоким интеллектом и напряженной внутренней жизнью. Именно поэтому, а не из-за упрямства Николая Андреевича, отношения князя Андрея и Наташи не имели бы счастливого финала.

Особое место писатель отвел молодым семьям, обрисованным в эпилоге.

Николай Ростов и княжна Марья дополняют друг друга, ощущая себя единым целым. Николай сравнивает жену с пальцем, который нельзя отрезать, хотя и четко осознает, что жена умнее и духовно богаче его. Это только поддерживает в Николае «чувство удивления перед ее душевностью» и радость от того, что «она с своею душой не только принадлежала ему, но составляла часть его самого». Николай весь отдался хозяйственным заботам, выплачивает долги по отцовскому наследству, поддерживает достаток своей семьи. Марья ревнует своего мужа к хозяйству, она не понимает, как можно ограничиваться только материальными заботами. Она несет в их семье духовное начало, доброту и нежность. Марья — прекрасная мать, чуткая воспитательница своих детей. Ее «детский дневник» — «это неустанное, вечное душевное напряжение, имеющее целью только нравственное добро детей». Марья в своей семье во многом воплощает отцовские идеалы воспитания детей. Она зорко наблюдает за их развитием, поощряя положительное и наказывая за проступки. Марья с укоризной замечает мужу, что нельзя выделять младшенькую дочь, пусть она и похожа на свою тетку Наташу Ростову. Марья и Николай как родного воспитывают Николеньку — сына Андрея Болконского.

Семейная жизнь **Пьера и Наташи** идеализирована автором. Целью их супружества было не только рождение детей, их воспитание, но и духовное объединение этих героев. Пьер и после семи лет брака «видел себя отраженным в своей жене». Наташа же подчеркивала в нем «только то, что было истинно хорошо». Они настолько близки, что угадывают друг друга. Писатель показывает, что настоящая семья невозможна без жертв со стороны супругов.

Пьер оказался «под башмаком своей жены», не делал ничего, что могло принести ущерб семье. Наташа бросила «все свои очарования». Но это, по Толстому, жертвы мнимые, они не изменили суть героев: Наташа вполне сможет научить своих детей чувствовать красоту простой жизни, природы и музыки, а Пьер будет по-прежнему помогать другим людям.

Автор открыто исповедует патриархальный взгляд на семью. Семья в представлении писателя — свободное объединение людей, основанное на четкой иерархии (во главе — отец, а мать делает все для сохранения семейного очага, дети подчиняются авторитету родителей). Гармоничный семейный мир в романе противопоставлен отчужденности людей в светских салонах Шерер, Элен или Жюли Карагиной или в так называемых «мнимых» семьях — у Курагиных, Бергов, Друбецких. В них люди, связанные браком или кровным родством, не имеют общих интересов.

Отношения между родителями и детьми **Курагиными** поддерживаются только ради приличия. По словам князя Василия, дети — это его крест, хотя нельзя сказать, что он не заботится о них, но делает это из стремления к собственному благополучию. Он готов даже пойти на преступление — уничтожить завещание графа Безухова. Ведь пристроив детей, можно спокойно жить дальше, уже не думая ни о каких проблемах. Все Курагины — глубоко порочные эгоисты. Княгиня завидует красоте и молодости своей дочери. Князь Василий фактически продает дочь Пьеру, пытается сделать то же самое с Анатолом, сватая его к княжне Марье. Глубоко развратна Элен, о которой даже негативно обрисованный автором Наполеон скажет: «Это прекрасное животное». Она заводит себе множество любовников и даже не пытается скрывать этого. «Фамильные» черты Курагиных — ординарность и глупость, что старательно прячется от светского общества. Пьер, зная, что его жена откровенно глупа, недоумевает, почему Элен считалась в свете «умнейшей женщиной». Пьер, глядя на Анатоля, воскликнет, выразив суть семьи Курагиных: «О, подлая, бессердечная порода!» Любое вторжение Ку-

рагинных в мир Ростовых или Болконских приносит последним жестокие разочарования и беды. Возможно, так Толстой пытался показать кризис патриархальной семьи, которую разрушают новые, не самые лучшие проявления жизни.

Брак **Пьера и Элен**, с точки зрения писателя, с самого начала был обречен: его основу не составляла любовь, а целью не были дети. Элен выходила замуж по расчету, ее привлекало богатство и положение мужа в обществе, не хотела иметь детей, цинично заявляя об этом. Пьер также не испытывал к будущей супруге ничего, кроме физического влечения, впрочем, быстро угасшего. Элен представляет собой тип предельно развращенной светской красавицы, холодной, надменной, бессердечной, равнодушной ко всему, что не касается ее благополучия. «Где вы — там разврат и зло», — бросает в глаза своей жене Пьер. Сам он глубоко переживает, винит себя за то, что произнес «люблю», не любя, что этот брак едва не привел его к убийству человека (дуэль с Долоховым).

Семья **Друбецких** также далека от настоящей семьи. Борис не уважает мать, видя ее готовность унижаться ради денег. Он женится на Жюли Карагиной ради ее денег, несмотря на свое отвращение к ней. Это ложное семейство, поскольку и Жюли вступает в брак, только чтобы не остаться старой девой.

Семья **Бергов** также представляет собой тип светской, не подлинной семьи. Отношения между Верой и ее мужем не основаны на глубоком чувстве, хотя Берг по-своему любил жену, видел в ней олицетворение собственного счастья. Расчетливость Берга особенно ярко проявляется в сватовстве к Вере: он выбирает момент, когда Ростовы находятся в материальном затруднении и не могут ему отказать. Он вроде бы демонстрирует благородство, предлагая в такую минуту Вере замужество, но при этом торгуется с Ильей Андреевичем о приданом. У Бергов нет детей. Главная забота этой семьи — подражание богатым и материальное благополучие. Берга несказанно радует, что у его супруги такая же накидка, как и у графини Юсуповой, а вечер в его доме повторяет то, что происходило

у других. Даже в оставляемой жителями Москве Берг спешит купить «шифоньерочку», так понравившуюся Вере.

В целом, «мысль семейная» и «мысль народная» в романе взаимосвязаны. «Семейные» отношения для писателя не обязательно проявляются только между близкими родственниками. Наташа, пляшущая под гитару бедного дядюшки, душевно близка ему, как и остальным присутствующим, среди которых и дворовые, и экономка Анисья. Во время охоты граф Илья Андреич, упустивший по собственной глупости волка, стерпел очень резкие слова от своего ловчего Данилы. Все это показывает, что родственная атмосфера Ростовых допускает определенную свободу во взаимоотношениях людей, может даже стереть социальные барьеры.

Отцом солдат, дедушкой для Малаши выступает в эпосе Кутузов; сыном, беспокоящимся о судьбе Отечества, назван Багратион. На батарее Раевского Пьер чувствует особенное «семейное оживление», а солдаты тут же окрестили чудаковатого дворянина «наш барин». Сходная атмосфера и на батарее Тушина в Шенграбенском сражении, и в полку князя Андрея перед Бородином, и в партизанском отряде, куда попал Петя Ростов. Любопытно, что почти такие же отношения демонстрируют русские солдаты по отношению к отступающим французам. Русские солдаты усаживают у костра вышедшего из леса Рамбаля и его денщика Мореля, кормят их, а Рамбаля даже отводят к офицерам погреться. Французского барабанщика Венсана полюбил не только его ровесник Петя Ростов, но и окружившие их партизаны.

Пародией на семейные отношения является **салон Анны Павловны Шерер**, хотя он внешне устроен как узкий семейный мир, в котором можно приятно провести время. Но все здесь превращается в бессмысленный ритуал, начиная с приветствия тетушки, о которой тут же все забывают, заканчивая самими разговорами. Бездетную хозяйку (важная деталь в ее характеристике), «общественную энтузиастку» писатель сравнивает с умелым метрдотелем, который «сервирует» общество и «угощает» своих гостей то Виконтом Мортемаром и аббатом Марио, то Борисом Друбецким, приехавшим из-за границы, то новостью о сватовстве

Пьера к Элен Курагиной. Все гости Шерер безупречно говорят по-французски. Этим писатель еще раз подчеркивает искусственность мира этих людей, их оторванность от народа. Примечательно, что из всех гостей Шерер только Пьер, хотя и вырос за границей, пользуется русским языком. Салон Анны Павловны — это бездушная «равномерная, приличная разговорная машина». Здесь все заранее предопределено и насквозь фальшиво. Любое естественное проявление чувств, искренних оценок вызывает панику или лицемерное снисхождение. Особенно неестествен этот стиль жизни во время Отечественной войны, когда на приемах у Элен или Анны Павловны, играя в патриотизм, эти люди штрафуют друг друга за использование французского языка. Сама Анна Павловна демонстративно отказывается посещать французский театр из «патриотических» соображений. А такие люди, как Жюли Друбецкая, собираясь покинуть Москву, устраивали «прощальный вечер». Но это ложный, показной патриотизм. На самом деле высший свет больше занимает, кого из многочисленных поклонников выберет Элен, кто окажется в милости или опале при дворе.

Нравственные искания героев романа. Толстой представлял духовное развитие человека как трудный путь движения к истине. Такова судьба самого писателя и главных героев его «Войны и мира»: Андрея Болконского и Пьера Безухова. По мысли самого автора, духовные искания характерны только дворянству. Крестьяне интуитивно ощущают смысл бытия, поэтому их жизнь гармонична, они не испытывают мучительного разлада между своим существованием и его целью. Сложную духовную эволюцию в романе переживают только герои-мужчины, так как предназначение женщины писатель видел в сохранении семейного очага, рождении и воспитании детей — именно в этом смысл жизни Наташи Ростовской и Марьи Болконской.

Цель нравственных исканий героев «Войны и мира» — поиск смысла жизни, достижение личного счастья. В их жизни вера сменяется разочарованием, за которым появляется новая идея, и так происходит несколько раз. Герои Толстого живут в «онегинскую» эпоху, поэтому как бы

заранее поставлены в положение «лишних людей» и резко отличаются от основной массы дворян. Князь Андрей и Пьер претендуют на роль героев своего времени, но это, как считает автор, лишь увеличивает их индивидуализм. Их духовной «одиссеей» писатель доказывает, что общественная значимость, ценность для истории приходят к человеку произвольно. Чаще всего личность входит в историю тогда, когда преследует самые простые жизненные цели. В конечном итоге и князь Андрей, и Пьер, и Николай Ростов избавляются от ложного понимания сути жизни и приходят к сближению с народом. «Великое, непостижимое и бесконечное» открывается им в простых вещах, которые в период заблуждений казались слишком приземленными и поэтому недостойными внимания. Толстой учит видеть счастье в том, что доступно абсолютно всем людям: в семье, в детях, в ведении хозяйства. Это то, что объединяет людей, является самым главным в жизни любого человека. Поэтому все попытки героев романа найти счастье в служении великой идее, в славе, в политике терпят крах. К пониманию смысла жизни герои приходят, делая многократный свободный выбор, поэтому путь к постижению истины у каждого из любимых героев писателя свой.

Духовные искания Андрея Болконского. Князь Андрей во многом близок Печорину. Как и герой М. Лермонтова, скептик и рационалист, которому были открыты все пути к блестящей карьере при дворе, красавец Андрей Болконский оказывается в романе глубоко несчастным.

В начале романа князь Андрей находится во власти ложной «наполеоновской» идеи. Он мечтает о славе и разочарован в светской жизни, что ярко проявляется в разговоре с Пьером перед отъездом в армию. Герой пренебрежительно относится к своей жене, тяготится своим положением в свете, тем, что должен бывать на пошлых собраниях, вроде салона Анна Павловны Шерер. Писатель вводит характерную деталь: князь Андрей щурится, глядя на всех в этом ложном мире. И все же герой верит в свою звезду, считая, что может совершить подвиг и заслужить всеобщую любовь — славу. С этой целью он едет к Кутузову, мечтая, что в трудной для всей армии ситуации он

один сможет найти спасительное решение, которое даст шанс выиграть войну. Именно так описывались герои в летописных преданиях, древних эпосах наподобие «Илиады». Именно таким образом совершил свой главный подвиг теперешний кумир князя Андрея — Наполеон.

Оказавшись в армии, Болконский преображается, пытаясь искать свой интерес в общем деле. Меняется его походка, более живым становится взгляд. Однако попытка найти «свой Тулон» завершается для князя Андрея полным крахом на поле Аустерлица. В самый момент подвига, когда Болконский бежал со знаменем в руках, он не испытывает высокого состояния духа, подходящего для такой минуты. Вместо этого на глаза попадают случайные, второстепенные мелочи, что само по себе было оскорбительно для князя Андрея. Упав навзничь, он замечает небо, в котором нет суеты и ложных идей. Мечты о славе и даже прежний кумир Наполеон кажутся ему теперь малыми по сравнению с «высоким, справедливым и добрым небом», словно впервые увиденным Болконским и ставшим символом бесконечного бытия. После ранения князь Андрей переживает сильнейший духовный кризис: возвращаясь домой после плена, он решает никогда больше не служить и собирается начать совершенно новую жизнь.

Рождение сына и смерть жены, чувство вины перед ней приводят князя Андрея к окончательному разочарованию в прежних идеалах и формируют не менее индивидуалистическое решение: жить нужно «для одного себя» и своих близких. Так проходят два года: герой занимается хозяйством, сыном, много читает. Толчок к возрождению он получает при встрече с Пьером Безуховым, которого воодушевили масонские идеи. На пароме в знаменитом споре о добре и зле, о смысле жизни и самопожертвовании князь Андрей побеждает своего друга. Болконский утверждает, что знает в жизни «только два действительные несчастья: угрызения совести и болезнь» — и вся мудрость его жизни сводится теперь к избеганию «только этих двух зол». И все же слова Пьера задели за живое князя Андрея, преобразили его даже внешне. Прежде «потухший, мертвый» взгляд героя становится «лучистым, детским, нежным». Он вновь видит небо таким же, как и на Аустерлицком

поле, и «что-то давно заснувшее, что-то лучшее, что было в нем, вдруг радостно и молодо проснулось в его душе». Автор замечает, что «свидание с Пьером было для князя Андрея эпохой, с которой началась хотя во внешности и та же самая, но во внутреннем мире его новая жизнь». Болконский легко провел в Богучарове те хозяйственные преобразования, которые не удались Пьеру, а окончательный подъем он переживает после встречи с Наташей в Отрадном. Заложенное в этой девушке природное стремление к счастью, поэтичность ее натуры, красота голоса очаровывают Болконского, заставляют понять, что «в 31 год жизнь еще не кончена». Символом полного духовного возрождения героя становится вновь природа — старый дуб, увиденный князем Андреем дважды: по дороге в Отрадное и на обратном пути.

Андрей Болконский чувствует в себе силы и желание изменить жизнь многих людей, русского крестьянства в частности. Поэтому он едет в Петербург с проектом армейского устава, участвует в работе комиссии Сперанского. Однако герой после встречи с Наташей на нарышкинском балу увидел неестественность, фальшивость, равнодушие самого реформатора и его окружения и отказался от продолжения государственной службы.

Любовь к Наташе преобразила князя Андрея. Под влиянием «неиспорченности» девушки он открывает для себя возможность радоваться жизни. Чувство, охватившее обоих героев, громадно. Князь Андрей говорит Пьеру о своей любви: «Весь мир разделен для меня на две половины: одна — она, и там все счастье, надежда, свет; другая половина — все, где ее нет, там все уныло и темнота...» По настоянию старого князя Болконского свадьба Андрея и Наташи была отложена на год. Николай Андреевич,



«Князь Андрей и Наташа на балу».

А. Яцкевич, 1990-е гг.

узнав о будущей невестке, решил, что она совсем еще ребенок, и хотел по-своему защитить сына, уберечь от новых разочарований. Князь Андрей, не помирившись с отцом и ничего не сказав сестре, уезжает за границу.

Годовая отсрочка неожиданно приводит к измене Наташи с Анатолом Курагиным и становится причиной нового, возможно, самого острого духовного кризиса, который испытывает герой. Измена Наташи «тем сильнее поразила его, чем старательнее он скрывал ото всех произведенное на него действие». Андрей изо всех сил ищет то, за что может зацепиться в этой жизни. Злоба на Анатоля, невозможность отомстить ему, хотя князь Андрей искал встречи со своим обидчиком, отравляли «искусственное спокойствие», которое Болконский пытался найти на военной службе. Все же герой подсознательно ищет смерти, поэтому в начале Отечественной войны отказывается служить в штабе Кутузова и отправляется в действующую армию. Болконский командует полком, сближается с солдатами, которые называют его «наш князь». Однако это еще не полное единение с солдатами. Аристократизм князя Андрея не позволяет ему вместе со всеми купаться в пруду, а во время Бородинского сражения падать в пыль на глазах у всего полка.

Накануне Бородинского сражения в мировосприятии Андрея Болконского наметился новый перелом. Его озлобленность нашла выход и превратилась в ненависть к врагам, которые разорили его дом. Поэтому так жестоко звучат слова героя о том, что милосердия к французам он не испытывает, что «надо их казнить». Жизнь представлялась ему теперь «волшебным фонарем», а все, что казалось ему важным — «слава, общественное благо», «любовь к женщине, самое отечество», — «грубо намалеванными фигурами», «ложными образами».

Нравственное прозрение героя происходит после ранения под Бородином. Князь Андрей испытал «восторженную жалость и любовь» к своему врагу, изуродованному Анатолю Курагину, с которым оказался в одной избе. Размышляя об Анатоле, своем новом отношении к нему,

Болконский пришел к выводу, что самое главное в жизни — то, чему его раньше учила княжна Марья и чего он так долго не мог понять. Это «сострадание, любовь к братьям... любовь к врагам... та любовь, которую проповедовал Бог на земле...». За два дня до смерти Болконский как бы «пробуждается от жизни». Ему открывается таинство смерти, перед которым кажутся чуждыми, мелкими живые люди с их проблемами и заботами. В какой-то мере князь Андрей приближается к каратаевскому пониманию жизни, которое трудно воплотить в реальной действительности. По словам Наташи, он был «слишком хорош», поэтому и не мог жить дальше.

Жизненный итог Андрея Болконского вовсе не случаен. Этот герой вряд ли смог бы стать декабристом, как Пьер. Болконский всегда был слишком аристократом, его единение с простолюдинами трудно представить. Сложно поверить, чтобы князь Андрей мог представиться, как Денисов, Васькой или есть со своими солдатами из одного котелка, да еще и одной ложкой, как Пьер Безухов после Бородинского боя. Ведь и погиб-то Болконский из-за того, что считал неправильным падать в пыль перед крутящейся гранатой, как это сделал его адъютант. Так, в общем-то, бесславно, находясь тылу русских войск, получив ранение от шальной гранаты в 34 года, помирившись с Наташей, но понимая невозможность счастья с ней, умирает князь Андрей Николаевич Болконский.

Переломы в мировоззрении Андрея Болконского являются результатом столкновения его с трагическим и непостижимым: с миром природы (небо, дуб) или с проявлениями обычной жизни человека (рождением сына, смертью жены, отца, любовью и изменой Наташи, физическими страданиями от ранений).

Путь философских прозрений Пьера Безухова. Пьер Безухов — герой, наиболее близкий автору, это доказывает и то, что ему «досталась» в жены Наташа, и то, что именно Пьеру открывается нравственная истина, и то, что именно этого героя, судя по эпилогу, автор ведет к декабризму.



«Пьер Безухов».
Д. Шмаринов, 1953 г.

Пьер — единственный из героев романа, воспитывавшийся вне семьи. Возможно, поэтому он совершает так много ошибок в молодости, необычайно доверчив, охотно подчиняется чужой воле, наивно веря в порядочность окружающих. Так удивительна для него жизнь, которую ведет он с Долоховым и Курагиным. В салоне Анны Шерер Пьер выглядит как настоящее чужеродное «явление», недаром хозяйка сравнивает его с медведем и старается за ним приглядывать. Получивший образование за границей, он привык к большей свободе, чем доморощенные дворяне, поэтому открыто выражает свои взгляды. Безухов преклоняется перед Наполеоном, считает теорию общественного договора Ж. Ж. Руссо и идеи Великой французской революции спасительными для Европы.

Получив богатое наследство, Пьер оказывается в центре внимания светского общества. Лесть он искренне принимает за проявление любви, а потом и становится жертвой князя Василия. Брак с Элен, устроенный ее отцом, стал настоящей жизненной катастрофой для героя. Дуэль с Долоховым, которого ранил Пьер, никогда не державший в руках оружия, разрыв с женой — таков итог «великосветского» периода в жизни Безухова. Здесь же начало глубокого нравственного кризиса. Беспреданно думая о себе, жене, дуэли, Пьер отправляется в Петербург. Безухов мучительно пытается ответить на самые простые, но и самые сложные вопросы: «Что дурно? Что хорошо? Что надо любить, что ненавидеть? Для чего жить, и что такое я? Что такое жизнь, что смерть? Какая сила управляет всем?» Мир в его сознании распался на множество единичных явлений, все вокруг стало казаться «запутанным, бессмысленным и отвратительным». «Как будто в голове его свернулся тот винт, на котором держалась вся его жизнь», —

так метафорично передает состояние своего героя автор. Глядя на торговку в рваной шубе, Пьер впервые осознает, что деньги не являются ни смыслом жизни, ни главным условием для счастья.

Случайная встреча в Торжке с Баздеевым приводит Пьера в ложу «вольных каменщиков». Из трех целей масонства Безухова привлекает идея о нравственном переустройстве мира. Она становится для Пьера смыслом существования, он видит свое предназначение в том, чтобы «противоборствовать злу, царствующему в мире». Пытаясь подчинить свою жизнь новому для себя нравственному закону, герой ведет дневник, честно анализируя свои слабости и недостатки, пытается провести преобразования в своих имениях, чтобы облегчить участь крестьян. Но здесь его ожидает неудача: слишком велико отчуждение между баринем и народом, посчитавшим его нововведения блажью.

Неудовлетворенный масонской деятельностью, после знаменитой речи в ложе Пьер порывает с «вольными каменщиками» и оказывается в новом духовном кризисе, который преодолевается любовью к Наташе и чувством единения с народом в войне 1812 года.

Отечественная война — решающий этап в духовных исканиях Безухова. На свои средства он снаряжает ополчение, находит особую прелесть в том, чтобы пожертвовать всем ради общего спасения. Моментом истины становится для него Бородино. Именно на батарее Раевского он ощутил свою полную ненужность среди людей, занятых ратным трудом, но и необыкновенное единение, теплые, почти семейные отношения солдат, прозававших его «наш барин». Пьера так поразило увиденное, что он собирается стать солдатом: «Солдатом быть, просто солдатом! Войти в эту общую жизнь всем существом, проникнуться тем, что делают их такими». Солдатом он не стал, но испытать все тяготы плена, как и рядовым участникам войны, Безухову все же пришлось.

Оставшись в Москве, Пьер хочет единолично принести пользу отечеству, убив Наполеона. Этим подчеркивается,

что герой еще не изжил в себе индивидуалистические, наполеоновские черты. Переодевшись кучером, Безухов бродит по захваченной врагом столице, становится свидетелем ее пожара, а вместо своей главной цели спасает девочку и защищает женщину-армянку от пьяных французов. Безухов был обвинен в поджигательстве, несправедливо осужден маршалом Даву. Расстрел невинных людей окончательно подрывает веру в жизнь и в Бога. И только встреча в бараке для пленных с Платоном Каратаевым помогает преодолеть Пьеру кризис и вновь обрести веру в себя. Пьер понял, что счастье находится «в нем самом, в удовлетворении естественных человеческих потребностей». Безухов перенимает формы поведения у своего нового учителя жизни. Как и все остальные пленные, Пьер даже не пытается помочь ослабевшему Каратаеву, поступая так, как сделал бы сам Платон. С этого времени Безухов начинает оценивать все происходящее с ним с позиции Каратаева. Поэтому после освобождения, в Орле, один в совершенно чужом городе, он радуется тому, что его накормили вкусным бульоном, или уложили спать в чистую постель, или что враг разгромлен. Свое «освобождение» от жены он тоже воспринимал как часть окончившейся Отечественной войны. Пьер не делает никаких планов на дальнейшую жизнь, он плывет по течению, живет одним днем, радуясь ему.

В эпилоге писатель показывает совершенно нового Безухова: уверенного в своей правоте, счастливого в семейной жизни. В браке с Наташей достигнута духовная гармония — эту часть жизни Пьера одобрил бы Платон Каратаев. А вот общественные взгляды Безухова идут в разрез с каратаевской самодостаточностью и замкнутостью. Герой спорит с Николаем Ростовым. Обеспокоенный судьбой России и всего человечества, Пьер, критикуя правительство, собирается ему помочь, организовав некое общество: «Общество может быть не тайное, ежели правительство его допустит. Оно не только не враждебное правительству, но это общество настоящих консерваторов. Общество джентльменов в полном значении этого слова. Мы только для того, чтобы

завтра Пугачев не пришел зарезать и моих, и твоих детей и чтобы Аракчеев не послал меня в военное поселение, — мы только для этого беремся рука рукой, с одной целью общего блага и общей безопасности». В этом пространном рассуждении Толстой попытался определить в первую очередь для себя зерно декабристского движения, показать благородство тех, кто 14 декабря 1825 года вышел на Сенатскую площадь.

Образ Николая Ростова. Николай Ростов является воплощением «здоровой ограниченности» в романе. Он не ставит перед собой высоких задач, не пытается открыть тайны мироздания, перевернуть мир, добиться всеобщей славы. В армию юный Николай Ростов, которому уже было готово местечко в архивах, попадает в порыве дружеской солидарности: в полк определен Борис Друбецкой. Но если последний рассматривает армию как способ сделать карьеру, то Николай искренне считает, что нельзя учиться, когда страна воюет, поэтому оставляет университет и юнкером отправляется в Павлоградский гусарский полк, который перебрасывают в Австрию.

Герой предельно честен перед собой и перед другими. Он, реалистично оценивая свои возможности, открыто говорит отцу, что не сможет стать ни дипломатом, ни чиновником, потому что не умеет скрывать того, что чувствует, и ищет простой, не запутанной интригами жизни. Поначалу и в полку наивно-естественное прямодушие ставит иногда героя в трудное положение. К примеру, когда Николай уличил вора Телянина, то сам же и оказался виноват, поскольку доложил об этом командиру не вовремя, запятнав честь полка.

В своем первом бою при переправе через Энс Николай бежал за остальными, ничего не слыша, и, едва не попав под пули, остро ощутил красоту солнца, реки, леса. Во время Шенграбенского сражения он, охваченный общим оживлением, храбро идет в атаку, но, получив ранение в руку, бежит с поля боя, думая о нелепости своей смерти, ведь его «так все любят». Подчиняясь инстинкту самосохранения, Николай бежал от француза, бросив в него пистолет, а потом получил за участие в этом бою Георгиевский

крест за храбрость. Но сам Ростов четко говорит себе: «Я трус». Необстрелянный юнец, под Шенграбенom он не смог соединить в себе «страх смерти и носилок и любовь к солнцу и жизни».

Герой постепенно мужает, но в его характере остается неизменным восхищенно-влюбленное отношение к Александру I. Ростов может умереть за государя, не рассуждая. И эту слепую веру в царя не побеждает даже неприглядное поведение Александра I во время Аустерлицкого сражения или при подписании Тильзитского мира. В эпилоге романа Ростов говорит о своем повиновении любому правительству, которое может его, бывшего военного, послать с оружием в руках для разгона бунтовщиков, и Николай готов выполнить такой приказ без колебаний.

Между Аустерлицким сражением и войной 1812 года Николай живет то в полку, то в Отрадном. И всегда ему в армии «тихо и спокойно», а в родительском доме — «трудно и запутанно». Так происходит, потому что в полку, где поведение урегулировано уставами и субординацией, легко быть прекрасным человеком, а в миру намного сложнее, здесь решения надо принимать самому и отвечать за них тоже.

Николай неглубок, но честен и естествен, как все Ростовы. Поэтому он весьма легкомысленно проиграл огромные деньги Долохову, зная, что семья и так на грани разорения. Николай, пытаясь поправить дела семьи, но ничего не понимая в ведении хозяйства, может без толку накричать на управляющего. Но со временем он превращается в хорошего офицера, а в эпилоге станет и прекрасным хозяином, который ставит крестьянские интересы выше своих, понимая зависимость своего благополучия от достатка мужиков. Николай счастлив душевным превосходством Марьи над ним, это стимул его совершенствования. В ее лице, «страдающем и любящем», герой находит ответы на мучающие его вопросы, гордится супругой и боится ее потерять. Путь Николая Ростова — вполне естественная эволюция, обусловленная закономерным взрослением человека, созревaniem личности.

Наташа Ростова. Наташа Ростова — самый обаятельный женский персонаж в романе. Она является для писателя воплощением живой жизни, во всем ее многообразии и во всех противоречиях. Ее главные качества — искренность, непосредственность, любовь к людям. Эта «графинечка», воспитанная эмигранткой-француженкой, оказывается едва ли не самой близкой народу из всех дворян, выведенных писателем в романе. Она понимает то, что есть «во всяком русском человеке».

Душевная щедрость и чуткость постоянно проявляются в этой девушке. Она внешне некрасива, по словам Пьера, «не устаивает быть умной», но всегда готова к общению, расположена к людям и ожидает ответной доброжелательности и искренности. Жизненная сила Наташи передается другим, создает вокруг нее атмосферу веселого оживления, притягивающую к себе всех. Раздумывающий о смерти после проигрыша Долохову Николай слушает пение сестры и забывает на какое-то мгновение о своей беде, а потом решается все рассказать отцу. Тут же ей признается в любви Денисов. Не может разобраться в своих чувствах к Наташе Борис Друбецкой, каждый день приезжая к Ростовым, за что попадает в немилость у Элен. Князь Андрей, впервые увидев девушку в Отрадном, чувствует себя помолодевшим. Он еще не осознает, что влюблен, но уже иначе оценивает окружающий мир. Наташа влияет на людей бескорыстно, даже не замечая, как это происходит.

«Сущность ее жизни — любовь», — писал Толстой. Это такое чувство, которое выражается в жажде радости и счастья, постоянной самоотдаче, самоотречении ради других. В эпилоге Наташа счастлива не меньше, чем в начале романа. Она мать пятерых детей, на ней держится весь дом, она подурнела и растолстела. Толстой называет ее «плодовитой самкой». Но, по мнению писателя, в этом и состоит естественное предназначение женщины — рожать и воспитывать детей. Перемены в Наташе были вполне естественны: их предчувствовала мать. Она «всегда знала, что Наташа будет примерною женой и матерью».



«Наташа в Отрядном».
Д. Шмаринов, 1953 г.

героиня должна любить и быть любимой здесь и сейчас, поэтому начинает испытывать влечение к красавцу Анатолю. Девушка с ужасом замечает, что любит обоих: и далекого жениха, и, как ей кажется, такого близкого Анатоля, — а затем и соглашается бежать с последним. Это проявление ее естественности будет иметь ужасные последствия и для нее, и для князя Андрея, но через это испытание и мучительное раскаяние в своей ошибке она пройдет сама. Возрождение Наташи произойдет в трудное для страны и семьи время войны 1812 года.

В других ситуациях (например, подводы для раненых) та же естественность помогает Наташе принять единственно верное решение. Ей не приходится долго обдумывать свои поступки, они совершаются в едином порыве, как бы сами собой.

Автор показывает процесс взросления своей любимой героини, в каждом возрасте находя у нее привлекательные черты. Ее судьба едва ли не самая драматичная во всем произведении. Отложенная свадьба, трагическая измена с Анатодем, обретение князя Андрея, его смерть, разорение дома в Москве, смерть брата и отца, пошатнувшееся здоровье матери — бед очень много. Но Наташа идет от полудетской жизнерадостности и беззаботной юности к

Наташа — воплощение естественности, в ее поступках проявляется «разумный, естественный, наивный эгоизм». Ее восприятие мира очень органично, целостно, поэтому так мало значения имеют для нее оценки других людей. Причиной же многих неразумных поступков героини является как раз избыток жизненной энергии. Тяжелейшим испытанием, например, становится ожидание свадьбы в течение целого года. Для Наташи каждая минута должна быть заполнена настоящей жизнью,

счастливой семейной жизни и материнству, не теряя искренности и непосредственности. «Наташе нужен был муж. Муж был дан ей. И муж дал ей семью», — в такой философско-библейской форме подводит итог ее жизненному пути автор.

Мастерство писателя-психолога. Своеобразие стиля.

«Войну и мир» не раз сравнивали с картиной, фреской или мозаикой. И это не просто метафоры. Роман Толстого напоминает монументальное полотно, которое создавалось небольшими мазками. Их роль в произведении выполняют *художественные детали*. Современные критики П. Вайль и А. Генис отмечали: «Толстовская деталь безраздельно господствует в романе, неся ответственность буквально за все: рисует образы, направляет сюжетные линии, строит композицию, наконец, создает целостную картину авторской философии». Мозаичность повествования, создаваемая обилием мелких деталей, сочетается у Толстого с использованием сложных синтаксических конструкций: предложений с несколькими придаточными, причем однотипными (некоторые критики считали это проявлением безвкусицы), периодов, в которых объединяются противоположные понятия и состояния героев. *Синтаксис* служит передаче «диалектики души» героев романа.

Любимые герои писателя изображаются в романе психологически углубленно. Основными средствами изображения персонажей в романе стали *внутренний монолог* и *психологический портрет*. Речь каждого из героев в таких монологах предельно индивидуализирована. Толстого иногда упрекали в том, что он модернизировал психологию своих персонажей, приписывая им мысли и чувства, которые не могли возникнуть у людей в начале XIX века. Например, когда князь Андрей, глядя на Сперанского, осознает невозможность точно передать мысли и чувства с помощью слов. Это, безусловно, более поздние умонастроения, почти тютчевская строка из «Silentium!»: «Мысль изреченная есть ложь». И все же автор стремился передать атмосферу эпохи максимально точно, используя для этого масонские дневники Пьера, письма княжны Марьи, письма Николая Ростова к Соне и т. п.

Во *внешности* героев Толстой в первую очередь обращает внимание на глаза и улыбку. Запоминаются усики маленькой княгини Лизы Болконской, холодные мраморные плечи и неизменная улыбка Элен, лучистые глаза княжны Марьи, большой рот и глаза Наташи Ростовой. Весьма характерно, что, когда героини живут фальшивыми мечтами, ненастоящей жизнью, они начинают щуриться, как это происходило с князем Андреем в начале романа или с Пьером в салоне его жены.

Писатель не дает своим героям исчерпывающую характеристику, их внешность меняется вместе с их внутренним миром. На каждом этапе духовных исканий любимые герои Толстого существенно преображаются внешне. Но каждый раз обращается внимание на одно и то же в их внешности: на глаза, походку, улыбку и т. п. Писатель и философ Д. Мережковский указывал на некоторую односторонность характеристики героев в романе: «Изображения человеческих личностей у Л. Толстого напоминают те полувыпуклые человеческие тела на горельефах, которые, кажется, вот-вот... станут перед нами, как совершенные изваяния, со всех сторон видимые, осязаемые; но это только обман зрения: никогда не отделятся они окончательно, из полукруглых не станут совершенно круглыми...»

Толстой часто отмечает *контраст* между внешним видом и внутренним состоянием своих героев. Пьер на дуэли внешне спокоен, но пребывает в состоянии крайней растерянности. За веселым тоном Николая Ростова во время проигрыша Долохову скрывается отчаяние, а позже за развязностью в разговоре-признании с отцом прячется осознанное чувство вины, глубокое раскаяние.

Большую роль в характеристике героев играет *пейзаж*. Толстой избегает изображения городской природы: она кажется писателю такой же ненатуральной, как декорации в опере, которые видит Наташа. Поэтому Пьер едет по заснеженной Москве, размышляя о своем чувстве к Наташе, видит не городские улицы, а звездное небо с кометой.

Одним из художественных открытий Толстого принято считать сцены, где героини не слышат, что происходит, но

верно чувствуют смысл эпизода. Именно в таком ключе обрисован совет в Филях, где девочка Малаша угадывает правоту Кутузова. Точно так же Пьер на вечере у Бергов догадывается, что между Наташей и Андреем что-то происходит. Именно так «без слов» князь Андрей угадал Наташу, пригласив ее на танец, на ее первом балу.

Толстовский психологизм распространяется только на близких автору героев. Как бы изнутри показан Кутузов, но не Наполеон или Курагины. Раненный на дуэли Долохов может раскрыть свои переживания в словах, но его мир гораздо беднее, чем тот, который открылся Пете Ростову в его последнюю ночь в партизанском отряде. Показательно, что чем больше автор доверяет своему герою, тем чаще вместо авторских характеристик используется *внутренний монолог*. Герои, к которым писатель относится «нейтрально» (старый князь Болконский, родители Ростовы, Денисов, Балашов, Сперанский и др.), обрисованы через внешние поступки и портретные детали.



1. Почему замысел романа «Война и мир» возник именно в 1860-е годы? Какие из актуальных проблем 60-х годов XIX века затронул в «Войне и мире» Толстой?
2. В чем состоят жанровые отличия «Войны и мира» от других романов XIX века?
3. Как название эпопеи Толстого связано с содержанием и композицией произведения? В каких еще произведениях русских классиков в названии присутствует антитеза? Какую роль она играет в понимании этих произведений?
4. Сформулируйте основные положения философии истории Толстого. Как толстовская философия истории связана с общим романским миром, развитием сюжета и жанром произведения? Используя материалы о творчестве Ф. Достоевского, М. Салтыкова-Щедрина, И. Тургенева, определите, типично ли для XIX века толстовское разрешение вопроса о роли личности в истории.
5. Какую роль играют Наполеон и Кутузов в выражении авторской философии в романе? Почему Кутузова автор называет «внутренним» человеком, а Наполеона «внешним»?

6. Кто из героев романа-эпопеи может считаться воплощением русского народного характера? Какой смысл вкладывал Толстой в слово «народ»? В каком значении его использовали современники писателя?
7. Проведите текстуальные и образные параллели между лермонтовским «Бородино» и изображением этой битвы у Толстого. Почему писатель утверждал, что зерном его романа было стихотворение Лермонтова? Зачем такое большое внимание уделено подготовке к Бородинскому сражению? Можно ли говорить о многоголосии в изображении Бородино? Почему?
8. Как «мысль семейная» связана с «мыслью народной» в эпопее Толстого? Составьте развернутую сравнительную характеристику семей Ростовых и Болконских, показав сходство и различие их жизненных укладов.
9. Почему князя Андрея, Пьера Безухова можно считать типичными для русской литературы героями? Что нового в изображение ищущих дворян внес Толстой?
10. Пользуясь материалами учебника и текстом романа, схематически покажите этапы духовных исканий Андрея Болконского и Пьера Безухова. Почему именно Безухова, а не князя Андрея писатель ведет к декабризму?
11. Как автор показывает «народное начало» в Наташе? Закономерны ли изменения, которые произошли с Наташей в эпилоге?
12. Какие приемы характеристики героев, использованные Толстым в «Войне и мире», можно назвать подходящими для всех персонажей?



РУССКИЙ РЕАЛИЗМ КОНЦА XIX — НАЧАЛА XX ВЕКА

Общественно-историческая ситуация в России конца XIX — начала XX века. Начало нового этапа в российской истории и культурной жизни отсчитывают с 1881 года. Это год убийства Александра II, воцарения Александра III, начала жестокой реакции — эпохи безвременья. В стране наблюдается рост рабочего движения, что вылилось в три русские революции в начале XX века; капитализм вступил в стадию империализма.

Общественные настроения были чрезвычайно разнообразны. На политической арене России кадеты, эсеры, РСДРП, позднее — большевики и меньшевики, возникают идеи неохристианства, созданного как синтез православия и католицизма. Начинается становление так называемого духовного неоренессанса, представителями которого были В. Соловьев, Н. Бердяев, П. Струве, П. Флоренский, Вяч. Иванов. Их наследие составляет новую русскую философию.

Начало XX века осмысливалось деятелями русской культуры как переломное время. «Что-то порвалось, что-то лопнуло...» — писал Л. Андреев в 1902 году. Общество России в ожидании: чем закончится правительственный кризис? Все общественные организации и политические партии задаются вопросом о будущем России: готова ли она к демократическому переустройству и революции или нет? Начинается русско-японская война (1904—1905), но вместо быстрой победы русская армия потерпела поражение, вылившееся в «кровавое воскресенье» и революцию 1905—1907 годов. Русская интеллигенция (М. Горький, И. Бунин, Д. Мережковский, А. Куприн и др.) уезжает за границу.

Особенности реализма рубежа XIX—XX веков.

В 1880-е годы в реалистической литературе ощущается исчерпанность: уходят из жизни И. Тургенев, Н. Некрасов, Ф. Достоевский, сложный период переживает Л. Толстой. Только начинается зрелое творчество А. Чехова, только входят в литературу М. Горький и И. Бунин. Но значительных произведений в эту эпоху не появилось. Это понимали и сами писатели. А. Чехов как-то сказал И. Бунину: «Вот умрет Толстой, все пойдет к черту!» — «А литература?» — «И литература».

Некоторый застой в реалистическом искусстве закономерно вызывает необходимость в его обновлении, поиске новых форм. Возникают объективные условия для становления *модернизма* (modern — «новый»). Его первыми идеологами выступили литераторы Н. Минский и Д. Мережковский, утверждавшие, что литература потеряла глубину, в ней закрепились материализм и гражданская направленность, обоснованная в 1860-е годы Н. Чернышевским, Н. Добролюбовым, Д. Писаревым, поэтому литература пришла в упадок, изжить который помогут новые подходы. Русский модернизм был крайне неоднородным и существенно повлиял на развитие реализма. В. Брюсов в 1910 году отмечал: «Будущее явно принадлежит какому-то еще не найденному синтезу между “реализмом” и “идеализмом”».

Именно в конце 1900-х — начале 1910-х годов возникает термин «новейший реализм» («**неореализм**», или «новый реализм»). Чаще всего под неореализмом понимали процессы, протекавшие внутри реалистического движения: отмежевание от натурализма конца XIX века, возвращение к традиции классического реализма и обновление его за счет сближения с модернизмом. Иногда термином «неореализм» называли течение в символизме, сближавшее его с реалистическим искусством. Например, на творчество Ф. Сологуба, Д. Мережковского, В. Брюсова и других писателей существенно повлиял «фантастический реализм» Ф. Достоевского, а также социальные потрясения начала века.

К неореалистам можно отнести почти всех писателей начала XX века — от А. Белого и Ф. Сологуба до И. Бунина

и А. Куприна. Предметом их изображения становится повседневная жизнь, в которой нет места героическому, предмет их изображения — просто человек. Это относится, например, к главному герою в рассказе И. Бунина «Господин из Сан-Франциско», не имеющему даже имени, живущему ради денег, положения в обществе и вещей.

Характерной чертой неореалистической литературы становится сближение прозы с поэзией, что проявилось в становлении *лирической прозы* (А. Чехов, И. Бунин).

В неореализме наблюдается небывалое разнообразие стилей, методов и жанров. Поколение «младших» реалистов (И. Бунин, А. Куприн, Л. Андреев, М. Горький и др.), продолжая гуманистические традиции русской классики (идея согласия и гармонии всех сословий, гуманизм, свобода и ценность каждого человека), вносит в реализм новые темы, жанры, стили. В рассказах зрелого А. Чехова, у И. Бунина и Б. Зайцева проявляются черты *импрессионизма*. Например, в «Антоновских яблоках» И. Бунина практически исчезает сюжет, зато присутствует лиричность повествования, насыщенность художественными деталями (запах антоновских яблок, стук падающих яблок в саду и др.), большое внимание уделяется передаче ощущений.

Резкая критика существующей власти, большая роль символов и условности в произведениях Л. Андреева позволяют определить его художественный метод как *экспрессивный реализм*.

В творчестве раннего М. Горького, А. Куприна, В. Короленко наблюдается *соединение романтизма и реализма*. Эти писатели усилили сюжетное начало, внесли в свои произведения романтический пафос.

Творчество Д. Мамина-Сибиряка определяют как *социальный реализм*, где большое внимание уделялось обличению пороков российского капитализма.

В недрах реализма зарождается *пролетарская литература*, объединившая поэтов-самоучек (В. Князев, Д. Бедный и др.), которые показывали жизнь рабочих. Отличительными чертами этого направления были исторический оптимизм, злободневность, призывность, условно-романтические образы, социальная заостренность, использование жанров фельетона, эпиграммы, политической басни.

1905 год — рождение *социалистического реализма*, связанное с выходом в США романа «Мать» М. Горького. Сам термин «социалистический реализм» войдет в употребление только после 1934 года, но тенденциозное отражение мира, герой-революционер, жертвующий личной жизнью ради всеобщего блага, стали отличительными чертами нового течения в реалистической литературе.

В реалистической литературе начала XX века преобладают малые жанры: рассказ, новелла, очерк, часто объединяемые в циклы, что позволяло писателям быстро реагировать на события, откликаться на злобу дня.

В реалистической литературе появляются новые темы:

- ❖ исчезновение русской деревни, патриархальной России, «дворянских гнезд» («Антоновские яблоки», «Деревня», «Суходол» И. Бунина; «В овраге», «Мужики» А. Чехова);
- ❖ взаимоотношения интеллигенции и народа («Без дороги», «На повороте» В. Вересаева);
- ❖ капиталистический труд и жертвы капитализма (романы Д. Мамина-Сибиряка, «Молох» А. Куприна);
- ❖ разрушение гармонии между человеком и природой (М. Горький, В. Короленко);
- ❖ антивоенная тема («Красный смех» Л. Андреева, «Гамбринус» А. Куприна и др.).

Идет процесс объединения писательских сил вокруг М. Горького и издательства «Знание» (с 1902 года М. Горький — глава этого издательства). Здесь публикуют свои произведения Л. Андреев, И. Бунин, А. Куприн, А. Серафимович, А. Чехов. «Знание» ставит своей задачей популяризацию литературы. В этом издательстве печатаются в небольших и дешевых брошюрах классики и современники, книжки распространяются в основном среди рабочих и крестьян.

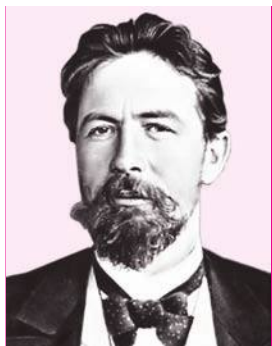
С 1899 года у Н. Телешова по средам («телешовские среды», или кружок «Московская литературная среда») собираются прогрессивно настроенные интеллигенты: писатели (М. Горький, Л. Андреев, В. Вересаев, А. Серафимович, Б. Зайцев, А. Куприн), художники (И. Левитан, В. Васнецов), артисты (Ф. Шаляпин, В. Качалов). На засе-

даниях кружка обсуждались преимущественно неопубликованные произведения, которые часто читали сами авторы. Впоследствии многое из обсуждавшегося на «средах» было напечатано в сборниках издательства «Знание».

- В**
1. Чем обусловлен кризис реализма в русской литературе конца XIX века?
 2. Чем творчество «молодых» реалистов отличалось от произведений реалистов старшего поколения?
 3. Что такое неореализм? Под влиянием каких художественных течений он появился?
 4. Какие течения внутри реалистического искусства существовали в начале XX века?
 5. Какое значение имело в начале XX века издательство «Знание»?

Антон Павлович ЧЕХОВ

(1860—1904)



Жизненный и творческий путь Антона Павловича Чехова отмечен стоическим противостоянием поре «кризисов, трещин, разладов» и неутомимой борьбой с неизлечимой болезнью, упорной работой над собой и необыкновенным трудолюбием, личной скромностью и эпохальными достижениями в литературе. «...Это был человек редкого душевного благородства, воспитанности и изящества в самом лучшем значении этих слов, мягкости и деликатности при необыкновенной искренности и простоте, чуткости и нежности при редкой правдивости», — говорил И. Бунин.

Формирование личности писателя. Родился Антон Павлович 17 (29) января 1860 года в городе Таганроге. Память сохранила детские впечатления не только о жестком воспитании отца Павла Егоровича, принудительном пении в хоре, работе у отца в бакалейной лавке, но и о теплых семейных вечерах, заботе матери Евгении Яковлевны, очаровании морского прибоя и ощущении свободы, рожденном стихией моря и бескрайностью таганрогских степей.

Рано постиг Антон Чехов простую истину: в жизни все дается трудом. Благодаря труду и уму, выкупил на волю из крепостничества семью дед, а Павел Егорович сумел завести собственное дело и был вписан в купеческую гильдию. По решению отца Антон в 16 лет остался один в Таганроге: разорившись, семья уехала в Москву, а будущий писатель остается, чтобы закончить обучение в гимназии и разобраться с отцовскими кредиторами. Три года, проведенные в отрыве от семьи, убедили писателя: чтобы стать личностью, «нужны непрерывный дневной и ночной труд, вечное чтение, штудировка, воля... Тут дорог каждый час...».

Начинает писать Антон Чехов будучи гимназистом. В Таганроге, увлеченный театром, он сочиняет первую пьесу «Безотцовщина». В 1879 году, окончив гимназию, Антон уезжает к семье. После провинциального Таганрога Чехов очарован Москвой, возможностью быть в центре культурной жизни. Он поступает на медицинский факультет, «практичный и современный»: медициной, по словам отца, «скорей средства можно достать к жизни». Занятия медициной и литературой, по мнению Чехова, вполне совместимы: врачебная практика позволяет ближе узнать людей, наблюдать за ними с научной скрупулезностью и писательской пытливостью.

Дату своего рождения как писателя Чехов отсчитывает точно: 24 декабря 1879 года журнал «Стрекоза» напечатал рассказ **«Письмо к ученому соседу»** под псевдонимом Чехонте, стилизованный под письмо. А с 1883 года начинающий автор сотрудничает сразу с несколькими журналами («Зеркало», «Стрекоза», «Будильник», «Осколки» и др.) под псевдонимами Антоша Чехонте, Человек без селезенки,

Брат моего брата, Балдастов (всего их более 40). В сатирических рассказах Чехов так глубоко заглянул в жизнь офицеров, казначеев, судий, крестьян, что, по словам Д. Мережковского, если бы Россия исчезла с лица земли, ее можно было восстановить по произведениям Чехова. В 1880—1887 годах написано более 500 юморесок, сценок, коротких рассказов, среди них «Пересолил», «Злоумышленник», «Хирургия». Чеховский талант востребован, так как начинающий писатель умеет оперативно реагировать на «мелочишки» повседневности, в нескольких штрихах передать суть события, остроумно и комически преподнести читателю рассказ о нем самом.

В 1884 году выходит первый чеховский сборник **«Сказки Мельпомены»**. Он представил читателю прозаика-юмориста. Чехов шутит, тонко иронизирует, беззлобно смеется над человеческими недостатками.

В следующем сборнике **«Пестрые рассказы»** (1886) собраны произведения, в которых «пестро», с разных сторон показана российская реальность. В рассказах «Тонкий и толстый», «Налим», «Лошадиная фамилия», «Дочь Альбиона», «Маска» и других запечатлены незначительные происшествия. Но под пером Чехова они обретают огромный обобщающий смысл. Талант автора «Хамелеона» замечен и высоко оценен писателем Д. Григоровичем: «...у Вас настоящий талант, — талант, выдвигающий Вас далеко из круга литераторов нового поколения. Вы, я уверен, призваны к тому, чтобы написать несколько превосходных, истинно художественных произведений». В 26 лет Антон Павлович становится знаменитым. Общественное признание дает огромный импульс творческому развитию.

1880—1887 годы — время напряженных эстетических исканий. За одно творческое десятилетие Чехов из журнального поденщика превратился в художника, «наследного принца литературных королей». Критически оценивая написанное и оставаясь бытописателем, он все больше убеждается, что именно в повседневности обнажаются сущность человека и противоречия времени. Символическое название получают его сборники **«В сумерках»** (1888), **«Хмурые люди»** (1890).

В 1888 году Чехов после поездки в Таганрог пишет повесть **«Степь»**, о которой Б. Зайцев отмечал: «“Степь” — просто поэзия, понимать нечего, надо любоваться. Влияние “Степи” на человека благотворно, это благословенная вещь. Оттого, когда ее перечитываешь, остается радость и свет, хотя грусть есть и в ней, есть и одиночество, и смерть, и тайна жизни».

В 1888 году автору сборника **«В сумерках»** присуждается самая престижная литературная награда — Пушкинская премия. Это признание таланта, оригинальности и новаторства художника. Высокая оценка малой эпической формы академиками — весомое доказательство того, что эпоха больших романов прошла. Временем востребован малый жанр, оперативный отклик на быстро меняющуюся реальность.

Чехов никогда не смирялся с трудностями жизни. Еще в юности у него проявились первые признаки наследственной болезни — чахотки. В 1886 году впервые пошла горлом кровь. Как врач, Чехов точно знал течение и исход почти неизлечимой болезни. Возможно, из-за туберкулеза писатель необычайно остро ощущал ход времени и не прощал пустого прожигания жизни. Сам он всегда много работал.

В 1889 году, будучи признанным писателем, содержащим большую семью, Чехов вдруг принимает решение ехать за десять тысяч верст, рискуя здоровьем, через всю Россию, на каторжный остров Сахалин. И это в «болезненное время, когда европейскими обществами обуяла лень, скука жизни и неверие, когда... даже лучшие люди сидят сложа руки, оправдывая свою лень и свой разврат отсутствием определенной цели в жизни...». На Сахалине писатель пробыл более трех месяцев, участвовал в переписи населения острова и, как Ф. Достоевский, увидел не просто преступников, а глубоко страдающих людей. Более всего его поразили дети, рожденные на острове, дающие свет и надежду заключенным. Материалы путешествия будут обобщены в книге **«Остров Сахалин»** (1895). Объективно представить жизнь каторжан Чехову помог уроженец могилевщины Даниил Булгаревич. Он сопровождал писателя в

поездках по острову, рассказывал подробности о судьбах людей, знакомил с ними, а позже пересылал в Москву необходимые писателю для работы над книгой материалы. Как напоминание об увиденном на Сахалине на столе Чехова останется медный колокольчик, подаренный на острове «невыносимых страданий».

По возвращении с Сахалина по совету врачей и из желания «быть ближе к народу» Чехов поселился в подмосковном селе Мелихово. Здесь он лечит крестьян, в том числе и во время эпидемии холеры, занимается общественной деятельностью, строит три школы. В мелиховском доме многолюдно, часто гостят москвичи. Писать приходится во флигеле. Но постоянное присутствие людей необходимо для творчества. В Мелихове созданы такие вершинные произведения, как «Ионыч», «Чайка». В них отражены перемены, произошедшие с писателем после поездки на Сахалин. Сам Чехов, подводя итоги путешествия, признавал: теперь у него «все просахалинено».

Под влиянием увиденного и пережитого определеннее становятся идейные убеждения писателя. Он по-прежнему не примыкает ни к либералам, ни к демократам, ни к другим партиям. Оставаясь «свободным художником», не изменяет давно выношенной идеологии: в любых ситуациях сохранять порядочность и стремиться к высокой нравственности: «Я ненавижу ложь и насилие во всех их видах... Фарисейство, тупоумие и произвол царят не в одних только купеческих домах и кутузках; я вижу их в науке, в литературе, среди молодежи... Моя святая святых — это человеческое тело, здоровье, ум, талант, вдохновение, любовь и абсолютнейшая свобода, свобода от силы и лжи...»



А. П. Чехов в Мелихове на ступенях флигеля.

Фото, 1897 г.

В конце 1890-х годов Антон Павлович вынужден по состоянию здоровья покинуть Мелихово и перебраться в Ялту. Несмотря на физическое недомогание, писатель занимается общественной деятельностью: является попечителем женской гимназии, заботится об отдыхе и лечении туберкулезных больных.

В Ялте Антон Павлович оказался отдален от центра культурной жизни. Но здесь он встречается с Л. Толстым, М. Горьким, И. Репиным, А. Куприным, сближается с русским театром. Связь с театром укрепляется и благодаря Ольге Леонардовне Книппер — актрисе Московского Художественного театра, в 1901 году ставшей женой Чехова. Он постоянно зовет ее в Ялту. Она, отрываясь от сцены, ненадолго приезжает на «белую дачу». Здоровье писателя ухудшается. Но он не может позволить жене-актрисе стать сиделкой.

В 1904 году Чехова на премьере «Вишневого сада» чествуют по случаю двадцатипятилетия литературной деятельности. Через несколько месяцев он уезжает с женой на немецкий курорт Баденвейлер. Ночью 2 (15) июля ему стало плохо. Вызванному доктору писатель сам помог поставить диагноз, произнеся по-немецки: «Я умираю». Выпил бокал шампанского, повернулся к стене и уснул навсегда. Через неделю Чехова похоронили на Новодевичьем кладбище в Москве.

Влияние наследия Чехова на последующую литературу огромно. Л. Толстой подчеркивал универсальный, общечеловеческий аспект его творчества: оно «понятно и сродни не только каждому русскому, но и всякому человеку вообще». В. Набоков отмечал, что чеховская «муза всегда одета в будничное платье», но это не помешало писателю точно «передать ощущение красоты».

Личность и творчество А. Чехова произвели огромное впечатление на М. Богдановича, написавшего рецензию на изданную переписку русского писателя. Белорусский прозаик Я. Брыль «сердечную любовь» к мастеру короткого рассказа высказал в эссе «Мой Чехов».

Особенности стиля А. Чехова. Прозу Чехова отличает необычайная *краткость и содержательность*. Писателю удается в отдельном эпизоде изобразить жизненную драму,

на малом пространстве развернуть романное содержание. Сам Чехов признавался: «Умею коротко говорить о длинных предметах».

Чехов создает *новый тип события*, представляющий собой «сдвиг в сознании героя, открытие им для себя жизни с новой, неожиданной стороны, сознание враждебности жизни, невозможности разобраться в ней» (В. Катаев).

Смысловая емкость рассказов достигается многими приемами. По меткому выражению Л. Толстого, А. Чехов «пишет большими мазками»: укрупняет черты характера, гиперболизирует, создает типажи. Романное содержание создается благодаря ассоциативности образа и богатому подтексту.

Огромную роль играет емкая *художественная деталь*. Она пластична, наглядна; по словам М. Горького, ее можно пощупать руками. У Чехова «нет деталей не имеющих смысла, нет ненужных подробностей» (П. Чудаков).

Многие произведения писателя имеют афористическое («Человек в футляре») или символическое название. Рассказы по сюжетной динамике и композиции приближаются к новелле. Как специфическая стилевая черта прозы и драматургии Чехова выступают *открытые финалы* в его произведениях.

По словам Л. Толстого, А. Чехов открыл «новые, совершенно новые для всего мира формы писания». Избегая морализаторства, он рассчитывал на читателя, который научится понимать язык и мысль автора. Художник намеренно многое опускает, уводит в подтекст, рассчитывая на воображение читателя, который должен дорисовать изображаемое, домыслить открытый финал. В зрелых рассказах Чехова выстраиваются *новые диалогические отношения с читателем*.

- В**
1. В чем выразилась цельность натуры Чехова?
 2. Выделив и систематизировав ключевые характеристики прозы, составьте «алгоритм узнавания» Чехова-рассказчика.
 3. Пользуясь дополнительной литературой, установите истоки чеховского лаконизма.

Проза А. Чехова

В ранних сатирических рассказах (1879—1886), описывая просто случай из жизни обывателей, прозаик глубоко раскрывает общую картину неприглядной действительности. Анекдотическая история в **«Хамелеоне»** (1884) смешна и печальна оттого, что среди ее участников не оказалось ни одного честного человека. Даже собака меняет свой облик в зависимости от того, кого считают ее хозяином. История, рассказанная в **«Маске»** (1884), обличает мораль обывателей, потерявших достоинство в заискивании перед богатеем.

Во второй половине 1880-х годов совершенствуется художественное мастерство писателя. Обретает еще большую содержательность лаконичный чеховский рассказ. В будничной жизни обнажаются пороки социальной системы, серьезные нравственные проблемы, эпохальные противоречия. Человеческие и социальные типы, социально-нравственные проблемы подмечены автором так верно, что развиваются на протяжении долгого времени, составляя своеобразные циклы рассказов.

Чехов часто обращается к *теме «маленького человека»*, всесторонне освещая природу человеческого самоуничтожения. В конце XIX века становится понятным, что прежний литературный подход к персонажам, родственным Вырину, Башмакину, Мармеладову, устарел. Чехов, переосмысливая образ «маленького человека», исходит из живых наблюдений над современностью и из собственного опыта. Ведь некогда он, будучи лавочником и гимназистом, поставил перед собой задачу стать личностью, неустанно выдавливая «из себя по капле раба». В рассказе **«Смерть чиновника»** (1883) вызывает сочувствие не чиновник Червяков, а генерал, который, поняв чистую случайность происшедшего, не может избавиться от назойливого чиновника. Рабская натура Червякова не может пережить оплошности.

Один из самых, казалось бы, безобидных и обиженных в рассказе **«Хамелеон»** (1884) — пострадавший Хрюкин. Это ему вздумалось поднять шум на базарной площади из-за «цуцика», который (так и остается неясным!) укусил

или не укусил его за палец. Почему так много шума из ничего? Да потому что в Хрюкине, как в каждом человеке, живо личностное начало, которое задавлено, но стремится заявить о себе, даже среди бедности, где вряд ли есть работа для «золотых дел мастера».

В рассказе **«Тоска»** (1886) извозчик Иона настолько одинок, что своим горем делится с лошастью. И вряд ли читатель вправе уничижительно называть Иону «маленьким человеком», ведь он в своей морали и понимании жизни выше других персонажей.

К типу «маленького человека» без натяжки можно отнести учителя Беликова из рассказа **«Человек в футляре»** (1898). Этот незаметный человек своими предубеждениями и предостережениями смог навести ужас на весь город. «Футлярный» образ жизни распространился на горожан, которые, как и Беликов, стали больше всего опасаться, «как бы чего не вышло». «Футлярность» Беликова символизирует особый образ существования и сознания, заставляющий человека уходить в себя, укрываться в замкнутом пространстве. Вездесущность учителя латыни такова, что нет сомнений в действии массового психоза. «Беликовщина» не исчезла и после смерти учителя. Проблема «футлярности», обретая глубинность и реалистическую основу, трансформируется в проблему нравственной деградации личности.

Проблема нравственной деградации человека остро встает в рассказе **«Ионыч»** (1898). Чехов в присущей ему манере художественного укрупнения и убедительной детализации пытается найти причины духовного перерождения личности. Значимость проблемы возрастает, если обнаружить общее в образах «Ионыча» и «Евгения Онегина». В образе Владимира Ленского Пушкиным очерчен возможный путь от романтика до обывателя, довольствующегося домашним бытом.

Подобно Пушкину, Чехов включает в повествование мотив времени. Оно помогает увидеть, как быстро и неузнаваемо меняется герой, превращаясь из Дмитрия Ионыча Старцева в Ионыча — «поляка надутого», подобного языческому богу. Контраст, сравнение, гипербола укрупняют

ужасное перерождение полного благих намерений, умного, мыслящего человека, прекрасного врача в человека, главным мотивом жизни которого стала «нажива». Как и почему это произошло?

Молодой земский врач Дмитрий Ионыч Старцев по-настоящему увлечен делом, способен жить «в труде и одиночестве», помогая больным, служа «благородной цели жизни». Он уверен, что «нужно трудиться, что без труда жить нельзя». С первых абзацев повествования параллельно следуют мотивы стремления к неординарному, возвышенному и скуки, однообразия провинциальной жизни, которая отталкивает Дмитрия Ионыча; как мыслящий человек, он убежден, что говорить с обывателем не о чем. Да и отношения с Туркиными приводят к разочарованию: «...если самые талантливые люди во всем городе так бездарны, то каков же должен быть город».

Писатель утверждает, что к духовной деградации Дмитрия Старцева привело не только влияние среды. Чехов, проникательно вглядываясь в личность, даже на пространстве рассказа раскрывает множество внутренних, зависящих от самого Ионыча причин духовного оскудения. Первые симптомы духовного разрушения он ощущает через телесное. Мысль «Ох, не надо бы полнеть!» звучит как понимание того, что безобразное в физиологии сигнализирует об опасности духовной.

Старцев, наблюдая за собой, подмечая собственные недостатки, как образованный человек предвидит их последствия. Действительно, низменные страсти — игра в вист, стяжательство — постепенно вытесняют высокую цель жизни, порождают бездушие, черствость в профессиональной деятельности. Недавнее юношеское стремление быть выше обывателей вытесняется страстью к покупке домов. Ионыч еще молод, но время уже ощущает, как старик, который боится всего нового. Ему уже уютно в «футлярном» пространстве, которым он закрылся от многообразия жизни.

Огромная дистанция, образовавшаяся между Дмитрием Старцевым и Ионычем, объясняется расстоянием, которое отделяет идеальное от нормы. Середину, норму трудно найти и выдержать. Размышление над тем, почему от высших

помыслов человек нисходит до безобразного, приводит к сравнению Ионыча с Туркиными. Ведь в духовном опустошении он превзошел их. Значит, есть нечто, что удерживает Туркиных на плаву жизни, не позволяет опуститься ниже нормы.

Сюжет заканчивается многозначительным эпизодом. Каждую осень жена и дочь уезжают в Крым. «Провожая их на вокзале, Иван Петрович, когда трогается поезд, утирает слезы...» Не подсказка ли это автора, видящего в семье, сердечной привязанности людей основу для нормального существования?

Темой женского счастья и любви связаны чеховские рассказы «Попрыгунья», «Душечка», «Дама с собачкой». В романном содержании рассказа **«Попрыгунья»** (1899) поставлены и решаются проблемы взаимоотношения мужчины и женщины, нарушения моральной нормы, истинных и ложных ценностей, роли женщины в семье. Интересно, что писатель долго не находил подходящего заглавия, которое настраивало бы читателя на объективное прочтение авторской мысли. Заглавие «Попрыгунья» рассказ «Великий муж» получил уже в редакции. Оно сразу вызывает в памяти стрелкозу И. Крылова и ясное завершающее поучение басни.

В «Попрыгунье» центральной сюжетной линией, поведением Ольги Ивановны и других персонажей подчеркнут мотив обмана. Героиня «Попрыгуньи» — «хорошая, милая, редкая» женщина. И, казалось бы, ничто в жизни не подталкивает ее к обману. Он начинается незаметно, непреднамеренно, но с очень важного момента — жизненной установки. Жену-попрыгунью больше всего привлекают необычные люди, например художники. Именно в среде живописцев ей хочется быть своей и добиться успеха. Поддавшись влечению ложного чувства и порочной страсти, героиня постепенно погружается в сеть обмана.

Однако страшнее то, что острая драма самообмана и любовного романа превращается в трагедию для мужа Ольги Ивановны. И автор здесь не может скрыть своего отрицательного отношения к женщине, которая не разглядела рядом с собой по-настоящему любящего и поистине великого

человека. Ее роль в судьбе мужа очевидна: в заболевании Дымова «виноват не один дифтерит».

Конечно, возникает естественное недоумение и в отношении к Осипу Дымову: позволительно ли быть таким покорным, очевидно обманутым? Чехов затрагивает очень сложную психологическую проблему — особенностей душевного и интеллектуального склада человека-ученого. Психологически точно в образе Дымова изображен особый тип характера, не приспособленного к бытовым мелочам, с детской наивностью верящего в святость женщины. Поразительно, как далека от Дымова оказалась Ольга Ивановна, превратившая мужа в «метр-д'отеля», не заметившая его душевого величия и настоящего ученого рядом с собой.

В рассказе «Душечка» (1899) создан характер другой Ольги, во многом противоположный и дополняющий женский образ «Попрыгуньи». По словам Л. Толстого, А. Чехов «шутя хотел рассказать про любовь Душечки, но привязанность, любовь к любимому существу — самое трогательное, что есть в женщине». Лев Николаевич был прав и тогда, когда предвидел, что «Душечка» «как истинное художественное произведение, оставаясь прекрасным, может производить различные эффекты». Действительно, привязанность к мужьям, безмерная опустошенность в одиночестве, любви-обиение Ольги Семеновны Племянниковой по-разному принимаются читателем. А автор мудро не навязывает свою позицию.

Еще одна женская судьба, еще одна история любви и неразрешимых противоречий запечатлена в рассказе «Дамы с собачкой» (1899). В истории отношений Дмитрия Дмитриевича Гурова и Анны Сергеевны интересен не только сюжет — его роль, как всегда у Чехова, ослаблена. Увлекают не страсти — жажда обладания другим, острота чувств отсутствуют. Читатель захвачен лирическим повествованием, поэтизирующим любовь, верит в искренность и подлинность того чувства, которое Гуров в свои сорок лет осмысленно называет настоящей любовью.

Автор «Душечки» не изменил манере бытописания, реалистическому анализу. Его героини имеют устоявшееся представление о жизни. Дмитрий Дмитриевич настолько

хорошо изучил характер женщины, что иронически причисляет ее к низшей расе. Реалистично показана социальная среда, в которой живут героини. Она обрисована с помощью емкой детализации, которая обретает символическое значение. Первое, что видит Гуров, отыскивавший дом Анны Сергеевны, — это забор, «серый, длинный, с гвоздями». «От такого забора не убежишь», — думает Гуров.

Мужа Анна Сергеевна называет лакеем, и во всех последующих ракурсах он подтверждает эту характеристику. В жене Гурова выделено волевое начало, подавляющее женственность, и как следствие — муж «боялся ее и не любил бывать дома». Супруга Гурова явно противопоставлена Анне Сергеевне, которая «все время называла его добрым, необыкновенным, возвышенным...». Как тут не вспомнить «Душечку»? В сравнении образов вырисовывается типология женского характера.

В «куцей, бескрылой жизни» трудно найти место «красивому поэтическому» чувству. Но подлинная любовь, показывает Чехов, — «чудное» состояние, преображающее влюбленных. Они «любили друг друга, как очень близкие, родные люди, как муж и жена, как нежные друзья; им казалось, что сама судьба предназначила их друг для друга...». Отрадно, что любовь не исчезла и в обществе, где люди больше обеспокоены, что «осетрина-то с душком!».

В Ялте Чехов пишет два «рассказа ухода»: «Архиерей» (1902) и «Невеста» (1903). В них, по словам А. Белого, прозаик удалось передать «духовное в его универсальной сложности». Героиня рассказа «**Невеста**» Надя Шумина, как многие женские натуры, предчувствует наступление нового времени. Она, еще недавно мечтавшая о женихе, начинает осознавать, что не может выйти замуж за человека, признающего себя «праздным и бесполезным».

Психологически тонко передает автор переживания юной девушки, делающей выбор: «Для нее уже было ясно, что она разлюбила Андрея Андреевича или, может, не любила его никогда; но как это сказать, кому сказать и для чего, она не понимала и не могла понять...» В образе Нади подчеркнуты сила воли, образованность, объективность самооценки, которые позволяют ей начать жизнь, широкую

и просторную, «и эта жизнь, еще неясная, полная тайн, увлекала и манила ее».

Чехов сумел уловить ритм времени и отразить новые веяния в литературе рубежа XIX—XX веков. Писатели-модернисты сразу подметили у прозаика-реалиста черты нового искусства. Символист А. Белый утверждал, что «Чехов исчерпал реализм» и что он «более всего символист, более всего художник».



1. Какие приемы создания комического использует Чехов в рассказах 1880-х годов?
2. Какие важные изменения произошли в чеховском творчестве с периода Антоши Чехонте до позднего творчества, когда написана «Невеста»?
3. На материале 2—3 рассказов раскройте процесс и причины духовной деградации личности.
4. Что такое «футлярность»? Какие рассказы посвящены этой теме? Какую опасность для общества несут в себе «футлярные люди»?
5. Где находятся «ключи от счастья женского» по мысли автора «Попрыгуны», «Душечки», «Невесты»? Сравните, как понимают предназначение женщины в обществе Л. Толстой и А. Чехов.

--- *Теория литературы* ---

Подтекст

Подтекст — сложное понятие, изучаемое в литературоведении, лингвистике, психологии, философии и других науках. Его возникновение в литературоведении связывают с творчеством А. Чехова и французского писателя и драматурга М. Метерлинка. Чаще всего **подтекстом** называют глубинный, неявный смысл произведения, который «додумывают» читатели (зрители). Имеется в виду, что тема, идея, пафос, конфликт, композиция произведения не исчерпывают полностью его содержания. Необходима активность читателя, который, опираясь на свой жизненный опыт, знания по истории, литературе, должен ощутить, достроить смысл, не высказанный автором напрямую.

Другая точка зрения указывает на то, что **подтекст** — это способ построения текста, который позволяет читателю уловить неявный смысл произведения, вытекающий из речевой ситуации, тона, намерений говорящего.

Подтекст произведения создается с помощью ряда средств, в первую очередь художественных деталей, повторов и многозначных слов, которые получают дополнительное значение и особую важность в произведении. В «Душечке» *повторы* присутствуют на уровне композиции (четыре раза повторяется ситуация влюбленности героини), на уровне грамматическом (в первой же фразе несколько раз употребляются слова с уменьшительно-ласкательными суффиксами), на уровне лексики (повторяются отдельные слова). Душечка каждого своего избранника «любила» (этот повтор подчеркивает суть ее характера). И с Кукиным, и с Пустоваловым они «жили хорошо», но этот разговорный штамп двусмыслен: героиня «полнела и вся сияла от удовольствия», а, к примеру, Кукин «худел, желтел и радовался». Телеграмма о смерти Кукина не только содержит иронию по поводу языка телеграфистов, но и вызывает в памяти, что Кукин жаловался Оленьке на судьбу «с истерическим хохотом». Своеобразным повтором оказываются слова «хохороны» и «хохот» — они углубляют читательское представление о жизни и смерти героя.

Художественная деталь придает содержанию рассказов Чехова дополнительную емкость: бесцветная жизнь всего российского общества 1880—90-х годов подчеркивается скудностью цветовой гаммы «Ионыча», «Человека в футляре», где цвета почти нет. Письмо в голубом конверте от Туркиных, желтые и зеленые купюры (они еще и пахнут для героя по-разному — обыгрывается известное выражение «деньги на пахнут»), красный кучер и сам Ионыч — эти скупые цветочные детали приобретают дополнительный смысл. Призрачная надежда не поддается влиянию среды сменяется для Старцева не менее призрачным, но более ярким цветом денег, а они превращают героя во что-то страшное, опасное (красное), перед чем лучше остановиться и пропустить мимо.

На основе подтекста создается романное содержание кратких чеховских рассказов. Оно образовано *сюжетными разрывами* — пропусками эпизодов из жизни героев, отдельных событий, которые автор сознательно опускает. Среда поглощает Дмитрия Старцева «незаметно, мало-помалу». Автор обозначает время, затраченное на превращение доктора в Ионыча, пунктирно: «прошло больше года», «прошло четыре года», «прошло еще несколько лет». Что происходило в жизни героя между этими промежутками времени, остается за рамками повествования. Но читатель видит сначала интеллигентного человека, ощущающего пошлость жизни в городе С, затем его интерес становится все больше связан с обогащением, и вот уже совсем «огонек в душе погас» — процесс духовной деградации завершен.

Большую роль в создании подтекста играют *аллюзии* и *реминисценции**. В описании Беликова и состояния, в котором он «держал весь город», содержится намек на эпоху Александра III. Само построение беликовской фразы «Оно, конечно, так-то так, все это прекрасно, да как бы чего не вышло» вызывает ассоциацию с репликой гоголевского городничего: «Оно, конечно, Александр Македонский великий полководец, но зачем же стулья ломать». Эта аллюзия расширяет контекст произведения, сразу указывает на продолжение Чеховым литературной традиции.

Чеховским пьесам также свойствен подтекст, который с подачи В. Немировича-Данченко принято называть «подводным течением». Это один из признаков «новой драмы» и характерная особенность драматургии Чехова.

Чеховские герои говорят и не слышат друг друга, как, например, в сцене приезда Раневской в имение, их реплики нарочито неправильно построены. Вместо обсуждения самого важного герои говорят о посторонних вещах, как в несостоявшемся объяснении в любви Лопухина и Вари. Разные персонажи твердят по несколько раз, что они сами и их окружение все те же, «такие же», словно убеждая самих себя в собственной неизменности. Самое важное подчеркивается «случайными репликами» и паузами (пауза и лопухинское «да» после обращения Гаева к шкафу,

реплики самого Гаева тут же: «От шара направо в угол! Режу среднюю!»).

Современные исследователи утверждают, что подтекст есть практически в любом произведении искусства. Писатель Э. Хемингуэй сравнивал настоящую прозу с айсбергом, где на поверхности видна только ее малая часть, а все остальное есть скрытая часть повествования (собственно подтекст), в которой содержатся основные смыслы произведения.



1. Что такое подтекст? Найдите в одном из рассказов Чехова (по выбору) аллюзии, реминисценции, цитаты.
2. Почему рассказ «Ионыч» называют микророманом? Какие еще чеховские рассказы могут получить такое жанровое определение, почему?
3. Какие художественные детали участвуют в создании подтекста в рассказах и пьесах Чехова? Приведите примеры из разных произведений.

Драматургия А. Чехова

Весь творческий путь Чехова связан с театром. Первые его пьесы появились еще в Таганроге. Затем были написаны и поставлены «Иванов» (1887), «Леший» (1888), водевили «Медведь» (1889), «Свадьба» (1889) и др.

Эпоха «больших» пьес Чехова начинается с «Чайки» (1896). Это произведение создается и ставится в ситуации, когда пересматриваются традиции реалистического театра и осваивается поэтика современной драматургии. Чехову хорошо известны произведения Ибсена, Метерлинка, Гауптмана, открывших двери театра символизму. В чеховской комедии уже узнаваемы черты нового искусства. В название автором вынесен образ-символ, смысл которого может получить разное истолкование. Он задает стиль игры, требует особого подбора исполнителей.

В 1897 году «Чайка» была поставлена в Александринском театре как бытовая пьеса. «В театре было тяжелое напряжение недоумения и позора. Актеры играли гнусно, глупо», — вспоминал сам автор. Он очень переживал из-за

провала комедии и долго не соглашался на новую постановку. После длинных переговоров пьесу ставят в Московском художественном театре молодые режиссеры-реформаторы В. Немирович-Данченко и К. Станиславский. Премьера состоялась 17 декабря 1897 года «в нервной атмосфере, да еще и при неполном сборе», но триумфально. Было очевидно: «новый театр родился». Театральную занавесь МХТ украсила чеховская чайка.

Следующие шедевры писателя «Дядя Ваня» (1897), «Три сестры» (1900) и «Вишневый сад» (1903) создавались уже специально для МХТ.

Чехов своими произведениями обновляет реалистическую драматургию, закладывает основы «новой драмы». Отталкиваясь от традиций бытовой драмы, он облачает ее в новую стилистику, стремясь максимально приблизиться к реальности: «Пусть на сцене все будет так же сложно и так же вместе с тем просто, как в жизни. Люди обедают, только обедают, а в это время слагается их счастье и разбиваются их жизни». В чеховских пьесах внешний конфликт менее значим, чем внутренние переживания героев. В драматургии Чехова нет традиционной схемы развития действия (завязка — перипетия — развязка), ни единого, сквозного конфликта, ни привычного противостояния персонажей: «Нет виноватых, стало быть, нет прямых противников, нет и не может быть борьбы» (А. Скафтымов).

Основной смысл чеховских пьес формируется в так называемом «подводном течении». Оно образуется с помощью подтекста, который скрыт в сюжетно-тематических разрывах, паузах, многозначительных жестах, случайных репликах и речевой интонации персонажей, многозначительных ремарках, деталях, символах.

Все действие пронизано лиризмом, лирическое и драматическое, комическое и трагическое слиты воедино. Поэтому вопрос о жанровой принадлежности чеховских произведений остается спорным в литературоведении.

Пьесы Чехова получили мировое признание. Американский драматург А. Миллер писал: «Влияние Чехова на мировую драму не знает себе равного». Именно под впечатлением от чеховской драматургии Б. Шоу создал свою

пьесу «Дом, где разбиваются сердца», указав, что это «фантазии в русской манере на английские темы». Сильное влияние чеховского творчества испытал Я. Купала, что отразилось в его драме «Раскіданае гняздо» (1913), где реалистическое содержание сочетается с элементами символизма.

Пьесы Чехова постоянно идут на сценах белорусских театров, в том числе и на белорусском языке. Театр им. Я. Купалы поставил «Три сестры» (1951), «Вишневый сад» (1981), Белорусский театр юного зрителя — «Чайку» (1977). К 150-летию со дня рождения драматурга в рамках совместного российско-белорусского проекта состоялась премьера «Свадьбы» на сцене театра им. Я. Купалы.

Уникальность чеховского театра в том, что он поддается самым различным интерпретациям: от подчеркнуто психологических постановок К. Станиславского в начале XX века до неожиданных, «условных» сценических воплощений Г. Товстоногова, М. Захарова и других режиссеров современности.



1. В чем заключается новаторство Чехова-драматурга?
2. Почему Чехова считают создателем «новой драмы»? Черты каких художественных направлений присутствуют в пьесах Чехова?
3. Какие стилевые черты объединяют чеховские рассказы и драматургию?

«Дядя Ваня» (1899)

В 1899 году в Ялту долетает сообщение о триумфе драмы «Дядя Ваня». Она выросла из ранней пьесы «Леший» и обогатилась «результатом наблюдений и изучения жизни» самого автора.

В «сценах из деревенской жизни» Чехов находит художественные возможности широко охватить российскую действительность, раскрыть особенности духовной жизни интеллигенции. Удастся это сделать прежде всего благодаря выбору действующих лиц. Помещик Войницкий, доктор

Астров, Соня принадлежат к разряду людей, интересы, заботы которых выходят далеко за границы личной жизни. Насколько мрачна провинциальная жизнь, говорит нынешнее состояние Ивана Петровича Войницкого — его хандра, разочарование, чувство безысходности. Тревожное ощущение усиливает мотив пьянства. Угнетают своей нищетой описания народной жизни: «В избах народ вповалку... Грязь, вонь, дым, телята на полу, с больными вместе... Поросята тут же...»

Но с мотивами одиночества, непомерной усталости противоборствуют мотивы романтической веры в высокий идеал, стремления в одиночку противостоять всеобщей неустроенности. Войницкий и Соня, материально обеспечивая Серебрякова, таким способом служат высокой цели — науке. Карта, составленная доктором Астровым, отражает историю отношений человека к природе, прошлое, настоящее и будущее природного мира России, смысл жизнедеятельности провинциального доктора. Провинциальных жителей беспокоят глобальные вопросы. Уже сейчас для них важно увидеть итоги прожитого, осознать ценность содеянного и значимость смысла и цели жизни. Каждый из персонажей имеет на этот счет свою точку зрения, а истина находится на пересечении разных мнений.

В образе **Ивана Петровича Войницкого** осмысливается драма утраченных возможностей, неудовлетворенности прожитыми годами. К кардинальной переоценке своей жизни он приходит в сорок семь лет, когда уже наступает время «собирать камни». Человека, посвятившего жизнь материальному обеспечению родных, настигает сознание того, что «жизнь пропала», «растрачена напрасно».

Трагическое ощущение бессмысленности прожитого спровоцировано несколькими причинами: открывшимся пониманием псевдонаучности занятий Серебрякова, увлечением Еленой Андреевной, чувством безвозвратно ушедшего времени. Иваном Петровичем сделано многое: «имение чисто от долгов и не расстроено», обеспечен достаток в семье. Но становится ясно, что не хватило времени для себя. Сейчас, став дядей Ваней, Иван Петрович понимает, что «обманут — глупо обманут», так как пожертвовал тем, без чего

невозможна полноценная жизнь человека — любовью, личными интересами, созданием собственной семьи. Но даже осознав это, дядя Ваня ничего не меняет в жизни: время так затянуло его в житейские дела, что уже трудно из них вырваться.

Доктор **Михаил Львович Астров** привлекает масштабом своей личности. Пожалуй, самую верную характеристику ему дает Елена Андреевна: «...это талант!.. Смелость, свободная голова, широкий размах... Посадит деревца и уже загадывает, что будет от этого через тысячу лет, уже мерещится ему счастье человечества. Такие люди редки, их нужно любить...» У Астрова есть талант врача, мыслителя, практика. Его деловые качества, работоспособность проявляются в умении вести хозяйство, навести порядок в лесничестве, любить природу и заботиться о природном богатстве. Личность Астрова сродни мифическому представлению о размахе, широте, необычных способностях русского человека.

Но и Астров «неудовлетворен жизнью», у него тоже появляется ненависть к людям: «Я для себя уже ничего не жду, не люблю людей...» Даже столь одаренная и сильная натура оказывается беспомощной, когда сталкивается с российской действительностью. Среди общей неустроенности его деятельность выглядит поистине астральной, так как усилием двух «порядочных интеллигентных» человек трудно изменить реальность. Воздействие окружающей среды сильнее: «Но в какие-нибудь 10 лет жизнь обывательская, жизнь презренная затянула нас; она своими гнилыми испарениями отравила нашу кровь, и мы стали такими же пошляками, как и все».

Несмотря на то, что в драматическом произведении позиция автора наиболее скрыта, в «Дяде Ване» ясно вырисовываются собственно чеховские критерии личности, представление о красоте. Его принцип «В человеке должно быть все прекрасно: и лицо, и душа, и мысли» распространяется на всех действующих лиц. Нет исключений даже для пожилого человека — отставного профессора **Александра Владимировича Серебрякова**. Под его профессиональной деятельностью уже подведена черта, его научные

результаты уже налицо. Сейчас человек, который долгое время для других «был существом высшего порядка», чьи «статьи знали наизусть», наиболее порицаем другими. В отношении к больному профессору жестоки близкие, а автор не отметил в нем ни одной положительной черты. Безусловно, о Серебрякове можно судить только исходя из тех высоких требований, которые Чехов предъявлял к человеку, в частности к ученому. Насколько они высоки, говорит неприятие посредственности в науке, обвинение профессора в иждивенчестве.

В поведении и мыслях чеховских героев притягательны непреходящее стремление к возвышенному, неизбывная потребность в поиске смысла жизни. Существование в глухой провинции, занятия хозяйственными делами немыслимы без высокой цели, которой освещено однообразие жизни. Сила, красота дяди Вани, доктора Астрова, Сони заключается в том, что они смогли перешагнуть через обиды и разочарования, чтобы снова отдаться делу. Каждый из них опять видит перед собой цель жизни. Она — в труде, Михаил Львович вновь будет лечить людей, сажать деревья, дядя Ваня и Соня работать. Они знают: обрести смысл жизни можно только трудом. И пусть они сами несчастны, но живут верой в счастье людей в будущем.

Героям «Дяди Вани» верили и сопереживали. М. Горький признавался: «...смотрел и плакал, как баба, хотя я человек не нервный. Ваш дядя Ваня — это совершенство». Пьеса укрепляла надежду на то, что со временем люди непременно увидят «жизнь светлую, прекрасную, изящную».



1. В чем суть конфликта между Войницким и профессором Серебряковым? Какие философские проблемы стоят за этим частным противоречием?
2. Что сближает Войницкого и Астрова?
3. Кто из героев «Дяди Вани» является несостоявшейся личностью? Как в пьесе осмысливается проблема самореализации личности?
4. Чем прекрасны герои «Дяди Вани»? Почему они чувствуют себя несчастными?

«Вишневый сад» (1903)

История создания и постановки. В основу сюжета «Вишневого сада» положены хорошо известные автору проблемы: продажа дома за долги, попытка одного из друзей отца выкупить дом Чеховых, наконец, «освобождение» Ани сродни состоянию писателя после «таганрогского плена». Замысел пьесы появился еще в начале 1901 года, но работа над «Вишневым садом» начнется только в 1903 году и будет завершена за несколько месяцев до смерти писателя.

Даже первые впечатления о пьесе разноречивы. М. Горький отозвался сдержанно: «Слушал пьесу Чехова — в чтении она не производит впечатления крупной вещи. Нового — ни слова». «Считаю пьесу лучшей из всего прекрасного, Вами написанного. Сердечно поздравляю гениального автора. Чувствую, ценю каждое слово», — телеграфировал в Ялту режиссер МХТ К. Станиславский. Но и Станиславскому не сразу удалось полностью реализовать авторский замысел: Чехов указывал на затянутость действия, излишний драматизм и даже трагедийность актерской игры. Автор в письмах давал указания по постановке своего детища. Премьера «Вишневого сада» состоялась в день рождения автора — 17 декабря 1904 года и была приурочена к 25-летию его литературной деятельности. Сам писатель появился в зрительном зале после третьего действия.

Система образов, тематика. Всех героев пьесы можно условно разделить на «хозяев» сада (Лопухин, Гаев, Раневская) и слуг (Фирс, Шарлотта, Яша, Епиходов, Дуняша). Каждый из них глубоко индивидуален, но, несмотря на разный возраст, социальный статус, все персонажи имеют много общего. Все они обрисованы в трагикомедийном ракурсе: положения, в которые они попадают, комичны, а судьбы героев драматичны. Каждый из них является несостоявшейся личностью: не смогла найти свою любовь Раневская, не сумели объясниться Варя и Лопухин, так и не повзрослел Гаев, не определено будущее Ани и Пети Трофимова. Продажа имения затрагивает интересы абсолютно всех, но не становится объединяющей идеей, наоборот, обособляет людей друг от друга. С образами Гаева и Раневской в пьесу входит тема обнищания дворянской

жизни, оскудения рода. В Лопахине продолжается литературная традиция изображения новых «хозяев» жизни.

Второстепенные персонажи в пьесе выделяются каждый своей темой и яркой запоминающейся чертой. Нежную барышню изображает из себя горничная Дуняша, озабоченная желанием выйти замуж. Роль неудачника разыгрывает конторщик Епиходов, прозванный «двадцать два несчастья». Он — один из «недотеп», чье поведение усиливает комическое начало в пьесе (опрокидывает стул, роняет букет). Тип «нового лакея» выведен в образе слуги Яши, которому совершенно чужда не только родина, но и родная мать.

Но за внешней эксцентрикой каждого из эпизодических лиц скрыты личные страдания, сквозь смех вызывающие слезы. Казалось бы, только о деньгах печется помещик Симеонов-Пищик, любой разговор сводящий к долгам. Но в своей речи он непременно с нежностью вспоминает о дочери. Гувернантка Шарлотта выбирает роль шута и этим зарабатывает кусок хлеба. Однако в горькие минуты в ней прорываются страдания одинокого и неустроенного человека. О значимости образа Шарлотты говорит уже то, что Чехов в ее роли видел Ольгу Леонардовну Книппер.

В отношениях помещика и слуги зависимым оказывается первый. Фирс олицетворяет тип слуги, для которого отмена крепостного права стала настоящим несчастьем. Под занавес дается сцена с забытым Фирсом, символизирующая постыдный конец эпохи крепостников и крепостных.



О. Л. Книппер-Чехова
в роли Раневской.
Фото, 1901 г.

Хозяева вишневого сада. Доброта, умение чувствовать и сострадать, способность совершить дерзкий шаг в жизни — все лучшее в характере **Любови Андреевны Раневской** заложено светлой порой детства и юности — эпохой тургеневских девушек. Но время изменилось, и теперь бескорыстие, беспечность Раневской оборачиваются продажей родового имения, слезами, неустроенностью Вари, собственным скитальчеством. Драма Раневской в конфликте между ее желанием жить по-старому и полной невозможностью

возврата к прошлому. Она сама не осознает этой пропасти между «сегодня» и «вчера» и тем более не задумывается о «завтра». Все это делает ее легкомысленной и праздной.

Много общего у Раневской с братом **Леонидом Андреевичем Гаевым**. Ему 51 год, но за ним по-прежнему ухаживает восьмидесятисемилетний Фирс. Гаев любит играть в бильярд, поэтому в его речи немало выражений из этой сферы («От шара направо в угол! Режу в среднюю!»). Он болтлив, об этом свидетельствует его знаменитый монолог к шкафу или разговор о декадентах с половыми в трактире. Считает себя прогрессивным человеком, в начале пьесы предлагает несколько вполне реальных способов выкупить сад (например, попросить в долг у тетюшки, пойти работать самому), но ничего не делает.

«Странными», бездеятельными и непрактичными брат и сестра остаются в ситуации, когда есть реальный выход и надо только принять волевое решение. Во многих эпизодах они комичны и трагичны одновременно. Теряют имение — и устраивают бал под музыку «знаменитого еврейского оркестра». Живут в долг, а нищему подается золотой. Ясно, что им недостает реалистичного взгляда на мир и понимания, что помещики, существовавшие за счет крепостных, уже живут в другой исторической эпохе. Им чуждо новое время, где надо трудиться и быть предприимчивым. Смена эпох до безобразного укрупнила их недостатки: уродлива и неэстетична парижская жизнь Раневской, смешон Гаев, проевший свое состояние «на леденцах».

Ермолай Алексеевич Лопухин — неординарная личность, поставленная автором в центр событий. Чехов видел своего героя таким: «Лопухин, правда, купец, но порядочный человек, во всех смыслах, держаться он должен вполне благопристойно, интеллигентно, не мелко, без фокусов... эта роль центральная».

Ермолай Алексеевич — выходец из крепостных крестьян. Он «купил имение, где дед и отец были рабами, где их не пускали даже в кухню». Деятельный, деловой, он умеет зарабатывать деньги. Его порядочность проявляется в искреннем желании (в ущерб собственной коммерческой

выгоде) спасти имение и помочь тем, к кому чувствует сердечную привязанность.

Чехов-реалист не допустил идеализации образа. Его Лопухин во многом остался «мужик мужиком»: он не может припомнить названия просмотренной накануне «смешной пьесы», которой оказалась трагедия Шекспира «Гамлет». «За все могу заплатить!» — заявляет он после покупки имения, что характеризует героя как человека, привыкшего все измерять рублем. А. Чехов писал роль Лопухина для великого актера и режиссера К. Станиславского. Требовалось сценическое воплощение непростой натуры, психологию которой раскрывают такие детали, как «тонкие, нежные пальцы», «тонкая, нежная душа», «желтые ботинки», размахивание руками.

Будущее в пьесе «Вишневый сад». Ожидание грядущих перемен, нацеленность на новую жизнь — один из главных мотивов, который зарождается уже в экспозиции, до приезда Раневской. Все действующие лица пьесы живут заботой о ближайшем будущем. Но есть и другое будущее — более отдаленное. В отношении к нему выявляется сущность личности: умение сориентироваться в обстоятельствах, быть готовым к переменам и проявить настойчивость в принятии решений. Легкомыслие Раневской, которая может стать в будущем иждивенкой дочери, завершает негативное в ее характеристике.

В общем потоке времени будущее вырастает в яркий образ-символ, включающий историческую, социальную и нравственную составляющую. Мысль о прекрасном будущем звучит в монологе Пети Трофимова: «Вся Россия наш сад. Земля велика и прекрасна, есть на ней много чудесных мест...» В тексте образ будущего осмысливается философски. Его истоки в прошлом, поэтому герои постоянно живут воспоминаниями. Объяснение нынешнего положения дворян находит Петя в искуплении давних грехов за страдания крепостных.

Оказывается, люди не живут вне забот о далеком будущем. Оно вырисовывается как цель, в свете которой оценивается настоящее, требующее радикальных перемен, не

удовлетворяющее никого. Даже преуспевающий негоциант Лопахин недоволен им: «О, скорее бы все это прошло, скорее бы изменилась как-нибудь наша нескладная, несчастная жизнь». Мечта о будущем побуждает совершать поступки, решительно порывать с прошлым и настоящим, идти в новую жизнь.

Несмотря на идейное и социальное различия, Трофимов и Лопахин едины в определении способа достижения будущего. И купец, и студент осознают, что главное — свободный труд, без которого нет полноценной жизни. «Надо только начать делать что-нибудь, чтобы понять, как мало честных, порядочных людей. Иной раз, когда не спится, я думаю: господи, ты дал нам громадные леса, необъятные поля, глубочайшие горизонты, и, живя тут, мы сами должны бы по-настоящему быть великанами...» — говорит практичный Лопахин.

Практик Лопахин и мечтатель Трофимов ждут одного и того же — перемен в жизни. Потому так легко они общаются в последнем акте «Вишневого сада». Для Пети смысл жизни заключается в том, чтобы идти в первых рядах к высшей правде, к высшему счастью, и он верит, что если не дойдет сам, то дойдут другие. Лопахин, измученный неопределенностью, пустой и ненужной суетой в доме Раневской и Гаева, ждет часа, когда он начнет работать «подолгу, без устали». Тогда ему станет легче жить, в жизни появится смысл.

Однако автор языком драматургии выражает недоверие их жизненной позиции. Почему Петя никак не кончит курс? Носит старые калоши? Не спешит ли Лопахин, не забывает ли о людях, без промедления пуская под топор вишневый сад?

Долгое время было расхожим мнение, что светлое будущее России связано с деятельностью Ани и Пети. Но как много способен совершить человек, образ которого снижен такими деталями, как падение с лестницы, и оскорбительным «облезлый барин»? Только 17 лет Ане, вылетающей в самостоятельную жизнь из дворянского гнезда. Смогут ли они превратить Россию в прекрасный сад и

стать счастливыми в счастливой стране? Драматург остается верен объективному принципу изображения. У него нет уверенности, которая передалась бы зрителю.

Художественные особенности пьесы «Вишневый сад».

Дискуссии о *жанре* «Вишневого сада» ведутся со времени первой постановки и по сегодняшний день. Автор определял жанр своей пьесы как комедия, М. Горький уточнил: лирическая комедия. К. Станиславский полемизировал с автором: «Это не комедия, не фарс, как Вы писали, — это трагедия, какой бы исход к лучшей жизни Вы ни открывали в последнем акте». В. Немирович-Данченко увидел в пьесе «истинную драму». Чехов спорил с режиссерами, доказывая, что создал «бодрую пьесу». Автору казались смешными изжившие себя аристократы вроде Гаева и Раневской, «облезлый барин» Петя Трофимов, комедиантка Шарлотта, глупый Пищик, карикатурный «интеллигент» Епиходов и т. д. В ремарках около 40 раз встречаются оценки «радостно», «весело», «все смеются» и т. п.

В многослойном тексте есть жанровые черты драмы, комедии, трагедии, лирического повествования. Один из современников Чехова писал: «Это комедия по названию, драма по содержанию. Это — поэма». Жанровый акцент на комическом предупреждает опасность превращения пьесы в драму или трагедию, не позволяет приглушить авторский оптимизм. Комизм, пронизывающий все действия, имеет лирическую окраску: разорение «дворянских гнезд», гибель великолепного сада, смена исторических эпох — все вызывает чувство грусти.

В «Вишневом саде» Чехов довел до совершенства язык «новой драмы». Поэтика комедии насыщена *символическими образами*. Образ-символ вишневого сада ассоциируется с красотой, романтикой, исторической судьбой России. Символический смысл сообщен деталям в ремарках. Ремарка «Слышно, как в соседней комнате играют на бильярде» создает звуковой фон, усиливающий мотив праздности, лени. Звук лопнувшей струны символизирует предчувствие перемен, тревожное ожидание, созвучное реплике Фирса: «Так и до несчастья было».

В драме постоянно используется *прием умолчания*. Персонажи многое недоговаривают, перестают слушать друг друга, поэтому текст пестрит многоточиями.

О действующих лицах многое рассказывают *вещи*, которым придана чеховская содержательность. Чего стоит одно обращение к столетнему шкафу! Письма, получаемые из Парижа, желтые башмаки Лопахина, ключи на поясе Варвары, ливрея Фирса — метко характеризуют своих хозяев.

Характеристики персонажей не укладываются в привычные социальные стереотипы. Мало говорит то, что Симеонов-Пищик — помещик, Епиходов — конторщик, Варя — приемная дочь. События происходят в эпоху, когда социальное положение зависит от личностных качеств. Внук крепостного Лопахин становится хозяином помещичьей усадьбы. Помещик Гаев готовится занять место служащего в банке.

Особо выделяется роль *внесценических персонажей* и эпизодов, которые расширяют драматическое пространство. Это — и происходящая за сценой картина ожидания матерью сына, и далекий Париж, где в накуренной и неуютной комнате Аня находит мать, и аукцион, где «схватились» Лопахин и Дериганов.

Особенность конфликта. *Внешний конфликт* в драме «Вишневый сад» лежит на поверхности. Он связан с продажей за долги имения, «прекраснее которого нет на свете». Уже в начале первого действия Лопахин предлагает спасти усадьбу, разбив сад на дачные участки и сдав их в аренду горожанам. Но с этим не соглашаются Раневская и Гаев. Почему? Прояснить ситуацию может только проникновение в суть глубоко скрытых противоречий, что составляют *внутренний* (еще более значимый) *конфликт*. Он касается вечной в истории человечества проблемы — понимания времени.

Время в самых разных проявлениях присутствует в содержании произведения. По нему сверяют свои действия герои: ждут прибытия поезда, считают время до аукциона. Оно решает исход событий по продаже имения: роковой день — 22 августа. Природное, календарное время отмечено цветением вишневого сада. В портрете героев весьма

значимо биографическое время: Гаеву 51 год, Пете Трофимову больше 30, хотя ему приписывают другой возраст, Ане 17 лет.

Героев в огромной степени связывает именно историческое время. Оно объединяет и разъединяет людей. Близки Раневская, Гаев, Фирс — их роднит причастность к эпохе «дворянских гнезд». В центре настоящего времени ощущают себя Лопахин и Трофимов. Тяжело сориентироваться в настоящем Пищiku, Варе. Из прошлого и настоящего в будущее устремлены Аня и Трофимов.

Несмотря на разные характеры, разное социальное положение, все они, осознавая и не осознавая того, зависят от законов невидимого, неосознаваемого хода времени. Уже в быту, если персонажи по каким-то причинам не рассчитывают время, возникает коллизия. Лопахин проспал время и не смог встретить гостей, хотя ради этого и приехал. Возраст Гаева вряд ли позволит ему перестроиться на режим служащего. Не уловили счастливой минуты для объяснения Лопахин и Варя.

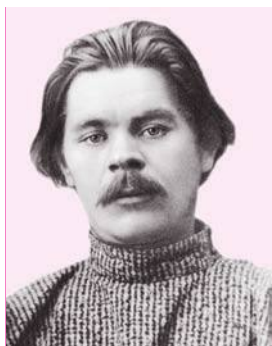
Отношение ко времени, реагирование на ход времени — ключ к пониманию непростых, непредсказуемых в поведении персонажей и смысла пьесы в целом.



1. Как раскрывается конфликт человека и времени в пьесе «Вишневый сад»? Какую роль (по Чехову) играет время в судьбе человека?
2. Почему Чехов принципиален в определении жанра «Вишневого сада»?
3. Почему «Вишневый сад» можно назвать еще одной пьесой «недотеп»?
4. Какова роль символов и художественных деталей в пьесе?
5. В чем состоит трудность восприятия чеховского стиля в пьесе?

Максим ГОРЬКИЙ

(1868—1936)



«Человек с большой биографией». Прижизненная и посмертная слава Максима Горького (настоящее имя — Алексей Максимович Пешков) достойна изумления. Беспрецедентная по масштабам и темпу роста известность пришла к нему после издания первого сборника рассказов. Тираж книг Горького достиг колоссальной для России цифры — ста тысяч. Каждое появление писателя на публике становилось сенсацией, ему не давали прохода журналисты, в его честь устраивали торжественные приемы. Популярность Горького проявилась в невиданном количестве откликов, очерков, мемуаров, а также шаржей, карикатур, анекдотов, портретов, статуэток и тому подобного.

В оценке произведений не все были единодушны, раздавалась и резкая критика, но все современники сходились во мнении: Горький — удивительный социально-психологический феномен, личность, каких в каждом столетии наперечет, «человек с большой биографией» (Е. Замятин).

Из России интерес к Горькому быстро перебрался за границу. За пару лет произведения писателя были переведены на множество языков, включая малораспространенные, и с той же небывалой в истории литературы быстротой Горький стал мировой знаменитостью.

Но первым упоминанием в печати о будущем всемирно известном писателе является сообщение в казанской газете о том, что 12 декабря 1887 года был найден в бессознательном состоянии нижегородский цеховой Алексей Пешков, пытавшийся покончить жизнь самоубийством. Впоследствии писатель осудил тот срыв: «Мне очень стыдно вспоминать об этом, и оправдания этой глупости я не

нахожу». Что бы ни было причиной отчаянного поступка (непосильная нужда, неразделенная любовь, полицейское преследование), этот эпизод в жизни будущего писателя стал переломным.

На рубеже веков в обществе нарастали пессимизм и разочарование, разрушалась система социальных норм. «Все связи с общим и целым утратились, и каждый сам с собою остался наедине, а это так рискованно для многих!» — доискивается К. Чуковский до корней эпидемии массовых самоубийств, захлестнувших страну.

Алексей Пешков остался наедине с собой и своими проблемами очень рано. Когда ему было 3 года, от холеры умер отец, а в 11 лет мальчик стал круглым сиротой. Мать, после ее смерти в 1879 году от чахотки, мальчику заменила бабушка Акулина Ивановна, «насытив», по словам писателя, «крепкой силой для трудной жизни». Детство писателя прошло в доме скупого и сурового отца матери Василия Каширина. Дед в молодости был бурлаком, разбогатев, открыл в Нижнем Новгороде небольшую красильню.

«Неужели молодость Горького и вправду была так мучительна? — восклицает К. Чуковский. — Когда читаешь его книгу “Детство”, кажется, что читаешь о каторге, столько там драк, зуботычин, убийств». Дядья Алеша любили выпить, а выпив — били друг друга или своих жен. Попадало и детям. Взаимная вражда, жадность, постоянные ссоры делали жизнь невыносимой. Однако эта «злая война всех со всеми не погубила Горького, но закалила его. Благодаря ей он сделался бойцом», — завершает критик очерк «Две души М. Горького».

Когда дед разорился, Алексея отдали «в люди», на поденную работу (посудник на пароходе, цеховой в малярном цехе, «мальчик» в магазине, пекарь и др.). Мальчик сполна узнал нужду и унижения, но его дух не был сломлен и жизнь не превратилась в простое выживание. Алексей пристрастился к чтению и «читал все, что попадало под руку».

По словам Е. Замятина, «сама его жизнь — это книга, это увлекательный роман», наполненный приключениями, сменой мест действия, профессий. Летом 1888 года Алексей Пешков начал свое знаменитое четырехлетнее странствие по стране, чтобы возвратиться из него уже Максимом

Горьким. «Хождение мое по Руси было вызвано не стремлением ко бродяжничеству, а желанием видеть — где я живу, что за народ вокруг меня», — писал Горький. Поволжье, Дон, Кубань, Прикаспий, Украина, Крым, Кавказ, Бессарабия — вот неполный перечень его маршрутов. Расстояние в тысячи километров. «Все это — пешком, в компании бездомных живописных бродяг, с ночевками в степи у костров, в заброшенных домах, под опрокинутыми лодками. Сколько происшествий, встреч, дружб, драк, ночных исповедей! Какой материал для будущего писателя и какая школа для будущего революционера!» — так Е. Замятин описывает юность Горького, сравнивая ее с жизнью Джека Лондона.

Юноша зарабатывал скудные средства тяжелым физическим трудом: был грузчиком, ходил на рыбный промысел, батрачил в деревне, добывал соль, служил в ремонтных мастерских и т. д.

В 1884 году Алексей отправился в Казань поступать в университет, но из-за бедности надежда не осуществилась. Зато он познакомился с новой и интересной средой — студенчеством, радикально настроенной интеллигенцией.

Несколько раз Горький подвергался аресту за антиправительственную пропаганду. Он попеременно пережил увлечение народничеством, толстовством, нищезанятием, марксизмом. Однако профессиональным революционером Алексей не стал, потому что стал профессиональным литератором.

«Романтический реализм». В 1892 году в тифлисской газете «Кавказ» под псевдонимом Максим Горький опубликован первый рассказ писателя **«Макар Чудра»**. Выбирая псевдоним, Алексей Максимович Пешков, конечно, имел в виду собственную «горькую» жизнь, но — главное — свое призвание он увидел в сочувствии горькой судьбе обездоленных людей.

Горький всегда считал себя продолжателем реалистической линии русской литературы, однако в первый период творчества он активно использовал традиции романтизма. В ранней прозе писателя переплетаются реалистические и романтические элементы. Такая «разностильность» обусловлена двуединой художественной задачей, которую Горький ставил перед собой. С одной стороны, он изображал убогое,

безрадостное существование социальных низов. С другой — этим «свинцовым мерзостям жизни» он противопоставляет свое идеальное представление о мире.

Условно ранние горьковские произведения можно объединить в две группы: рассказы с романтической доминантой («Макар Чудра», «Старуха Изергиль», «Песня о Соколе», «Песня о Буревестнике») и рассказы смешанного типа — романтико-реалистические («Челкаш», «Коновалов», «Супруги Орловы», «Двадцать шесть и одна»).

В самом начале творческого пути преобладали произведения романтического плана. Стиль раннего Горького подчеркнуто красочный, метафорический. Он создает многоцветные, великолепные пейзажи, в которые, как в изысканную раму, «вписаны» удивительные истории.

Необычны сюжеты ранних рассказов, неординарны их герои — сильные духом и гордые люди, «рожденные с солнцем в крови». При характеристике героев подобного типа Горький многократно обыгрывает эту метафору, используя образы огня, пламени, искры, факела. Вот портрет Лойко Зобара: «...очи, как ясные звезды, горят, а улыбка — целое солнце». Макар Чудра, рассказывающий легенду, восхищается «солнечным» цыганом: «У него не было заветного — нужно тебе его сердце, он сам бы вырвал его из груди, да тебе и отдал, только бы тебе от того хорошо было. Вот он какой был, сокол!»

Под стать «соколу» «царица-девка» Радда, сказочную красоту которой не описать словами. Гордая красавица признается: «Никогда я никого не любила, Лойко, а тебя люблю». Однако для романтических героев абсолютной ценностью является свобода, без которой нет подлинного счастья и которая дороже самой жизни. Радда говорит любимому: «Волю-то, Лойко, я люблю больше, чем тебя...» Перед влюбленными возникает дилемма — любовь или свобода? Так как это ценности равновеликие, герои не могут отдать предпочтение ни одной из них. И все же в рамках «романтической» логики они находят выход — смерть. Умерев физически, «гордая пара» обрела бессмертие в прекрасной легенде.

Желая подчеркнуть неординарность, необычность излагаемых историй, Горький придает им характер легенды, сказки, притчи, песни. В рассказе **«Старуха Изергиль»** (1895) идейно и композиционно «противостоят» две легенды.

Оба легендарных героя молоды, красивы, сильны, свободлюбивы. Эти исключительные герои («сверхчеловеки») противопоставлены обычным людям — своим соплеменникам. В рассказе дано два решения конфликта «герой и толпа». Ларра, сын орла и женщины, «считает себя первым на земле и, кроме себя, не видит ничего». «За свою гордость» он «поражен»: «Ему нет жизни, и смерть не улыбается ему. И нет ему места среди людей!..»

Герой второй легенды — Данко — «любил людей», и его сердце, в отличие от «каменного сердца» Ларры, «вспыхнуло огнем желания спасти их». Данко ведет соплеменников из тьмы лесов и болот «в море солнечного света». Когда люди, обессилевшие, утратившие надежду, начали роптать, он разорвал себе грудь, вынул сердце, которое «пылало так ярко, как солнце, и ярче солнца». Горький славит не просто исключительный поступок героя, а восхищается личностью, способной пожертвовать жизнью ради других. Впервые романтический герой, возвышающийся по своим нравственным качествам над толпой, не порывает с ней. Подвиг Данко рожден желанием вытеснить из сознания людей страх, безволие, инертность, эгоизм.

В 1898 году в Петербурге была опубликована первая книга очерков и рассказов, имевшая сенсационный успех.

Окруженный поклонниками, Горький выступал на литературных вечерах с чтением **«Песни о Соколе»** (1895). Этот небольшой текст, написанный ритмизированной прозой, производил на публику колоссальное впечатление. Позже недоброжелатели Горького не раз иронизировали над тем, что он заставил Ужа заползти высоко в горы, где этому пресмыкающемуся вовсе не место. Но писатель и не претендовал на фактологическую достоверность. Он сочинил притчу, герои которой не живые существа, а аллегии человеческих качеств. Песня, воспевающая «безумство храбрых», звучала как вызов унылой атмосфере декаданса, будила в людях веру в себя, жажду деятельности.

«Челкаш». Особое место среди ранних горьковских произведений занимают рассказы о босяках («Дед Архип и Ленька», «Страсти-мордасти», «Коновалов», «Супруги Орловы», «Двадцать шесть и одна», «Бывшие люди» и др.).

Интерес к этим «необыкновенным людям» Горький объяснял так: «Я видел, что хотя они живут хуже “обыкновенных людей”, но чувствуют и сознают себя лучше их, и это потому, что они не жадны, не душат друг друга, не копят денег». Босяки привлекли внимание Горького и как жертвы социальной несправедливости, и как носители идеи народного протеста.

Рассказ «Челкаш» был напечатан в 1895 году в журнале «Русское богатство». Сама публикация в этом издании много значила для литературной карьеры молодого писателя. Журнал был столичный, известный, с хорошими традициями и солидной редколлегией. В. Короленко, прочитав «Челкаша», воскликнул: «Я же говорил вам, что вы реалист! — Но, подумав и усмехаясь, он добавил: — Но в то же время — романтик!»

Этот рассказ можно назвать компромиссом между правдой жизни и полетом романтического воображения. Вот как охарактеризовал двойственную природу горьковских босяков В. Ходасевич: писатель «вырос и долго жил среди всяческой житейской скверны. <...> Естественно, что у него возникла... мечта об иных, лучших людях. Потом неразвитые зачатки иного, лучшего человека научился он различать кое в ком из окружающих. Мысленно очищая эти зачатки от налипшей дикости, грубости, злобы, грязи и творчески развивая их, он получил полуреальный-полувоображаемый тип благородного босяка, который, в сущности, приходился двоюродным братом тому благородному разбойнику, который был создан романтической литературой. Своих малореальных героев Горький стал показывать на фоне сугубо реалистических декораций».

Таковыми «декорациями» в «Челкаше» является описание порта. Горький был первооткрывателем проблемы, которая стала одним из главных вопросов для искусства XX века. Это проблема отчуждения буржуазного общества и индустриального производства от человека: «...люди... смешны

и жалки: их фигурки... суетливо бегают то туда, то сюда, они ничтожны по сравнению с окружающими их железными колоссами, грудями товаров, гремящими вагонами и всем, что они создали. Созданное ими поработило и обезличило их».

«В этой бешеной сутолоке Челкаш чувствовал себя прекрасно», — противопоставляет автор главного героя рассказа всем остальным. С одной стороны, «гаванский люд», «отупевший от усталости», от «рабского труда». С другой — «заядлый пьяница и ловкий, смелый вор», которому «улыбается солидный заработок», не требующий больших усилий. Но именно этому оборванцу Горький отдает свою симпатию, потому что, с точки зрения писателя-романтика, этот «драный» босяк обладает высшей ценностью — свободой. Сохранить свободу и индивидуальность можно, только освободившись от социума и его норм.

Мерилом ценности личности для Горького являлась не традиционная шкала «добро — зло», а оригинальность или заурядность человека: «Он любил всех людей творческого склада, всех, кто вносит или только мечтает внести в мир нечто новое. Содержание и качество этой новизны имели в его глазах значение второстепенное. <...> Ему нравились все, решительно все люди, вносящие в мир элемент бунта или озорства...» (В. Ходасевич).

Таков Челкаш — «среди сотен таких же, как он, резких босяцких фигур, он сразу обращал на себя внимание». Горький любит героя, похожим на степного ястреба, окружает его романтическим ореолом. Напряжение создает контраст между криминальным образом жизни героя и поэтичностью, возвышенностью его натуры.

Полной противоположностью главному герою является случайный поделщик Гришки. «Травленный волк» чувствует свое превосходство над доверчивым и простоватым деревенским парнем, напоминающим молоденького теленка.

Участвуя в краже, Гаврила дрожит от страха, после ее удачного завершения вспоминает о боге. Деньги, вырученные от продажи краденого, нужны Гавриле для исполнения заветного желания — он хочет стать хозяином собственного надела земли. Гаврила вписан в «прочные крестьян-

ские рамки»: он «прилеплен навеки к земле потом многих поколений».

Сюжет рассказа выстроен таким образом, чтобы подчеркнуть привлекательные качества Челкаша и ничтожность Гаврилы. Ради наживы трусливый и жадный Гаврила готов на унижение, преступление: он едва не убил Челкаша. Гаврила все просчитал: Челкаш — босяк, которого никто не будет искать. У Челкаша и автора Гаврила вызывает презрение, отвращение. Челкаш, «дрожая от возбуждения, острой жалости и ненависти к этому жадному рабу», бросает деньги: «Вор, гуляка, оторванный от всего родного — никогда не будет таким жадным, низким, не помнящим себя».

Сцена расставания героев на морском берегу глубоко символична. Челкаш, шатаясь, уходит, а Гаврила, взглянув на деньги и облегченно вздохнув, отправляется в противоположную сторону. Горьковские босяки оказываются нравственно выше власти денег, они — свободные люди в несвободном обществе.



«Челкаш».

Б. Дехтерев, 1930-е гг.

В «Челкаше» писатель не только помещает романтического героя в реальную обстановку, но использует и обратный ход, предлагая персонажу «из обычных» действовать в романтических условиях, выявляющих его натуру. Катализатором, проявляющим духовную силу одного и ничтожество другого, становится морская стихия. Душа Челкаша подобна морю: «Его кипучая, нервная натура, жадная на впечатления, никогда не прельщалась созерцанием этой темной широты, бескрайной и мощной». Гавриле же эта безграничная «свободная стихия» внушает только страх.

Л. Толстой видел заслугу М. Горького в том, что тот познакомил образованную публику с несчастным положением «бывших людей»: «Мы все знаем, что босяки — люди и братья, но знаем это теоретически, он же показал нам их во весь рост, любя, и заразил нас этой любовью».

Слава и политика. Между двух революций. Общественная позиция Горького была радикальной. В 1902 году Николай II распорядился аннулировать избрание Горького почетным академиком. В знак протеста Чехов и Короленко вышли из Академии. В 1905 году писатель вступил в РСДРП и познакомился с В. Лениным.

Накануне 9 января 1905 года Горький находился в числе общественных деятелей, безуспешно пытавшихся предотвратить кровопролитие. За призыв к борьбе с самодержавием полтора месяца он провел в Петропавловской крепости. Протест русской и мировой общественности заставил правительство освободить писателя. В октябре 1905 года при участии Горького была создана газета «Новая жизнь», фактическим руководителем которой стал Ленин. За помощь деньгами и оружием участникам декабрьского вооруженного восстания Горькому грозила расправа со стороны официальных властей, поэтому было решено отправить его за границу. В начале 1906 года писатель прибыл в Америку, где написал ряд воззваний в защиту русской революции.

Не имея возможности вернуться в Россию, Горький поселился на острове Капри. Увлечение политической борьбой и идеями социализма, нашедшее отражение в романе «Мать» (1906), сформировало у многих представление о «конце Горького». Однако Алексей Максимович продолжал плодотворно работать. В эмиграции написаны пьесы «Враги», «Васса Железнова»; повести «Лето», «Городок Окуров», «Детство», «В людях»; цикл рассказов «По Руси»; роман «Жизнь Матвея Кожемякина».

Споры в критике вызвала повесть «Исповедь» (1908). В ней впервые прозвучала тема богостроительства, которое М. Горький с А. Луначарским и А. Богдановым проповедовал в каприйской партийной школе для рабочих.

Попытка скрестить христианство и социализм вызвала расхождение с Лениным, ненавидевшим «заигрывание с боженькой».

Получив амнистию, Горький в 1913 году возвращается в Петербург, сотрудничает с большевистскими газетами «Звезда» и «Правда».

Февральскую революцию Алексей Максимович приветствовал восторженно, но полагал, что социалистическая революция преждевременна. За неделю до Октября через газету «Новая жизнь» Горький призывал большевиков отказаться от захвата власти. Разойдясь с большевиками в вопросе своевременности революции, он не проходит перерегистрацию и формально выбывает из партии.

После Октября. Октябрьская революция подтвердила опасения Горького, который в **«Несвоевременных мыслях»** (цикл статей в газете «Новая жизнь», 1917—1918; 1918 — отдельное издание) высказывал опасения о том, что «диктатура пролетариата поведет к гибели политически воспитанных рабочих-большевиков...», размышлял о роли интеллигенции в спасении нации: «Русская интеллигенция снова должна взять на себя великий труд духовного врачевания народа». «Несвоевременные мысли» были запрещены в СССР до конца 1980-х годов.

Несомненной заслугой Горького в послеоктябрьский период стала энергичная работа по спасению научной и художественной интеллигенции от голодной смерти и расстрелов, благодарно оцененная современниками (Е. Замятин, А. Ремизов, В. Ходасевич, В. Шкловский и др.). Ради этого было организовано издательство «Всемирная литература», открыты «Дом ученых» и «Дом искусств». Однако многих писателей (Блок, Гумилев) спасти не удалось, что стало одной из основных причин окончательного разрыва Горького с большевиками.

С 1921 года Горький живет за границей, куда отправился после слишком настойчивых советов Ленина. Поселившись в Сорренто (Италия), писатель не прерывал связей с молодой советской литературой (Л. Леонов, А. Фадеев, И. Бабель и др.). В эмиграции написаны цикл «Рассказы

1922—1924 годов», роман «Дело Артамоновых». Современники отмечали экспериментальный характер произведений Горького этого времени, которые создавались с учетом исканий советской прозы 1920-х годов. Большую известность получили его автобиографическая трилогия и литературные портреты В. Ленина, Л. Толстого, А. Чехова, С. Есенина и др.

В 1928 году в связи с чествованием 60-летия Горький приехал в Советский Союз, посетил новостройки, побывал на Волге, на Кавказе, в Украине. В 1931 году он вернулся из эмиграции. Горькому предоставили бывший особняк Рябушинского — один из лучших домов в Москве. Охрана с собаками берегла его день и ночь, а личный секретарь П. Крючков докладывал ОГПУ о каждом шаге писателя.

Сталину требовался главный адвокат, способный оправдать любые его деяния перед судом истории. Широко известный в Европе писатель, поддерживающий контакты с мировыми знаменитостями — Г. Уэллсом, Р. Ролланом, Б. Шоу, Р. Тагором, — мог заменить когорту дипломатов, пропагандистов, политиков.

Горький восхвалял коллективизацию, прославлял Сталина, одобрял деятельность ОГПУ. Статья «Если враг не сдается, — его истребляют», написанная Горьким в связи с одним из процессов, была использована для идеологического оправдания репрессивной политики государства.

В 1932 году Горький с группой писателей совершил поездку на Беломорско-Балтийский канал, после которой под его редакцией вышла книга «Канал им. Сталина».

Сталин любил бывать в особняке у «пролетарского писателя», встречался с приглашенными гостями, обсуждал вопросы культуры. В 1932 году Горький был награжден орденом Ленина. В статье «Пролетарский гуманизм» Алексей Максимович поставил Сталина в один ряд с Марксом и Лениным. Однако после убийства Кирова и ареста Каменева отношения между Сталиным и Горьким испортились.

Отойдя от политики, Алексей Максимович сосредоточился на завершении романа-эпопеи «Жизнь Клима Самгина» (1925—1936), в котором воссоздана панорамная картина российской жизни за сорок лет.

Горький продолжает активно заниматься общественно-культурной деятельностью: организует издательство «Academia», журнал «Литературная учеба», книжные серии «Жизнь замечательных людей», «Библиотека поэта» и др. По инициативе Горького был создан Литературный институт, затем названный его именем. В 1934 году Алексей Максимович возглавил Союз писателей СССР.

Смерть Горького в 1936 году была окружена атмосферой таинственности, как и смерть его сына Максима Пешкова. Однако версии о насильственной гибели обоих не нашли документального подтверждения. По словам Е. Евтушенко, М. Горький погиб в «сужавшемся кольце облавы»: он был отравлен «то ли ядом чекистской атмосферы, то ли просто ядом». Урна с прахом М. Горького помещена в Кремлевской стене.

«Несвоевременный» писатель. В Советском Союзе Горький являлся писателем № 1. Его произведения были изданы общим тиражом более 100 миллионов экземпляров. Его именем называли улицы, станции метро, институты, театры, библиотеки, парки и т. д. Горький протестовал против своего культа, однако с его мнением никто не считался. Еще при жизни в его честь переименовали город Нижний Новгород, в котором писатель родился.

С конца 1980-х годов пошел обратный процесс: Нижнему Новгороду вернули прежнее название, переименовали станцию метро и одну из главных улиц Москвы, носивших его имя. С недавних пор профиль М. Горького исчез с титульного листа «Литературной газеты», где он с 1937 года составлял дуэт профилю А. Пушкина.

Маятник оценок резко качнулся в обратную сторону: «буревестника» революции, основоположника советской литературы пытались превратить в одного из основных виновников всех бед страны, «первосвященника сталинизма». Предлагали даже изъять произведения основателя социалистического реализма из школьной программы.

В сентябре 1929 года в статье, защищающей Б. Пильняка от нападок, М. Горький писал: «У нас образовалась... привычка втаскивать людей на колокольню славы и через некоторое время сбрасывать их оттуда в прах, в грязь».

Алексей Максимович, вероятно, в то время не мог и предположить, что что-то подобное свершится и по отношению к нему самому.

Сегодня настойчивые попытки сбросить писателя с пьедестала сменились более трезвым подходом. Освобождаясь не только от былых легенд и мифов, но и от суетливой поспешности и крайностей переоценки, необходимо последовательно пробиваться к живому, невыдуманному Горькому.



1. О таких, как Горький, говорят: человек, «сделавший себя сам». Подтвердите данную характеристику фактами биографии писателя.
2. В чем своеобразие ранних рассказов Горького?
3. Л. Толстой говорил, что М. Горький «показал босяков в полный рост и заставил всех полюбить их». За что, например, можно «полюбить» Челкаша?
4. Каковы политические взгляды Горького? Как складывались его отношения с советской властью?

«На дне» (1902)

Драматургическое новаторство Горького. Пьеса «На дне» поразила современников неожиданными для театра героями и местом действия. Жалкое существование владчат обитатели ночлежки — социальной помойной ямы, куда общество сталкивает отработанный человеческий материал. О социально-критической направленности произведения можно судить по рабочим вариантам названия — «Без солнца», «Ночлежка», «Дно», «На дне жизни».

Однако, несмотря на удручающие картины жизни «бывших людей» и антагонизм их отношений с хозяевами ночлежки, развитие действия определяют не социальные предпосылки. Социальный конфликт вынесен за сцену, отодвинут в прошлое. Каждый из ночлежников когда-то пережил свою социальную драму, в результате которой оказался «на дне жизни».

Не является сюжетобразующей и любовная интрига, в которой участвуют Пепел, Наташа, Василиса и Костылев. Все остальные персонажи выступают в роли сторонних наблюдателей разворачивающейся драмы. Трагической развязкой любовного конфликта является убийство Васькой Костылева. Любовный конфликт становится гранью социального. Он показывает, что «дно» калечит человека нравственно, здесь любовь не спасает, а ведет к трагедии.

Основное драматургическое действие разворачивается не во внешнем сюжете, не на уровне поступков персонажей, а в их сознании, в сфере мировоззрения. Источником конфликта становится столкновение различных представлений о смысле жизни и ее ценностях. В основе внутренней логики сюжета «На дне» лежит свободно движущаяся философская мысль, выражаемая в монологах, диалогах и репликах персонажей.

Таким образом, по жанру пьеса Горького является не только социально-психологической и бытовой, но прежде всего философской драмой.

Писатель Л. Андреев так охарактеризовал двойственную природу социально-философской драмы М. Горького: автор «нагромождает гору жесточайших страданий, бросил в одну кучу десятки разнохарактерных лиц — все объединил жгучим стремлением к правде и справедливости».

Пьеса впервые была поставлена К. Станиславским на сцене Московского художественного театра. В спектакле играли К. Станиславский, В. Качалов, И. Москвин, О. Книппер-Чехова и др. Газета так отзывалась о премьере 18 декабря 1902 года: «По окончании пьесы овация приняла прямо небывалые размеры. Горький был вызван всем театром более 15 раз».

Пьеса с блистательным успехом была поставлена на сцене многих российских театров, а затем в Берлине, Лондоне, Софии и других городах мира. Драма Горького стала истинным шедевром русской и мировой драматургии.

«На дне жизни». Описание подвала вызывает впечатление тесноты, мрака, беспросветности. Детали постановочных ремарок и отдельные реплики вводят тему ада: ночлежка располагается ниже уровня земли, слабый свет

падает «сверху вниз», персонажи ощущают себя «мертвецами», «грешниками», сброшенными в яму, «убитыми» обществом и похороненными под этими «тяжелыми каменными сводами».

Еще одна ассоциация, вызываемая этим жилищем и его обитателями, — тюрьма. «По стенам — нары», любимая песня ночлежников «Солнце всходит и заходит, а в тюрьме моей темно». Мы знакомимся с карточным шулером, проституткой, вором, узнаем о криминальном прошлом нескольких героев, становимся свидетелями преступлений (умышленное увечье, убийство).

Пьеса явилась итогом «почти двадцатилетних наблюдений» автора за миром «бывших людей», к числу которых он относил «не только странников, обитателей ночлежек и вообще “люмпен-пролетариев”, но и некоторую часть интеллигентов, “размагниченных”, разочарованных, оскорбленных и униженных неудачами в жизни» («О пьесах»).

Изначально герои пьесы принадлежали к различным социальным группам (дворянин, чиновник, ремесленник, мещанка, рабочий, актер). Представителей различных сословий, профессий, национальностей уравнивает положение отбросов общества. Такой социальный диапазон обитателей ночлежки является свидетельством общего неблагополучия — вся Россия оказывается «на дне». Горечи добавляет тот факт, что ночлежники — люди активного социального возраста (младшему, Алешке, 20 лет, старшему, Бубнову, — 45).

На «дно» героев приводят разные причины: есть жертвы личных обстоятельств, есть оступившиеся, есть социальные изгои. Сатин отсидел за то, что «убил подлеца в запальчивости и раздражении... из-за родной сестры». Барон разорился и растратил казенные деньги. Клещ потерял работу. Бубнов ушел из дома «от греха подальше», чтобы не убить жену и ее любовника. Актер спился. Судьба Пепла была предопределена уже при его рождении: «Я — сызмалетства — вор... все всегда говорили мне: вор Васька, воров сын Васька!»

Жизнь обездолила людей, собравшихся в этом «аду». Она лишила их права на работу, семью, профессию, обрекла на голодное существование, асоциальное поведение.



«На дне».
МХТ, 1902 г.

У многих ночлежников нет имен, остались одни клички, выразительно обрисовывающие своих носителей: Пепел, Клещ, Квашня, Барон. У некоторых героев нет «пачпорта», они «не помнят» своего имени.

Обитатели «подвала, похожего на пещеру», мало похожи на людей. Прежде чем будет произнесена первая реплика, мы слышим звуки пробуждающейся ночлежки: кашляет Анна, рычит Сатин, возится и кашляет Актер. Сожители вяло, привычно переругиваются.

В экспозиции мы видим людей, в сущности, смилившихся со своим унижительным положением. Актер говорит Сатину: «Однажды тебя совсем убьют... до смерти...» Сатин в ответ: «...дважды убить нельзя».

Один Клещ не смирился еще со своей участью. Он отделяет себя от остальных ночлежников: «Я — рабочий человек... мне глядеть на них стыдно...» Мечта о другой жизни связана у Клеща с освобождением, которое принесет ему смерть жены. Он не чувствует чудовищности своего заявления, да и мечта окажется мнимой.

Философская проблематика. Социальный статус во многом определяет, но отнюдь не исчерпывает запросы личности. Автор приобщает нас к мучительным поискам смысла бытия, которым, несмотря на ужас своего положения, а может быть, благодаря ему, заняты «бывшие люди». На «дне» люди никуда не торопятся, не преследуют никаких целей. У них есть время и повод задуматься над своей жизнью и тайнами мироздания.

Появление Луки подготовлено не только психологически, но и идеологически. К моменту, когда в подвал входит странник с котомкой за плечами, система ценностей

обитателей ночлежки уже сформулирована. Они публично отрекаются от всяких моральных обязательств, принятых в обществе, которое их отвергло: «А куда они — честь, совесть? На ноги, вместо сапогов, не наденешь ни чести, ни совести... Честь, совесть тем нужна, у кого власть да сила есть...» А еще они цинично-равнодушны к другим: «все люди на земле — лишние...»

Чтобы привести в движение механизм драмы, автор вводит иной, полемический, взгляд на жизнь, опровергающий правоту философии «бывших».

Новый постоялец обращается к ночлежникам с приветствием: «Доброго здоровья, народ честной!» «Народ честной» чутко реагирует на незаслуженный комплимент и, не без вызова, парирует: «Был честной, да позапрошлой весной...» «Мягкий жизнью» странник не отвечает на грубости: «Я и жуликов уважаю, по-моему, ни одна блоха — не плоха: все — черненькие, все — прыгают... так-то». Лука оказывается в центре внимания постояльцев: «Какого занятого старичишку-то привели вы, Наташа...» Все развитие сюжета концентрируется именно на нем.

Новый жилец умело обходит неприятные для него вопросы, готов подмести пол не в свою очередь. Лука умело льстит полицейскому Медведеву. Уступчивость странника — всего лишь разумный тактический ход, подсказанный опытом и мудростью. С хозяевами ночлежки, несмотря на всю зыбкость своего беспаспортного положения, он ведет себя вызывающе. Костылеву на снисходительное: «Что, старичок?» — со скрытой насмешкой и чувством превосходства Лука отвечает: «Ничего, старичок!» А чуть позже с презрительным сожалением говорит: «Ежели тебе сам господь бог скажет: «“Михаиле! Будь человеком!” Все равно — никакого толку не будет... как ты есть — так и останешься...»

Всех обитателей ночлежки можно условно объединить в несколько групп, в зависимости от роли, которую герои играют в философском конфликте пьесы.

Первая группа — та «урожайная земля», «удобная для посева», о которой Лука говорит: «...что ни посеешь на ней — родит». Каждый из них хотел бы начать новую

жизнь. Настя грезит о настоящей любви. Спившийся Актер надеется на излечение от алкоголизма. Пепел мечтает о честной жизни, «чтобы самому себя можно... было уважать». Наташа смутно надеется на счастье с Василием. С этими героями старик добр и внимателен, для каждого находит нужное слово.

Умиравшей Анне Лука дает утешение. Современники Горького, слушавшие авторское чтение пьесы, подчеркивали, что лучше всего писателю удавалась роль Луки, и особенно — сцена у постели Анны, при чтении которой «светилось его лицо добротой и лаской».

Лука готов помочь любому: «Надо... кому-нибудь и добрым быть... жалеть людей надо! Христос — он всех жалел и нам так велел...» Примечательно имя героя — так звали одного из апостолов-евангелистов.

Свою «проповедь» Лука выражает в своеобразной форме. Он доводит сострадание и утешение до лжи (второй план имени героя связан со словом «лукавый»), но не в бытовом и сниженном, а в высоком значении слова. Лука считает, что людям страшна подлинная правда жизни, ибо она слишком сурова, тяжела, как «обух». Поэтому он хочет приукрасить их существование, привнести в него сказку, красивый обман, «золотой сон». В этом смысл стихотворения Беранже, которое неожиданно вспоминает Актер. То, что Лука рассказывает Анне о райской загробной жизни, Пеплу — о Сибири, Актеру — о лечебнице, — это утешающая ложь во спасение. Она сопряжена с идеей терпения, стойкости при встрече с жизненными трудностями.

Противоположной позиции придерживаются Барон и Бубнов. Они ни о чем не мечтают. Барон Дебиль живет прошлым, вспоминая жизнь в достатке — сотни крепостных, кареты с гербами, кофе со сливками (на что Сатин резонно возражает: «В карете прошлого далеко не уедешь»). Картузник живет настоящим и признает только факты, они — «упрямая вещь». «...Вали всю правду, как она есть!» — восклицает Бубнов. Все мечтания он склонен объявить лишними, как раскраска вороньих перьев. Правда Барона и Бубнова — жесткая, бескрылая правда, далекая от подлинной истины.

Особую позицию занимает в пьесе Сатин. Он не принимает пассивного гуманизма, обращается к внутренним возможностям человека: «Чело-век! Это — великолепно! Это звучит... гордо! Че-ло-век! Надо уважать человека! Не жалеть... не унижать его жалостью... уважать надо! Че-ловек... это звучит гордо!» Однако слова, произносимые этим героем, находятся в резком контрасте с его сущностью. Ведь о правде говорит пьяница и жулик, арестант и убийца в прошлом. В ряде случаев Сатин оказывается близким Луке, соглашается со странником, что люди «для лучшего живут», что правда связана с представлением о человеке, что нельзя мешать ему и принижать его. Поэтому он в четвертом акте сначала защищает и одобряет Луку, но постепенно (монолог его разделен на фрагменты) Сатин переходит к полемике со стариком. Он решительно отвергает ложь как «религию рабов и хозяев», но не приемлет и куцую правду Бубнова и Барона.

В целом горьковская пьеса утверждала активный гуманизм, возбуждающий в людях желание жить, сопротивляться, протестовать против попрания достоинства личности, провозглашала свободу и величие человека. В то же время она говорила о значимости доброты, участия и сострадания к тем, кто обездолен, унижен, раздавлен жизнью. Она вселяла мысль о том, что уважение к человеку может прекрасно соединяться с милосердием к нему.



1. Что обеспечило читательский и зрительский триумф пьесы?
2. Составьте цитатные характеристики обитателей ночлежки по плану: а) путь на «дно»; б) жизненные принципы; в) отношение к Луке.
3. Какова в пьесе роль любовной интриги?
4. Почему Лука по-разному относится к обитателям ночлежки?
5. Горький так сформулировал основную проблему пьесы: «Основной вопрос, который я хотел поставить, это — что лучше: истина или сострадание? Нужно ли доводить сострадание до того, чтобы пользоваться ложью, как Лука?» Как бы вы ответили на оба вопроса?



Иван Алексеевич
БУНИН

(1870—1953)

«Последний дар дворянской усадьбы». Иван Алексеевич Бунин родился в Воронеже 10 (22) октября 1870 года. Автобиографию писатель неизменно начинал цитатой из «Гербовника дворянских родов», подчеркивая свою принадлежность к старинному роду, «давшему России немало видных деятелей как на поприще государственном, так и в области искусства»¹. И дело вовсе не в дворянской спеси, хотя Иван Алексеевич по характеру был высокомерен и неуживчив, а в его привязанности к роду, корням, в ощущении неразрывной связи с прошлым.

Философ Иван Ильин назвал творчество Бунина «последним даром русской дворянской помещичьей усадьбы, даром ее русской литературе, России и мировой культуре». Бунин гордился тем, что его предки «всегда были связаны с народом и с землей, были помещиками».

Отец, Алексей Николаевич, был человеком веселого нрава, щедрым, художественно одаренным, но азартным и беспечным. Мать, Людмила Александровна, чуткая, добрая женщина, была самоотверженно предана большой семье (кроме Ивана было еще два сына и две дочери). Дети росли, окруженные родительской лаской и любовью.

В 1874 году Бунины переехали из города на хутор Бутырки под Ельцом. «Там, в глубочайшей полевой тишине... летом среди хлебов, подступавших к самым нашим порогам, а зимой среди сугробов, и прошло все мое

¹ В том числе В. А. Жуковского.

детство, полное поэзии печальной и своеобразной», — вспоминал Иван Алексеевич. «Золотой запас» впечатлений детства и юности стал основой мироощущения будущего художника.

С ранних лет барич проникся уважением к труду крестьян и испытал «на редкость заманчивое желание быть мужиком». «Лучший стилист современности» (М. Горький) подчеркивал, что дворовым крестьянам он «обязан и первыми познаниями о народном и старинном языке». Там, в средней полосе России, в «плодородном Подстепье», по выражению Бунина, «образовался богатейший русский язык и откуда вышли чуть не все величайшие русские писатели во главе с Тургеневым и Толстым».

В 1881—1886 годах Иван учился в Елецкой гимназии, но обучение не закончил. Пребывание в Ельце оставило безрадостные впечатления: «Резок был переход и от совершенно свободной жизни, от забот матери к жизни в городе, к нелепым строгостям в гимназии и к тяжелому быту тех мещанских и купеческих домов, где мне пришлось быть нахлебником».

Из Бутырок (они были проданы) семья переехала в имение бабушки Озерки, оставившее яркое впечатление. Описания тех мест мы находим в «Жизни Арсеньева», «Антоновских яблоках» и других произведениях.

В Озерки приехал брат Юлий, выпускник Московского университета, сосланный в родительское имение под надзор полиции за участие в народническом движении. Старший брат оказал большое влияние на формирование будущего писателя. Он прошел с Иваном не только весь гимназический курс, но стал «домашним университетом»: занимался с младшим братом языками, основами психологии, философии, общественных и естественных наук.

Между братьями возникает душевная близость и дружба, длившаяся до смерти Юлия в 1921 году, ставшей для Ивана Алексеевича большой трагедией.

Новатор-архаист: путь в литературе. В литературу Бунин входил медленно, и путь его требовал выдержки, твердости, веры в себя.

Писать стихи Ваня начал лет семи, подражая «больше всего Лермонтову, отчасти Пушкину... даже в почерке». Затем творить стало труднее «в силу потребности высказывать уже кое-что свое...».

Семья сильно нуждалась, усадьбу в Озерках продали. С 1889 года Иван начал работать в газете «Орловский вестник», являясь фактически ее главным редактором. Юноша зарабатывал на жизнь литературным трудом: писал рассказы, стихи, литературно-критические статьи и заметки.

Первый сборник стихов Бунина, вышедший в 1891 году в качестве приложения к «Орловскому вестнику», остался незамеченным.

В 1892 году вслед за Юлием Алексеевичем Иван перебирается в Полтаву, где работает библиотекарем, статистиком, корреспондентом местных газет.

В 1895 году Бунин переезжает в Петербург, затем в Москву. В этот период у него складываются дружеские отношения с известными литераторами — А. Чеховым, Л. Андреевым, А. Куприным, М. Горьким. Молодой автор становится участником литературного кружка «Среда», активно печатается в горьковском издательстве «Знание».

В литературной жизни рубежа веков «много было оживления и... кипения», но «Бунин занимался не шумом, а искусством» (Б. Зайцев). Иван Алексеевич видел цель своего творчества в развитии традиций классической литературы XIX века, что вызывало насмешку представителей модных направлений. В свою очередь, «архаист» Бунин резко отмежевался от «новаторов», саркастически высказывался о модернизме и декадентстве.

Правда в том, что традиционалисту Бунину удалось «обновить» классический реализм, сделав его — в духе своего времени — более лиричным и субъективным.

Иван Алексеевич говорил, что все настоящее у него начинается после тридцати трех лет. В 1903 году писатель был удостоен Пушкинской премии¹ за перевод — случай

¹ Впоследствии Пушкинская премия присуждалась ему еще дважды.

исключительный — «**Песни о Гайавате**» американского поэта Г. Лонгфелло. Художественные переводы Бунина из английской, французской, итальянской, украинской, польской поэзии признаны классическими.

В сборник «**Листопад**» (1901) вошло все лучшее из ранней бунинской поэзии, в том числе поэма с одноименным названием. По словам А. Блока, этой книгой И. Бунин заявил свое право «на одно из главных мест среди современной поэзии».

М. Горький, которому сборник был посвящен, вывел такую «формулу» бунинской поэзии: «красивое, в которое вложено вечное».

Первые прозаические произведения Бунина, появившиеся в 1890-х годах, очень лиричны, напоминают стихотворения в прозе. Деление художественной литературы на стихи и прозу он считал «неестественным и устарелым». Поэтическое единство прозаической и стихотворной речи писатель видит в сближении их основных особенностей и взаимном обогащении: стихотворный «...поэтический язык должен приближаться к простоте и естественности разговорной речи, а прозаическому слогу должна быть усвоена музыкальность и гибкость стиха». Принципиальное единство двух родов* литературы Бунин подчеркивал тем, что во многих своих сборниках перемежал повести и рассказы стихами. В творчестве писателя есть большое количество стихотворений — «дублеров» рассказов: в этих парах¹ произведений можно обнаружить перекличку идей, сюжетов, тем, мотивов, характеров, образов.

На протяжении литературного пути Бунина поэзия и проза постоянно сосуществовали, как бы проникая одна в другую. Соотношение этих начал на разных этапах его художественного развития было различным. В раннем творчестве Бунина ведущим началом была поэзия; она как бы «вела» за собой прозу. В более зрелый период ведущим началом его творчества становится проза.

¹ «Легкое дыхание» и «Портрет», «Антоновские яблоки» и «Плеяды», «Запустение» и «У шалаша».

Поэтическая часть бунинского наследия невелика, хотя он сам считал, что «все-таки рожден стихотворцем»: «Все — и веселое и грустное — отдается у меня в душе музыкой... стихов» (письмо, 1891).

Главной темой его **лирики**, как и всего творчества, была Россия. Бунинский образ Родины многогранен. Он складывается постепенно, начиная с описаний родного пейзажа.

Жизнь в деревне научила Ивана Алексеевича глубоко понимать природу, видеть разлитую в ней красоту. Своеобразной творческой декларацией поэта стали строки из стихотворения, которым Бунин впоследствии открывал все свои поэтические сборники: «Ты раскрой мне, природа, объятия, // Чтоб я слился с красою твоей!» («Шире, грудь, распахнись для принятия...»).

Описывая то, к чему до него сотни раз обращались другие авторы, Бунин-пейзажист находил новые интонации и новые образы для выражения своих впечатлений и переживаний: «Так знать и любить природу, как умеет Бунин, — мало кто умеет. Благодаря этой любви поэт смотрит зорко и далеко, и красочные и слуховые его впечатления богаты» (А. Блок).

Утверждение о бунинской «зоркости» и богатстве слуховых впечатлений верно не только фигурально, но и буквально. Органы чувств у Ивана Алексеевича были развиты «несравненно сильнее, чем у обыкновенных людей». И. Одоевцева приводит слова писателя: «В молодости у меня было настолько острое зрение, что я видел звезды, видимые другим только через телескоп. И слух поразительный — слышал за несколько верст колокольчики едущих к нам гостей и определял по звуку, кто именно едет. А обоняние — я знал запах любого цветка, и с завязанными глазами мог определить по аромату, красная это или белая роза».

М. Горький выразил свое очарование от сборника «Листопад»: «Какое-то матовое серебро, мягкое и теплое, льется в грудь со страниц этой простой, изящной книги...» Ему вторит К. Чуковский, который указывает на присущие поэзии И. Бунина «пушкинские» черты — «душевное равновесие, простоту, ясность и здоровье», такие «редкие вещи по нынешним временам».

С великим русским поэтом Бунина сближает особое отношение к осени. Изображению этой поры года Бунин посвятил целую поэму «Листопад» — одно из самых значительных произведений русской пейзажной лирики.

Поэма строится как развернутое уподобление леса огромному расписному терему вдовы Осени:

Лес, точно терем расписной,
Лиловый, золотой, багряный,
Веселой, пестрою стеной
Стоит над светлою поляной.

Нарисованные в поэме картины тесно связаны с фольклорными образами русских сказок и поверий.

Бунин предельно конкретен и точен в деталях и подробностях описаний. Всякую поэтическую условность, лишенную внешнего правдоподобия, он считал недопустимой. Так, поэт язвительно отзывался о горьковском Соколе, «почему-то очутившемся в горах». У самого Ивана Алексеевича мы не найдем аллегорических животных или птиц, выражающих те или иные человеческие качества. Его крылатые хищники «конкретны» и индивидуальны: «уродливо-плечистый и худой» кондор, «орлы на медленных крылах», «седой орленок // Шипит в гнезде...», «Сапсан, стервятник космоногий, // Готовый взвиться каждый миг» и др.

С годами лирические картины природы все больше наполняются философской проблематикой:

Нет, не пейзаж влечет меня,
Не краски я стремлюсь подметить,
А то, что в этих красках светит —
Любовь и радость бытия.

(Еще и холоден и сыр...)

«Меня занимали вопросы психологические, религиозные, исторические», — характеризует Бунин круг своих интересов. Программно звучат слова поэта:

Я человек: как бог, я обречен
Познать тоску всех стран и всех времен.

(«Собака»)

Будучи по натуре «бродником», как называл себя Иван Алексеевич, он обращает свой взгляд в прошлое России, прикасается к истоками родной страны («Святогор», «Князь Всеслав», «Скоморохи», «На распутье» и др.).

Он стремится «обозреть лицо мира», почти ежегодно отправляясь в путешествия. Бунин «не раз бывал в Турции, по берегам Малой Азии, в Греции, в Египте вплоть до Нубии, странствовал по Сирии, Палестине, был в Иране, Алжире, Константинополе, Тунисе и на окраинах Сахары, плавал на Цейлон, изъездил почти всю Европу, особенно Сицилию и Италию» (автобиография).

Впечатления от увиденного во время поездок отражаются в путевых очерках («Тень птицы»). В лирике, написанной по мотивам путешествий, Бунин стремится проникнуть в сердцевину чужой культуры, постичь глубинные основы той или иной нации («Бедуин», «Черный камень Каабы», «Розы Шираз», «Цейлон» и др.).

Он воскрешает образы Древнего Востока («Храм Солнца», «Гробница Сафии»), античной Греции («Эсхил», «Самсон», «Тезей»), раннего христианства («Иерихон», «У ворот Сиона, над Кедром...»).

Большое влияние на формирование поэтического сознания И. Бунина оказал Ф. Тютчев. Бунин-пантеист развивает тютчевскую идею о единстве божественного и природного начал. Он пытается постичь законы мироздания, вечный круговорот Вселенной: «И кажется, вот-вот и я пойму // Незримое...» («Ночь зимняя мутна и холодна...»). Но, в отличие от Тютчева, трагически воспринимавшего бренность существования человека, Бунин воспекает вечное обновление в потоке мирового бытия: «Божий мир люблю я, — в вечной смене// Он живет и красотой цветет...» («Кедр»).

«Ищу я в этом мире сочетанья прекрасного и вечного», — говорит он в другом месте, за что поэта упрекали в аполитичности, отстраненности от «сегодняшнего дня». Да, в бунинском творчестве мы не найдем прямых отзвуков текущих событий, что признавал и сам писатель: «Я не касался в своих произведениях политической и общественной злободневности...» Такая оторванность от современно-

сти — особая форма ее неприятия. Социально-политические проблемы разрабатываются им в ключе «вечных» мотивов, а современная жизнь соотносится с некими универсальными проблемами бытия.

Показательно в этом отношении стихотворение **«Слово»** (1915), написанное в разгар первой мировой войны. Кроме даты, прямой привязки к важнейшему историческому событию нет. Однако ощущение трагизма передается самой лирической ситуацией. В первой строфе рисуется место — «мировой погост», во второй дается обобщенная характеристика времени — «дни злобы и страдания». Это стихотворение — величайший образец патриотической лирики, хотя здесь нет слов «родина», «Отчизна», «Россия», «русский», «Отечество»...

Лирический герой проникнут чувством общей судьбы с современниками и общей ответственности перед потомками. Достояние народа — родной язык, литература, культура, утрата которых равносильна исчезновению нации.

Во второй строфе звучит страстный призыв к соотечественникам, говорящим на одном языке с автором:

И нет у нас другого достоянья!
Умейте же беречь
Хоть в меру сил, в дни злобы и страдания,
Наш дар бессмертный — речь.
(«Слово»)

Этот актуальный для времени создания стихотворения смысл менее очевиден, чем общефилософский план текста — утверждение искусства как сверхценности («лишь слову жизнь дана», «дар бессмертный — речь»).

Наивысший расцвет лирики Бунина — 1916 год. Из двухсот стихотворений, созданных за всю жизнь, 50 помечены последним годом «прежней» России. Их общее настроение — трагедия, надвигающаяся туча, хотя говорят они о самом разном.

Тема деревни: «быт и душа дворян те же, что и у мужика». В ранней лирике Бунина (1880—90-е годы) важное место занимали социальные, гражданские мотивы. Первое его печатное произведение («Деревенский нищий», 1887)

затрагивало острые современные проблемы: «Грустно видеть, как много страданья // И тоски и нужды на Руси!»

Поэт резко пишет о «холоде-голоде деревень», бедности, забитости народа («В стороне далекой от родного края...», «Скачет пристыжная, снегом обдаёт...», «Родине» и др.).

Под влиянием старшего брата Иван пережил «долгое народничество», однако в своих взглядах был далек от идеализации крестьянства.

В стихотворении **«Пустошь»** (1907) поэт вспоминает крепостное прошлое — «дни труда, покорности и страха». Он обращается к дворовым «рабам», «в земле почившим», «давно забытым», «неотмщенным»:

Не вы одни страдали: внуки ваших
Владык и повелителей испили
Не меньше вас из горькой чаши рабства!

Бунин дает необычную трактовку исторических последствий крепостного права. «Подлое» крепостное прошлое и пореформенное оскудение наложили мрачное «клеймо раба, невольника, холопа» на всех обитателей деревни, независимо от того, к какой социальной среде они принадлежали. Нравственную деформацию пережили и рабы, и их хозяева. Можно лишь догадываться о личных ощущениях Бунина, с его многовековой родословной, в 19 лет покинувшего разоренное родовое гнездо, зарабатывающего на жизнь, как разночинец, интеллектуальным трудом.

Бунина-художника всегда интересовали не общественные процессы сами по себе, а переживания человека, его внутреннее состояние в тех или иных обстоятельствах.

Иван Алексеевич приходит к выводу, что «быт и душа дворян те же, что и у мужика; все различие обуславливается лишь материальным превосходством дворянского сословия».

Бунин видел идеал жизни в патриархальном прошлом с его «старосветским благополучием». В юности он застаёт остатки прежнего довольства дворянской жизни, слушает воспоминания о былом великолепии поместного уклада. «Дух этой среды, романтизированный моим воображением,

казался мне тем прекраснее, что навеки исчезал на моих глазах...»

Подробности «уходящей природы» он любовно выписывает во многих стихотворениях («В отъезде поле», «Осыпаются астры в садах...», «Люблю цветные стекла окон...», «Дедушка» и др.).

Запустение и вырождение «дворянских гнезд», нравственное и духовное оскудение их хозяев вызывают у Бунина чувство грусти и сожаления об ушедшей гармонии патриархального быта, исчезновении сословия, давшего великую дворянскую культуру. Этими переживаниями наполнены бессюжетные «полуновеллы, полуэлегии» (К. Чуковский) рубежа веков: «Антоновские яблоки», «Эпитафия», «Новая дорога», «Вести с родины» и др.

Рассказ «**Антоновские яблоки**» (1900) не имеет сквозного внешнего действия. Сюжет развивается как цепь воспоминаний героя-повествователя. Основным предметом изображения и организующим началом в произведении является память, которая вызывает в сознании героя отдельные события прошлого.

Эта вереница разрозненных на первый взгляд зарисовок в действительности четко структурирована. Картины былой жизни даются в хронологической последовательности — от более ранних эпизодов к недавнему прошлому. Композиционно рассказ делится на четыре части, рисующие те или иные стороны уходящего в прошлое помещичьего уклада: 1) сбор урожая яблок; 2) «деревенские дела»; 3) усадебный быт и дворянская культура; 4) мелкопоместная жизнь.

Расставаясь с прошлым, Бунин хотел удержать в памяти потомков то, что достойно преемственности, что должно сохраниться в духовном опыте нации.

Писатель поэтизирует не только прошлую жизнь дворянского сословия, но и деревенскую — барскую и мужицкую — жизнь вообще. Сельская жизнь прекрасна своей целесообразностью, естественностью, простотой, гармоничностью, причастностью к национальному укладу, традициям, своей близостью к земле, природе.

Бунин не касается проблем социального антагонизма, напротив, он рисует «последних могикан дворового сословия», довольных своей участью, сердечные отношения между хозяевами и слугами. Писатель убежден, что у крестьян и дворян больше общего, чем различного: «Склад средней дворянской жизни... имел много общего со складом богатой мужицкой жизни по своей домовитости и сельскому старосветскому благополучию».

Воспоминания повествователя представляют собой некий комплекс физических ощущений. Окружающий мир воспринимается рассказчиком всеми органами чувств: зрением, слухом, осязанием, обонянием, вкусом. Бунин стремится передать все то «глубокое, чудесное, невыразимое, что есть в жизни».

Одним из лейтмотивов произведения является запах антоновских яблок. Присутствуют и другие разнообразные запахи: «тонкий аромат опавшей листвы», «запах меда и осенней свежести», «ржаной аромат новой соломы и мякины», запах «старой мебели красного дерева, сушеного липового цвета», книг, старинных духов...

Стихию жизни, ее движение передают звуки: «прохладную тишину утра нарушает только сытое квохтанье дроздов... голоса да гулкий стук ссыпаемых в меры и кадушки яблок», «на дворе трубит рог и завывают на разные голоса собаки», «кукушка выскакивает из часов и насмешливо-грустно кукует над тобою в пустом доме»...

Многообразие окружающего мира выражается в богатейшей цветовой гамме: лиловатый туман; коралловые рябины; свежие, пышно-зеленые озими; бриллиантовое семизвездие Стожар; темно-синяя глубина неба; перламутровые от дождя и солнца стекла; красные уборы крестьян; белые рубашки и белые головы мальчишек...

Зрительные образы отчетливы, графичны: «черное небо чертят огнистыми полосками падающие звезды», «мелкая листва почти вся облетела с прибрежных лозин, и сучья сквозят на бирюзовом небе»... Эти картины не статичны, а полны динамизма: «пылает около шалаша багровое пламя, окруженное мраком, и чьи-то черные, точно вырезанные

из черного дерева силуэты двигаются вокруг костра, меж тем как гигантские тени от них ходят по яблоням». Многие бунинские пейзажи «кинематографичны», в них дается смена планов.

Устойчивой характеристикой ходящей дворянской России становится эпитет «золотой». Он используется и в прямом значении («зеркала в узеньких и витых золотых рамах», «дедовские книги в толстых кожаных переплетах, с золотыми звездочками на сафьянных корешках», юбка с подолом, обшитым широким золотым «прозументом»), и как метафорическое обозначение красок природы (цвет осенней листвы, «трепещущий золотистый свет низкого солнца»), и как символ изобилия и счастья («золотой город» зерна на гумнах, золотой сад, «золотое время»).

Поэтическое минувшее сопоставлено с прозаическим настоящим, где «нет троек, нет верховых “киргизов”, нет гончих и борзых собак, нет дворни и нет самого обладателя всего этого — помещика-охотника...».

В художественном мире Бунина радость жизни всегда соединяется с трагическим сознанием ее конечности. В «Антоновских яблоках» одним из главных является мотив угасания, умирания всего, что так дорого герою. Умирает не просто прежний уклад жизни — умирает целая эпоха русской истории, дворянская эпоха, опозитизированная Буниным в данном произведении. С особенной силой это показано в образе сада, когда-то «большого, золотого», наполненного звуками, ароматами, теперь же — «озябшего за ночь, обнаженного», «почерневшего».

Произведение напоминает эпитафию ушедшей жизни. Картина заброшенного кладбища и уход из жизни выселковских обитателей рождают элегические чувства, грусть прощания. Но побеждает все же мотив жизнелюбия, мужественного преодоления трудностей, благодарного принятия судьбы. В конце рассказа слышатся «приятный шум молотьбы» и другие «трудовые» звуки. А потом настраивается гитара, и кто-нибудь начинает песню, которую подхватывают все «с грустной, безнадежной удалью». И «далеко светятся в темноте зимней ночи окна флигеля».

Несмотря на пришедшую известность¹, Бунин-прозаик, по словам К. Чуковского, «обрел себя» лишь в начале 1910-х годов: «Ничего подобного... не было в анналах российской словесности. Писатели созревали, росли, но переродиться на пятом десятке, после четверти века работы, переменить свою душу, свой стиль, — этого еще не бывало!» Прежний Бунин «только и знал, что себя да природу», «новый непредвиденный Бунин» пишет серию глубоких произведений о русской деревне. За три года (1911—1913) он опубликовал повести «Деревня» и «Суходол», а также три десятка рассказов («Веселый двор», «Захар Воробьев» и др.) — больше, чем за предыдущие двадцать лет.

Шумный успех имела повесть «Деревня» (1910), которую М. Горький назвал «произведением исторического характера: «так глубоко, так *исторически* деревню никто не брал». Бунин рассматривает крестьянина как основу нации, от уровня жизни и поведения которой зависит судьба страны. Книгу пронизывают «беспощадные» мысли о неразвитости народа, о вековом гнете, рабстве и деспотизме в России.

По словам Бунина, «деревенские» повести и рассказы «резко рисовали русскую душу, ее своеобразные сплетения, ее светлые и темные, но почти всегда трагические основы».

Парадоксы любви. Тема любви — одна из главных у Бунина, но пришел он к ней, по поэтическим меркам, с большим опозданием: произведения о любви, ставшие визитной карточкой писателя, написаны, когда тому было уже за сорок.

Есть много необычного в том, как эта тема развивалась у Бунина. Количественно прозаические произведения о любви превосходят его интимную лирику. В бунинской поэзии мы не найдем любовных восторгов, возвышенных переживаний, зато их окрашивает здоровая чувственность.

¹ В 1909 г. И. Бунин был избран почетным академиком по разряду изящной словесности, став самым молодым академиком Российской академии наук.

Самое знаменитое произведение Бунина о любви (цикл рассказов **«Темные аллеи»**, 1937—1944) писалось в совсем преклонном возрасте. Этот факт стал причиной злословия, сплетен, насмешек. Иван Алексеевич возмущался, что сборник недооценивают и даже осмеливаются осуждать. Критика сильно огорчала автора, который считал «Темные аллеи» «самой лучшей книгой в смысле сжатости, живости и вообще литературного мастерства».

Биологический и календарный возраст человека не всегда совпадают. Даже в шестьдесят-семьдесят лет Бунин оставался юношески стройным, не по годам темпераментным и жадным к жизни, наблюдательным и подвижным.

«В семнадцать и семьдесят лет любят одинаково» — одно из положений бунинской концепции любви. В восприятии любви Бунин, расходясь с модернистами почти по всем пунктам, оказался к ним довольно близок.

По Бунину, человек живет в привычном круге обыденности. Любовь — это высший дар судьбы, «единственное возмещение всех недостатков, всей неполноты, обманчивости и горечи жизни» (А. Твардовский «О Бунине»). Любовь делает жизнь значительной.

«Всякая любовь — великое счастье, даже если она не разделена» — в этой фразе пафос любви Бунина. Мгновение любви дает человеку наивысшее духовное и телесное наслаждение, но в то же время оно наполнено неосознанным ужасом утраты. Долгосрочное счастье оказывается недостижимым: «Пусть будет только то, что есть... Лучше уж не будет» («Качели»).

Бунин глубоко убежден в трагедийности любви и кратковременности счастья (любовь слишком прекрасна для того, чтобы продлиться).

Любовь возможна только как мгновение, но вечна память о ней, как вечно ее бессознательное ожидание. В представлении писателя любовь вообще существует как мечта, как потребность в этом чувстве.

Мечтой о настоящей любви живет Ивлев, от лица которого идет повествование в рассказе **«Грамматика любви»** (1915). Он стремится разгадать «тайну» чужой любви, о которой ходят легенды. Помещик Хвоцинский « всю жизнь

был помешан на любви к своей горничной Лушке, умершей в ранней молодости». После смерти любимой Хвоцинский буквально заживо похоронил себя: он «затворился в доме, в той комнате, где жила и умерла Лушка, и больше двадцати лет просидел на ее кровати — не только никуда не выезжал, а даже у себя в усадьбе не показывался никому, насквозь просидел матрац на Лушкиной кровати».

История, составившая основу рассказа, под пером менее даровитого писателя превратилась бы в «уездный анекдот». У Бунина она приобретает трагическое звучание, мы чувствуем боль одинокого человека, который в попытке преодолеть одиночество выстроил высокую стену, отделившую его не только от мира, но и от самого себя.

Рассказчика волнует вопрос: «Что за человек был этот Хвоцинский? Сумасшедший или просто какая-то ошеломленная, вся на одном сосредоточенная душа?» Узнав о смерти Хвоцинского, Ивлев приезжает на «опустевшее святилище таинственной Лушки».

В комнате Лушки Ивлев открывает шкатулку, в которой лежит ожерелье покойной: «И такое волнение овладело им при взгляде на эти шарики, некогда лежавшие на шее той, которой суждено было быть столь любимой и чей смутный образ уже не мог не быть прекрасным, что зарябило в глазах от сердцебиения». Не только романтически настроенному рассказчику, но и каждому человеку хочется стать для кого-то «столь любимым».

Ивлев просматривает книги из библиотеки Хвоцинского, среди которых находит «прелестно изданную почти столет назад» книжечку — «Грамматика любви, или Искусство любить и быть взаимно любимым». Эта книга является одним из «главных героев» рассказа, что нашло отражение в названии. «Пораженный», «ошеломленный любовью» Хвоцинский не расставался с книгой до самой смерти.

Можно ли «выучить» любовь, как грамматику? Те, кто сегодня приглашает на курсы соблазнения, уверены, что да. Но, по Бунину, человек неволен в своей страсти: любовь есть чувство стихийное. Тот, кто бессознательно ищет любовь, стремится ее обрести, будет вознагражден.

Рассказ «Легкое дыхание» (1916) начинается картиной кладбища и могилы, где похоронена шестнадцатилетняя гимназистка с «радостными, пронзительно живыми глазами». Читатель еще не знает, как погибла Оля Мещерская, только чувствует непримиримость выражения ее глаз и похоронной атрибутики.

Этот рассказ — классический образец произведения, в котором основную роль играет не сама история, а то, как она излагается. Банальную житейскую драму — убийство из ревности — автор превратил в историю о загадке женского обаяния, тайне женственности. Перед очарованием этой яркой, изящной, доброй, искренней девушки никто не может устоять. Движения ее полны изящества, пластики, внутренней энергии. Такое умение радоваться жизни, жить с удовольствием, несомненно, близко автору. Роднит героиню с автором и ощущение красоты окружающего мира, развитое эстетическое чувство.

Рассказывая о «падении» Оли, попавшей в ловушку рано развившейся чувственности, Бунин далек от ханжеского осуждения. Для него бурная жизнь юной «грешницы» предпочтительнее выдуманной пресной жизни классной дамы, «немолодой девушки» или «маложавой, но седой» раздражительной директрисы гимназии.

Через толкование заглавного образа Бунин так раскрывает суть характера героини: «Такая наивность и легкость во всем, и в дерзости, и в смерти, и есть “легкое дыхание”, “недумание”». При всей своей физиологичности (Оля говорит подруге: «...ты послушай, как я вздыхаю») эта деталь облика девушки в то же время выражает ее духовную суть. «Легкое дыхание» Оли противопоставлено обыденному пошлому миру — Малютину, красавцу аристократу, другу Олиного отца, совратившему девушку, казачьему офицеру, «некрасивому и плебейского вида», застрелившему девушку из мести за оскорбленное мужское самолюбие.

Финальное предложение рассказа делает образ легкого дыхания обобщенным до образа всего мира: «Теперь это легкое дыхание снова рассеялось в мире, в этом облачном небе, в этом холодном весеннем ветре».

«Memento mori»¹. «Смерть на Капри» — первоначальное название рассказа **«Господин из Сан-Франциско»** (1916). Изображение героя в болезни и смерти — традиционная для искусства тема. Ни один из писателей не обходится в своем творчестве без размышлений о неизбежности «конца», однако у Бунина эта «вечная» тема занимает исключительное место. Свое «обостренное чувство смерти» Иван Алексеевич объяснял так: «У меня ведь душевное зрение и слух так же обострены, как физические, и чувствую я все в сто раз сильнее, чем обыкновенные люди, и горе, и счастье, и радость, и тоску (И. Одоевцева «На берегах Сены»).

«Обостренное чувство смерти» — оборотная сторона «столь же обостренного чувства жизни». Смерть позволяет увидеть человека и его жизнь в их истинном свете.

Безымянный господин из Сан-Франциско умирает, собираясь пообедать в первоклассном ресторане фешенебельного отеля на побережье теплого моря. Перед лицом смерти все равны. Своей неотвратимостью она стирает разделяющие людей социальные, национальные, имущественные границы. 58-летний американский миллионер принадлежит к тому отборному обществу, «от которого зависят все блага цивилизации: и фасон смокингов, и прочность тронов, и объявление войн, и благосостояние отелей». Он самоуверенно считал, что жизнь вертится вокруг него и ничто не может нарушить его планы. Могущество «господина» оказалось призрачным. Богатство не спасает его от смерти и от последовавшего после кончины унижения. Он из числа — немало — тех людей, которые «не впускают в круг своих размышлений полной реальности собственного конца...» (А. Твардовский «О Бунине»). И миллионер подвержен «общему концу», его могущество ничтожно и эфемерно «перед лицом одинакового для всех смертных итога».

Смерть господина из Сан-Франциско потрясает своей неприглядностью, отталкивающим физиологизмом. Писатель

¹ Помни о смерти (лат.).

«наградил» своего героя такой безобразной, непросветленной смертью, чтобы еще раз подчеркнуть ужас той несправедливой жизни, которая только и могла завершиться подобным образом.

Он нажил свое богатство, нещадно эксплуатируя несчастных китайцев, «которых он выписывал себе на работу целыми тысячами». В обрисовке своего героя автор мастерски противопоставляет внешнюю респектабельность и значительность господина его внутренней пустоте и убожеству. Раньше, чем смерть физическая, господина из Сан-Франциско постигла духовная смерть.

Этот герой — олицетворение буржуазной цивилизации, к которой Бунин относился крайне отрицательно: «Я с истинным страхом смотрел всегда на всякое благополучие, приобретение которого и обладание которым поглощало человека, а излишество и обычная низость этого благополучия вызывали во мне ненависть».

Наглядной моделью буржуазного общества с его чудовищными контрастами, бездуховностью, фальшью, мертвенностью и глухотой к тому, что совершается вокруг, является роскошный корабль, на котором семейство господина из Сан-Франциско плывет через океан.

«Сливкам» общества — безликим господам во фраках и смокингах и дамам в «богатых», «прелестных» «туалетах» противопоставлены кочегары — «облитые едким, грязным потом и по пояс голые люди, багровые от пламени» исполинских топок. Внизу, в трюме, обливаясь потом, покрытые копотью, в удушающей жаре работают рабы, чтобы «наверху», «в раю», богатые люди со всего мира могли развлекаться и наслаждаться всеми изысканными удовольствиями, которые предоставила им современная цивилизация.

Суэта салонов — лишь имитация жизни, призрачная игра в жизнь, такая же лживая, как и игра в любовь молодой пары, нанятой паровой лодкой для развлечения скучающих пассажиров.

Пафос рассказа в ощущении неотвратимости гибели этого несправедливого общества, порождающего циничную психологию одних и угнетенность духа других.

Прозу Бунина всегда отличала отчетливая социально-критическая направленность, однако проблематика рассказа этим не ограничивается.

В дневниках Бунина за 1915 год есть такая запись: «...14—19 августа писал рассказ “Господин из Сан-Франциско”. Плакал, пища конец». Что вызвало такие сильные эмоции автора? Явно не уход героя, изображая которого Бунин не жалел резких, сатирических красок.

Конфликт рассказа далеко выходит за рамки частного случая, в связи с чем его развязка наводит на размышления о судьбе не одного героя, а всей цивилизации. К масштабности обобщений подталкивает то, что конкретный эпизод автор помещает в широкий историко-культурный контекст и создает богатый ассоциативный фон для восприятия.

Реальное событие осмыслено и показано в «Господине из Сан-Франциско» как роковое предзнаменование, имеющее глобальный общественный и нравственно-философский смысл. Частная история трансформируется в притчу о «Новом Человеке со старым сердцем», наказанном за гордыню.

На острове Капри, где в безвестности суждено было умереть господину из Сан-Франциско, жил некогда могущественный римский император Тиберий. «Человечество навеки запомнило его», но это дурная слава: это был «человек, несказанно мерзкий в удовлетворении своей похоти» и «наделавший... жестокостей сверх всякой меры». Две тысячи лет назад он «почему-то» имел власть над миллионами людей. Этим насмешливо-недоумевающим «почему-то» Бунин показывает иллюзорность такого могущества. От былого величия не осталось ничего, кроме «остатков того каменного дома, где он жил». На эти развалины «съезжаются смотреть» праздные туристы.

Еще более многозначительна разветвленная аллюзия* на разрушение древнего Вавилона. Она заложена в эпиграфе, который был снят Буниным лишь в последней редакции 1951 года: «Горе тебе, Вавилон, город крепкий!»¹ Пи-

¹ «Горе, горе тебе, великий город Вавилон, город крепкий! ибо в один час придет суд твой» («Откровение Иоанна Богослова». 18, 21).

сатель говорил, что эти страшные слова неотступно звучали в его душе, когда он работал над рассказом. Эта библейская фраза звучит предвестием будущих великих катастроф. Возникает ассоциация и с падением знаменитой Вавилонской башни.

Громада океанского парохода с символическим названием «Атлантида» и есть современный Вавилон, гибель которого неотвратима. Упоминание в тексте Везувия, извержение которого погубило Помпею, усиливает грозное предсказание.

Атлантида — затонувший легендарный, мифический континент, символ погибшей цивилизации, не устоявшей перед натиском стихии. Возникают также ассоциации с погибшим в 1912 году «Титаником».

Богатство и технический прогресс — вот что обеспечивает иллюзорное могущество обитателей «Атлантиды». Жизнь общества потребления строится на идее материального благополучия и комфорта, который обеспечивают научно-технические достижения. «Служение» этой идее вызывает ассоциации с языческим поклонением золотому тельцу.

«Новые язычники» живут в мире вечного праздника, залитом ярким светом — золота (символ богатства) и электричества (символ научно-технического прогресса).

Подобен языческому божку господин миллионер. Как идолу, ему поклоняются все те, «что кормили и поили его, с утра до вечера служили ему, предупреждая его малейшее желание, охраняли его чистоту и покой, таскали его вещи...». Но его же, в соответствии с логикой поклонения язычника своему кумиру, и выбросят на свалку, как только он перестанет исполнять желания своих жрецов — давать деньги.

В изображении жизни на пароходе автор использует образы языческого мира. В точно установленное время «зычно, точно в языческом храме», звучит «по всему дому... гонг», созывая обитателей «Атлантиды» к священнодействию, к тому, «что составляло главнейшую цель всего этого существования, венец его» — к приему пищи.

Сама «многоэтажная громада» «Атлантиды», сияющая «огненными несметными глазами», также подобна огромному языческому божеству. Здесь есть свой верховный жрец

и бог одновременно — рыжий человек «чудовищной величины и грузности». Капитан корабля кажется огромным языческим идолом, «милостивым языческим богом».

Многозначительная деталь — на страницах рассказа живой солнечный свет появляется сразу после того, как погас «отблеск золота» от зубов господина из Сан-Франциско: «на рассвете... раскинулось над островом Капри голубое утреннее небо и озолотилась против солнца, восходящего за далекими синими горами Италии, чистая и четкая вершина Монте-Соляро...»

Бунин понимал гибельную опасность развития буржуазно-промышленной стихии и предрекал ее гибель, если люди машинного века в своей гордыне забудут о первоосновах живой природы и подлинных духовных ценностях. Однако творчество писателя было лишено безысходного пессимизма. Притворству и пошлости «отборного общества», знатным, но безликим и равнодушным к природе и красоте пассажирам лайнера писатель противопоставляет солнечную Италию и ее простых людей. В повести возникает образ «двух абруццских горцев», обнажающих головы перед гипсовой статуей «непорочной заступницы всех страждущих», вспоминая о «благословенном сыне ее», принесшем в «злой» мир «прекрасное» начало добра.

В этом безобразном мире они спасутся, потому что их души чисты, они просты, искренни.

В изгнании. Бунин стал одним из самых яростных, непримиримых противников Октябрьской революции. В мае 1918 года Иван Алексеевич покинул Москву и переехал в Одессу, которая пережила австро-венгерский и англо-французский оккупационные периоды, налеты различных банд. В апреле 1919 года в Одессе была установлена советская власть, но порядка было мало, наступал голод. Многие друзья Бунина уезжали в эмиграцию, а он все не решался. События и атмосфера этого периода отражены в повести В. Катаева «Трава забвения»: «К этому времени Бунин был уже настолько скомпрометирован своими контрреволюционными взглядами... что его могли без всяких разговоров расстрелять и наверное бы расстреляли, если бы... его старинный друг... не получил специальную,

так называемую охранную грамоту на жизнь, имущество и личную неприкосновенность академика Бунина...»

В августе 1919 года в Одессу вошли деникинские войска. Бунин все еще не решался на отъезд, на потерю России, беспокоился за судьбу оставшегося в Москве брата Юлия. События и настроения одесского периода нашли отражение в начатых еще в Москве художественно-публицистических очерках Бунина с красноречивым названием **«Окаянные дни»** (1918—1919). Российский читатель впервые познакомился с очерками только в 1989 году. В заметках Бунин воссоздает картины послереволюционных дней. С горечью и негодованием он пишет о всеобщем разгуле насилия, падении нравственных норм. Бунин пророчески предрекает: «Революция есть только кровавая игра в перемену местами, всегда кончающаяся только тем, что народ... в конце концов попадает из огня в полымя». «Окаянные дни» проникнуты отчаянием от сознания, что Россия гибнет.

С февраля 1920 года Иван Алексеевич живет во Франции. Лето писатель обычно проводит в Грассе, недалеко от Ниццы, зимние месяцы — в Париже.

В 1922 году Бунин напишет скорбные строки, выражающие взгляд на свое эмигрантское существование:

У зверя есть нора, у птицы есть гнездо.
Как бьется сердце, горестно и громко,
Когда вхожу, крестясь, в чужой, наемный дом
С своей уж ветхою котомкой!
(*«У птицы есть гнездо, у зверя есть нора...»*)

Невзгоды жизни на чужбине с Иваном Алексеевичем разделила Вера Николаевна Муромцева-Бунина, оставившая ценные воспоминания о писателе, с которым она была рядом в течение сорока семи лет.

Эмиграция стала поистине трагическим рубежом в биографии Бунина, навсегда порвавшего с родной землей, к которой он был, как редко кто, привязан. Но в творческом плане «изгнание даже пошло ему на пользу. Оно обострило чувство России, невозвратности, сгустило и прежде крепкий сок его поэзии. <...> В изгнании Бунин поднялся еще на ступень, вошел в полосу закреплённой зрелости» (Б. Зайцев).

Свою миссию Бунин видит в том, чтобы запечатлеть, сохранить ушедшую в небытие дворянскую Россию. «Поэтически преображая прошлое», он пишет автобиографический роман «Жизнь Арсеньева», сборники рассказов «Роза Иерихона», «Солнечный удар», повесть «Митина любовь» и другие произведения.

В эмиграции Бунин постоянно перерабатывает свои сочинения. Незадолго до смерти он просит печатать его произведения только по последней авторской редакции. Свой архив Иван Алексеевич Бунин завещал передать в Россию.

Бунин обретает всемирную славу. В 1933 году он первым среди русских писателей удостоивается Нобелевской премии «за правдивый артистичный талант, с которым он воссоздал в художественной прозе типичный русский характер».

Когда нацисты оккупировали Францию, Бунины уехали в Грасс. Писатель где-то раздобыл карту Советского Союза, прикрепил ее к стене своей комнаты и флажками отмечал положение на советско-германском фронте. Он сетовал на союзников, медливших с открытием второго европейского фронта.

Семья терпит лишения, голодает, тем не менее дом Буниных становится приютом для многих обездоленных людей, в том числе советских военнопленных, бежавших из концлагеря. Бунин категорически отказался сотрудничать с нацистами, разорвал отношения с эмигрантами, которые это сделали.

После войны стареющий писатель много болеет. Вместе с болезнями пришли в окончательный упадок материальные дела. Началась большая нужда. С горькой самоиронией Иван Алексеевич рассказывал о своих ощущениях И. Одоевцевой: «Конец жизни похож на начало. Нищенская, грустная юность, нищенская, тяжелая старость. Сколько унижения, оскорблений! <...> С протянутой рукой — парлэ ву франсэ, шпрехен зи дейч? Подайте великому писателю, Нобелевскому лауреату! Это при моей-то гордости, — ведь я нечеловечески, я дьявольски горд, и почести и поклонения принимал всегда как должное. Представляете себе, каково мне теперь?»

Он умер в возрасте восьмидесяти трех лет. Могила писателя находится под Парижем, на русском кладбище в Сент-Женевьев-де-Буа.

В 1965 году после долгих лет забвения на родине выходит собрание сочинений Бунина. Издание открывается глубокой статьей А. Твардовского, в которой он называет «перо Бунина» «примером подвижнической взыскательности художника, благородной сжатости русского литературного письма, ясности и высокой простоты...».

С 2005 года в России учреждена одна из самых крупных литературных премий — премия имени Ивана Бунина. Уникальность этой награды заключается в том, что ежегодно меняется «направление» Бунинской премии. Она попеременно вручается лучшему прозаику, поэту, литературному критику, переводчику художественной литературы, а также в жанре автобиографической прозы. Этот необычный «формат» премии свидетельствует об универсальности таланта Бунина, достигшего высот в различных областях художественного творчества.



1. Составьте перечень основных дат и событий личной и художественной биографии Бунина в хронологической последовательности. Типична ли биография писателя для своего времени?
2. Как взаимодействуют в творчестве Бунина лирическое и эпическое начала?
3. Почему Бунин, живя за границей, пишет о России? Как это его характеризует?
4. Каковы основные темы и отличительные черты лирики Бунина? Раскройте особенности бунинского стиля на примере одного стихотворения.
5. В чем своеобразие трактовки темы деревни в прозе Бунина?
6. Какие сквозные образы и мотивы присутствуют в рассказах о любви? Раскройте смысл заглавия произведений, посвященных этой теме («Грамматика любви», «Легкое дыхание», «Темные аллеи»).
7. Что становится предметом сатиры писателя в рассказе «Господин из Сан-Франциско»? В чем притчевый смысл рассказа?
8. А. Твардовский охарактеризовал творческую манеру И. Бунина как «взыскательный реализм». Раскройте смысл данной характеристики. Опираясь на тексты прочитанных произведений, подтвердите верность высказывания.



**Александр Иванович
КУПРИН**

(1870—1938)

Очерк жизни и творчества. «Настоящий художник, громадный талант» (Л. Толстой), Александр Иванович Куприн родился в Пензенской губернии в семье мелкого чиновника. Отец умер, когда мальчику был всего год, поэтому мать вынуждена была переехать с сыном в Москву и поселиться во Вдовьем доме. С тех пор у Куприна началась «сиротская жизнь без маленьких радостей, но с большими обидами и нуждой» (К. Паустовский). С необыкновенной горечью писатель говорил о своем детстве в рассказе «Река жизни»: «Моя мать... рано овдовела, и мои первые детские впечатления неразрывны со скитанием по чужим домам, клянченьем, подобострастными улыбками, мелкими, но нестерпимыми обидами, угодливостью, слезливыми, жалкими гримасами, с этими подлыми мучительными словами: кусочек, капелька, чашечка чайку... Меня заставляли целовать ручки у благодетелей, — у мужчин и у женщин... Я ненавидел этих благодетелей, глядевших на меня, как на неодушевленный предмет...»

Сиротский пансион, военная гимназия, военное училище, полковая служба в чине подпоручика, отставка — такова жизнь будущего писателя до того момента, когда он решил круто изменить ее, чтобы найти тот путь, на котором он мог реализовать свой талант чуткого и восприимчивого человека, умеющего в жизни и людях увидеть то, что дано не каждому. В одном из своих писем Куприн писал о том времени, когда он вышел в отставку: «Самое тяжелое было то, что у меня не было никаких знаний — ни научных, ни житейских. С ненасытимой до сей поры жадностью я

накинулся на жизнь и на книги». Он изъездил всю Россию, меняя одну профессию за другой. Он досконально изучил страну, любил жить одной жизнью с простыми людьми, наблюдать за ними, запоминать их язык, их говор. Это о себе он сказал словами журналиста Платонова в неоконченной повести «Яма»: «Я бродяга и страстно люблю жизнь. Я был токарем, наборщиком, сеял и продавал табак, махорку-серебрянку, плавал кочегаром по Азовскому морю, рыбачил на Черном — на Дубининских промыслах, грузил арбузы и кирпич на Днепре, ездил с цирком, был актером — всего и не упомню. И никогда меня не гнала нужда. Нет, только безмерная жадность к жизни и нестерпимое любопытство... Я хотел бы на несколько дней сделаться лошадью, растением или рыбою, или побыть женщиной и испытать роды; я бы хотел пожить внутренней жизнью и посмотреть на мир глазами каждого человека, которого я встречаю».

Из произведений Куприна 1890-х годов особое внимание привлекает так называемый «полесский» цикл, созданный на основе впечатлений о жизни на Полесье, где он служил в качестве управляющего имением (**«Олеся»**, **«Лесная глушь»**, **«На глухарей»**, **«Серебряный волк»**, **«Кокотрады»**), а также повесть **«Молох»** (1896). В ней изображена панорама крупного капиталистического завода, убогий быт рабочих поселков. **«Молох»** — одна из первых попыток в русской литературе не только изобразить заводской мир, бедственное положение рабочих, но и дать обобщенно-символическую характеристику капитала, который своей ненасытностью и беспощадным отношением к людям напоминает Молох — зловещее финикийское божество, в жертву которому приносились живые люди. В **«Молохе»** определился и оформился излюбленный купринский тип — интеллигентный правдоискатель (в повести — инженер Бобров), с мучительной остротой воспринимающий трагические контрасты устройства общества.

С таким правдоискателем, подпоручиком Ромашовым, мы встречаемся и в повести **«Поединок»** (1905), которая принесла Куприну настоящую известность. Эта повесть об армейской жизни, в ее основе — впечатления самого

автора, полученные во время службы в армии. Куприн о названии повести говорил, что это его личный «поединок с царской армией», которая «калечит душу, подавляет лучшие порывы в человеке, его ум и волю, унижает достоинство». Куприн вслед за Толстым показывает «диалектику души» своего героя. Тяжело переживая несправедливость и убогость армейской жизни, Ромашов тянется к тому, что могло бы составить ей альтернативу: проникается философствованиями погрязшего в пьянстве Назанского, влюбляется в эгоистичную и расчетливую Шурочку, видя в ней что-то необычное, отличающее ее от других женщин. Герой так и не обрел внутреннего стержня, он погибает молодым на поединке с мужем Шурочки, доверившись ей и думая, что противник выстрелит в воздух. На стороне Ромашова авторские симпатии. Он задумал написать продолжение повести, в котором его герой, выжив, уходит из армии и становится цельной личностью, обретает себя, как Пьер Безухов и Наташа Ростова у Л. Толстого, но этот замысел остался нереализованным.

Тема любви в творчестве А. Куприна. Потребность в идеальном, романтическом чувстве, очищенном от всего житейского, жила в А. Куприне всегда. Любовь как спасительная сила, оберегающая «чистое золото» человеческой натуры от «оподления», от разрушительного влияния накопительской и потребительской цивилизации, стала сквозной темой его творчества. Услышав историю о безответной и самоотверженной любви мелкого чиновника к княгине, Куприн вспомнил, что, когда был юнкером, нечто подобное испытывал и сам, долго храня у себя случайно оброненный при выходе из театра носовой платок незнакомой ему женщины. А уже в старости, в эмиграции, в течение ряда лет 13 января — в канун Нового года по старому стилю — уходил в маленькое бистро и там писал нежно и почтительно любовное письмо женщине, которую очень мало знал, но которую тайно обожал.

В уста некоторых персонажей своих произведений писатель вкладывает рассуждения о любви. Назанский в повести «Поединок» задается вопросом о том, что такое любовь в понимании большинства людей. Офицер с горечью

воскликает: «...Для большинства в любви... таится что-то грубо-животное, что-то эгоистичное, только для себя, что-то сокровенно-низменное, блудливое и постыдное... Оттого-то люди и отвели для любви ночь, так же как для воровства и для убийства...» Генерал Аносов в «Гранатовом браслете» считает, что в большинстве случаев люди женятся не по любви — ими движет рассудительность или даже прямой расчет. В том, что из жизни исчезла настоящая любовь, Аносов обвиняет мужчин, в двадцать лет пресыщенных, «с цыплячьими телами и заячьими душами», не способных «к сильным желаниям, к героическим поступкам, к нежности и обожанию».

Таким житейским и во многом пошлым отношением Куприн противопоставляет идеальную любовь, образ которой создан на страницах его рассказов и повестей «Суламифь», «Олеся», «Гранатовый браслет», «Колесо времени» и др. По мнению все того же Назанского из «Поединка», любовь «имеет свои вершины, доступные лишь единицам из миллионов». Это любовь, «для которой совершить любой подвиг, отдать жизнь, пойти на мучение — вовсе не труд, а одна радость», любовь, которая «выдерживает всякие испытания, преодолевает все преграды и соблазны, торжествует над бедностью, болезнями, клеветой и долгой разлукой», которая «сильнее смерти» и которая «должна быть трагедией», «величайшей тайной в мире», «единственной, всепрощающей, на все готовой, скромной и самоотверженной». Такая любовь может случаться «один раз в тысячу лет», и, конечно, она не может быть счастливой и долговечной.

В своих произведениях Куприн создает романтическую концепцию любви. Герои, носители такой любви, — личности яркие, неординарные. События рассказа «Суламифь» (1908) развиваются в ветхозаветные времена царствования мудрого Соломона. И это не случайно. В ту далекую эпоху, о которой персонажи, живущие в начале XX века, благоговейно вспоминают, люди еще умели по-настоящему любить. Любовь царя к простой девушке с виноградника — сюжет, восходящий к сентиментальным и романтическим

произведениям конца XVIII и начала XIX века. Таковы же истоки сюжета повести **«Олеся»** (1898) — любви «паныча» Ивана Тимофеевича к полесской дикарке и колдунье Олеся. Эти любовные истории имеют трагическую или драматическую развязку: Суламифь гибнет из-за ревности и коварства другой женщины, Иван Тимофеевич оказывается слабым и недостойным «нежной и великодушной» любви Олеси.

Повесть **«Гранатовый браслет»** (1911) в творчестве Куприна стала апофеозом любви. Сам автор говорил об этом произведении, что ничего более целомудренного он еще не писал, он плакал над своей рукописью.

Все персонажи повести имеют прототипов. Куприн отмечал в одном из своих писем: «Это — помнишь? — печальная история маленького телеграфного чиновника П. П. Жолтикова, который был так безнадежно, трогательно и самоотверженно влюблен в жену Любимова». Первая жена Куприна в своих воспоминаниях указывает, что о реальных событиях, положенных в основу этого рассказа, поведал Дмитрий Николаевич Любимов, крупный чиновник Государственной канцелярии. События развивались в Петербурге. Мелкий почтовый чиновник Жолтиков «с неотступным упорством» преследовал письмами Людмилу Ивановну Любимову, его жену. «В них заключались не только стихотворные послания, но и прозаический текст с малограмотным объяснением в любви. Подписывал он письмо своими инициалами — П. П. Ж.». Ему даже удалось несколько раз проникнуть в ее квартиру, а однажды на Пасху он прислал подарок — коробочку, «в которой на розовой вате лежал аляповатый браслет — толстая позолоченная дутая цепочка, и к ней было подвешено маленькое красное эмалевое яичко с выгравированными словами: “Христос воскрес, дорогая Лима. П. П. Ж.”». Муж Людмилы Ивановны и ее брат отправились к Жолтикову, чтобы прекратить эту историю. В убого обставленной комнате дома, в котором сдавались дешевые квартиры, они нашли «убитого вида» чиновника, «невзрачного, небольшого роста», страшно растерявшегося, испуганно смотревшего.

Вероятно, этот визит его сильно напугал. Больше он не писал никаких писем, а позже был переведен в провинцию и там женился.

На Куприна эта история произвела очень сильное впечатление. Он говорил своей жене: «Я представляю себе П. П. Ж. Я представляю себе, как мучительно напрягает он свои душевные силы, стараясь преодолеть малограмотность и отсутствие необходимых слов, чтобы выразить охватившее его большое чувство, и как стремится он уйти от своей убогой жизни в мечты о недостижимом счастье». Уже в этой оценке полуанекдотической истории реального Жолтикова проступает замысел «Гранатового браслета». Под пером писателя жизненная история преобразуется в романтический сюжет, обретает черты высокого трагизма. Главный персонаж рассказа Г. С. Желтков — чиновник контрольной палаты, высокого роста, худощавый, «с длинными пушистыми, мягкими волосами», «очень бледный, с нежным девичьим лицом, с голубыми глазами и упрямым детским подбородком с ямочкой посередине» — способен на любовь, которая действительно оказалась «сильнее смерти». Причем автор показывает, как растет его любовь со временем («семь лет безнадежной и вежливой любви»), от «глупых и диких писем» к еще юной барышне Вере Николаевне до благоговения, вечного преклонения и рабской преданности перед уже замужней княгиней Верой Николаевной Шеиной.

Реальный Д. Н. Любимов, рассказывая эту историю супругам Куприным, очень трогательно отнесся к Жолтикову: «Он ведь так же, как и я, любит Милочку, и я не могу за это сердиться на него — я счастливый соперник, и мне его жаль. Ведь если бы он был крупным чиновником, а я бедным служащим, может быть, Милочка и полюбила бы его, а не меня, кто знает». Такое же отношение к Желткову, признание его права на любовь находим мы в повести со стороны Василия Шеина и его жены Веры. Так в повесть входит тема социального неравенства. Если Жолтиков в реальной жизненной истории выглядит жалким и ничтожным, то в характере купринского Желткова

ощущается размах шекспировских трагедий. Его письма исполнены обожания, преклонения, внутреннего огня, такой силы чувств, что в уме Веры уже после смерти Желткова складываются слова, совпадающие по эмоциональному накалу с сонатой Бетховена, которую она слушает, слова, которые кажутся письмом Желткова с того света. Эта кульминационная сцена представляет собой духовное единение героев через музыку, через искусство, которое, как и любовь, в представлении Куприна, вечно. Желтков оказался способным на такую любовь. Любовная история, описанная Куприным, заставляет вспомнить двух великих поэтов — Данте и Петрарку, увековечивших свою любовь-поклонение к Беатриче и Лауре в жанре сонета в XIII—XIV веках. А такая художественная деталь, как сравнение лица мертвого Желткова с посмертными масками Наполеона и Пушкина, заставляет поставить маленького чиновника в один ряд с этими «великими страдальцами».

Всем повествованием подчеркивается, что именно маленький чиновник оказался способным на ту великую любовь, о которой говорил генерал Аносов. Его любовь противопоставлена всем любовным историям, существующим в повести, и его же любовь пробудила души Веры и Василия Шеиных, возможно, к более глубоким и осмысленным чувствам, к отношениям на новом уровне. В этом смысле финал произведения остается открытым.

Психологизм прозы А. Куприна. К. Паустовский в очерке о А. Куприне «Поток жизни» писал о том, что если свод знаний о жизни можно назвать «своего рода энциклопедией жизневедения», то «в этой области Куприн был замечательным знатоком, великим жизневедом. Все окружающее, в особенности человеческий быт, обиход, служило для него вернейшим показателем внутренней человеческой жизни и ее сложнейших психических состояний. Но дело не только в знании людей. Куприн поистине поражает нас своими познаниями в любой области жизни. Познания эти особенно ценны потому, что все они — следствие житейских наблюдений. Все пережито, все увидено воочию, все услышано самим писателем. Это сообщает

прозе Куприна неувядаемую свежесть и богатство». Все это, безусловно, является основой психологизма его произведений.

В творчестве А. Куприна нашла продолжение гуманистическая традиция русской литературы XIX века, прежде всего Л. Толстого, И. Тургенева, А. Чехова.

Психологизм — это достаточно полное, подробное и глубокое изображение чувств, мыслей и переживаний литературного персонажа с помощью особенных средств художественной литературы. Писатели изображают внутренний мир человека особенно ярко, живо, подробно. В творчестве Куприна есть такие приемы психологического письма, как авторское психологическое повествование, рассказ от первого лица, психологическая деталь, психологический портрет, психологический пейзаж, письма, внутренний монолог персонажа.

Психологизм в стилевой манере Куприна оформляется уже в произведениях 1890-х годов. Так, в повести «Олеся» история любви передана от лица главного героя. Эта форма повествования позволяла наиболее естественно сообщать о внутреннем состоянии героя, сочетать правдоподобие с достаточной полнотой и глубиной раскрытия внутреннего мира.

Психологический портрет дает представление о внутреннем мире, о чувствах и переживаниях героя в данный момент: «Она засмеялась, и как странно, как неожиданно изменилось ее красивое лицо! Прежней суровости в нем и следа не осталось: оно вдруг сделалось светлым, застенчивым, детским». Или: «Я помню, очень ясно помню то, что ко мне быстро обернулось бледное лицо Олеси и что на этом прелестном, новом для меня лице в одно мгновение отразились, сменяя друг друга, недоумение, испуг, тревога и нежная, сияющая улыбка любви...» («Олеся»).

Авторское психологическое повествование — это повествование от третьего лица, которое ведется «нейтральным», «посторонним» рассказчиком. Эта форма повествования позволяет автору без всяких ограничений вводить читателя во внутренний мир персонажа и показывать его

наиболее подробно и глубоко. «Желтков, совершенно растерявшись, опустился вдруг на диван и пролепетал омертвевшими губами: “Прошу, господа, садиться”. Но, должно быть, вспомнил, что уже безуспешно предлагал то же самое раньше, вскочил, подбежал к окну, теребя волосы, и вернулся обратно на прежнее место. И опять его дрожащие руки забегали, теребя пуговицы, щипля светлые рыжеватые усы, трогая без нужды лицо» («Гранатовый браслет»).

Психологическая деталь объясняет внутреннее состояние героя, формирует его настроение, влияет на особенности мышления. Гранатовый браслет в одноименной повести является не только образом-символом, но и психологической деталью. Получив его в подарок от Желткова, княгиня Вера, согласно семейному преданию, обретает дар предвидения, теряет внутренний покой, предчувствуя трагическую развязку.

Пейзаж в психологическом повествовании косвенно воссоздает движение душевной жизни персонажей, становится их впечатлением. В русской прозе XIX века признанным мастером психологического пейзажа является И. Тургенев, самые тонкие и поэтические внутренние состояния передаются им именно через описание картин природы. Куприн, следуя тургеневской традиции, в своих произведениях через пейзаж создает определенное настроение, которое воспринимается как настроение персонажа: «И вся эта ночь слилась в какую-то волшебную, чарующую сказку. Взошел месяц, и его сияние причудливо, пестро и таинственно расцветило лес, легло среди мрака неровными, иссиня-бледными пятнами на корявые стволы, на изогнутые сучья, на мягкий, как плюшевый ковер, мох. Тонкие стволы берез белели резко и отчетливо, а на их редкую листву, казалось, были наброшены серебристые, прозрачные, газовые покровы... И мы шли, обнявшись, среди этой улыбающейся живой легенды, без единого слова, подавленные своим счастьем и жутким безмолвием леса» («Олеся»).

В одном из рассказов 1910 года Куприн так формулирует свои убеждения: «Клянусь вам, что жизнь страшно коротка... Вы не бойтесь, я не скажу пошлой фразы резерв-

ного поручика: “А потому надо пользоваться ею всю”... О нет, человеку надлежит быть целомудренным в любви, верным в дружбе, милостивым к больному и падшему, ласковым к зверям».



1. Почему Куприна можно назвать писателем-психологом? Какие литературные традиции продолжает в своих произведениях писатель?
2. Почему предметом любви Желткова явилась Вера, а не ее сестра? В чем смысл их портретной антитезы?
3. Найдите в повести рассуждения генерала Аносова о том, почему люди женятся. Согласны ли вы с его мнением? Какова роль генерала в повести?
4. Генерал Аносов на суд персонажей-слушателей и читателей выносит несколько любовных историй. Что лежит в основе любви всех участников этих историй? Как они соотносятся с историей любви Желткова?
5. Почему Куприн меняет реальную жизненную историю и превращает ее в трагический сюжет, а Желткова и его чувства романтизирует? Можно ли выделить этапы развития чувства Желткова? Растет ли его любовь?
6. В чем особенности композиции повести «Гранатовый браслет»? Случайно ли, что в ней 13 глав? Каково значение символических деталей (13 гостей, собравшихся на именины Веры, подарки мужа и сестры, гранатовый браслет, лицо мертвого Желткова, напоминающее посмертные маски Наполеона и Пушкина, и др.)? Какова роль эпиграфа и музыки для понимания финала повести?
7. Что общего и каковы различия в раскрытии темы любви в произведениях А. Чехова, А. Куприна и И. Бунина?

Повторение

Особенности развития русской литературы в XIX веке. Этапы в развитии мировой литературы принято выделять в соответствии с историко-литературной периодизацией. Она отражает динамику художественных стилей и направлений, жанровую специфику литературы определенного периода. Русская литература прошла в своем становлении все те же стадии, что и другие европейские литературы. Однако литературный процесс в России имеет свою специфику.

Русский классицизм «отставал» от европейского почти на столетие. Во Франции он сформировался в XVII — начале XVIII века и расцвета достиг в драматургии (Корнель, Расин, Мольер). Для классицизма характерны следующие черты:

- ❖ обращение к античному искусству как к эстетическому образцу, эталону;
- ❖ иерархия жанров, которая была обусловлена иерархией сфер жизни человека (см. табл.);

Жанры	Особенности языка	Тематика
высокие: трагедия, эпопея, ода	высокий, поэтический язык (историзмы, архаизмы)	исторические события и важные общественные проблемы
низкие: комедия, сатира, басня	использование разговорной лексики	любовно- бытовые сюжеты

- ❖ основной конфликт — борьба между личным и общественным, чувством и долгом, в которой побеждает долг, государственные идеи;

- ❖ статичный герой, в характере которого выделялась одна существенная особенность, отражающая стержневую черту человека или присущий ему порок;
- ❖ произведение имеет строгую логическую организацию, схематизм;
- ❖ для драматургии свойственны «система амплуа» (стереотип характера, который переходит из пьесы в пьесу — героиня, ее отец, герой-любовник) и правило трех единств (единство времени, места и действия).

Русские писатели-классицисты: А. Кантемир, В. Тредиаковский, М. Херасков, А. Сумароков, В. Княжнин, М. Ломоносов, Г. Державин.

Сентиментализм возник в России лишь спустя несколько десятилетий после его появления в Европе. Основным способом выражения «человеческой природы» в произведениях Н. Карамзина, А. Радищева и других писателей стали чувства героя — выходца из простонародья, яркой индивидуальности с богатым внутренним миром.

«Отставание» от западноевропейской литературы было ликвидировано в начале XIX века. Русский романтизм оформился уже почти одновременно с соответствующим направлением на Западе, а переход к реализму происходит одновременно с европейскими литературами.

Романтизм — художественный стиль и эстетическое направление в европейской литературе и искусстве конца XVIII — первой половины XIX века, изображавшее исключительного героя в исключительных обстоятельствах. В России он воплотился в поэзии А. Дельвига, В. Жуковского, В. Кюхельбекера, Е. Баратынского, К. Батюшкова, К. Рыльева, раннем творчестве А. Пушкина и М. Лермонтова. Отличительными чертами романтизма являются:

- ❖ преобладание субъективного начала над объективным, внимание к внутреннему миру героев;
- ❖ конфликт между личностью и обществом;
- ❖ романтический герой — исключительная, сильная, талантливая личность, которая находится в конфликте с собой и окружающими;
- ❖ уход от обыденности; создание двоемирия через обращение к истории, экзотике или фантастике;

- ❖ использование символов и контраста;
- ❖ романтический пафос — приподнятый, оптимистический общий настрой произведений;
- ❖ размывание жанровых границ, смешение высокого и низкого, лирического и эпического, комического и трагического. В недрах романтизма появляются исторический роман («Айвенго» В. Скотта), лиро-эпическая поэма («Бахчисарайский фонтан», «Кавказский пленник» А. Пушкина; «Мцыри» М. Лермонтова), баллада («Светлана», «Людмила» В. Жуковского), литературная сказка (сказки А. Пушкина).

XIX век, называемый по праву «золотым веком» русской литературы, связан с развитием *реализма*. Его отличительными чертами выступают:

- ❖ социальный детерминизм — общественное положение героя (принадлежность к слою, группе, народности) определяет его взгляды, поступки;
- ❖ типизация — отражение в героях, обстановке художественного произведения самых характерных для данной эпохи, распространенных среди представителей данного социума черт, взглядов, способов деятельности, поведения;
- ❖ психологизм — отражение изменений в сознании героя, изображение в художественном произведении внутренней жизни человека;
- ❖ историзм художественных произведений — правдивое, достоверное отражение духа и облика эпохи в героях произведения, обстановке;
- ❖ универсализм (всеохватность) в изображении человека и среды.

Реализм начала XIX века часто называют синкретическим, так как в произведениях, к примеру, А. Грибоедова, А. Пушкина, М. Лермонтова присутствуют черты других художественных методов (классицизма, романтизма, сентиментализма). В 1840—50-х годах развитие реализма определяет «натуральная школа». Вторая половина XIX века — расцвет критического (классического) реализма. К концу столетия пришло осознание исчерпанности основных линий,

определявших развитие русского реализма в XIX веке. Л. Толстой, размышляя об этом, писал: «Литература была белый лист, а теперь он весь исписан. Надо перевернуть или достать другой».

Оригинальное продолжение и развитие традиции русского реализма нашли в творчестве неореалистов (И. Бунин, А. Куприн, Л. Андреев, М. Горький). Неореалисты значительно расширили тематический спектр своей прозы, обновили типологию характеров. Для реализма начала XX столетия характерны устранение авторских оценок, лиризм повествования, интерес к изображению повседневной действительности, соединение разнородных стилистических тенденций, синтез реализма и других литературных направлений (романтизм, модернизм).

Помимо стадияльного развития национальных литератур, существуют и другие общие закономерности. Так, в истории русской литературы начиная с XVIII века ведущую роль в литературном процессе попеременно играют то эпос, то лирика, и смена эта происходит с измеряемой регулярностью. Рубеж веков и середина столетия — времена торжества поэзии, когда она явно выдвигается на первый план читательского интереса, привлекает критику, в ней закладываются основы нового художественного языка. В поэзии XIX века наблюдается три периода расцвета: первая треть, озаренная гением Пушкина и поэтов «пушкинской плеяды», середина века (творчество Ф. Тютчева, А. Фета и поэтов «чистого искусства», Н. Некрасова и «некрасовской плеяды»), рубеж XIX—XX веков, получивший в литературоведении название «серебряный век». В остальные периоды господствует проза.

Мировое значение русской литературы XIX века. К концу XIX века русская литература обретает мировую известность и признание. Русская классика преодолевает ограниченность западноевропейского гуманизма, где человек осознал себя венцом природы и целью творения, присвоив себе божественные функции. В эпоху Ренессанса такое гуманистическое сознание способствовало раскрепощению творческих сил личности и породило «титанов Возрожде-

ния». Постепенно в ренессансном гуманизме проявился существенный изъян: обожествление свободной личности вело к торжеству индивидуализма, разрушительных инстинктов человеческой натуры. Русские писатели противопоставили этому народность. А. Островский так охарактеризовал эту особенность русской литературы: «Отличительная черта русского народа, отвращение от всего резко определившегося, от всего специального, личного, эгоистически отторгнувшегося от общечеловеческого, кладет и на художество особый характер; назовем его характером обличительным. Чем произведение изящнее, чем оно народнее, тем больше в нем этого обличительного элемента».

Жизнь личная, обособленная от общенародной, чрезвычайно ограничена и скудна с точки зрения русских писателей. «Солдатом быть, просто солдатом», — решает Пьер Безухов, ощущая в душе своей «скрытую теплоту патриотизма», которая объединяет русских людей в трудную минуту и сплачивает их в одухотворенное целое, укрупняющее и укрепляющее каждого, кто приобщен к нему. И наоборот. Всякое стремление обособиться от народной жизни воспринимается русскими писателями как драматическое, угрожающее человеческой личности внутренним распадом заблуждение. Скудеет душа Раскольникова, все более замыкающегося в себе, в своей философии. Только самоотверженная любовь Сони Мармеладовой разбивает его одиночество, воскрешает героя к новой жизни, к новому рождению.

Русская классическая литература ощутила тревогу за судьбы человечества, когда в сознании людей укрепилась фанатическая вера в науку, в ее абсолютную безупречность, когда радикально настроенным мыслителям-революционерам показалось, что силою разума можно разом устранить все социальные проблемы. Русские классики настороженно относились к деятельному человеку. И. Тургенев в Базарове, Ф. Достоевский в Раскольникове, Л. Толстой в Наполеоне подчеркнули трагизм радикала, способного подрубить живое дерево национальной культуры, порвать связь времен, и противопоставили ему семейство Кирсановых,

Союзу Мармеладову, Платона Каратаева. М. Салтыков-Щедрин в финале «Истории одного города» предупреждал устами самодержца Угрюм-Бурчеева: «Придет некто, кто будет страшнее меня!» А в 1890-е годы А. Чехов не уставал повторять: «Никто не знает настоящей правды». Но к предупреждениям русской классики деятельный век оказался не очень чутким. России в XX веке суждено было пройти через войны, революции и глобальные социальные потрясения. Можно сказать, что и теперь уроки русской классики все еще не усвоены и даже не поняты вполне. Мы только пробиваемся к их постижению, пройдя через горький опыт исторических потрясений XX века, поэтому русская литература пока еще впереди, а не позади нас.



1. Охарактеризуйте общие закономерности и специфические черты, проявившиеся в развитии русской литературы XIX века.
2. Заполните таблицу «Сравнительная характеристика основных направлений в мировой литературе».

Параметр/признак для характеристики	Классицизм	Романтизм	Реализм
Герой			
Специфические черты			
Ведущие жанры			
Представители			

3. Как изменялся русский реализм в XIX—XX веках?
4. В чем выразилось влияние русских классиков на мировую литературу и культуру?

Словарь литературоведческих терминов

Аллегория — образное изображение отвлеченной мысли, идеи или понятия посредством сходного образа. Чаще всего используется в баснях и сатирических произведениях.

Аллитерация — повторение в стихотворной речи (реже — в прозе) согласных, придающее стиху особую интонацию.

Аллюзия — намек посредством сходно звучащего слова или упоминания общеизвестного реального факта, исторического события, литературного произведения. А. на литературное произведение называется **реминисценцией**.

Анафора (единоначатие) — повторение начальных звуков, слов, фраз.

Антитеза — противопоставление характеров, обстоятельств, образов, композиционных элементов, создающее эффект резкого контраста.

Ассонанс — повторение в строке, строфе или фразе гласных звуков.

Гипербола — разновидность тропа, основанная на преувеличении. Противоположность — **литота**.

Гротеск — изображение людей и явлений в фантастическом, уродливо-комическом виде, основанное на резких контрастах и преувеличениях.

Деталь художественная — значимая подробность, частность, помогающая представить изображаемое автором явление в неповторимой индивидуальности. Чаще всего в качестве Д. изображаются предметы, придающие дополнительные черты портрету, обстановке, пейзажу, действиям, жестам, речи и т. д.

Дра́ма — 1) в широком смысле — род литературы, в котором отсутствует авторское повествование; описывается действие, развертывающееся в настоящем времени (поэтому временные рамки драматических произведений ограничены по сравнению с эпосом); имеется острый конфликт и специфические изобразительные средства (пьесы предназначены для постановки на сцене): речь героев (монолог, диалог, реплика), авторские ремарки, поступки персонажей, декорации и т. п.; 2) в узком смысле — наиболее психологичный жанр драматургии, изображающий частную жизнь человека. В Д., в отличие от трагедии, возможно благополучное разрешение конфликта.

Жанр — определенный вид литературных произведений, принадлежащих одному и тому же роду. К эпическим Ж. относятся: эпос, былина, сказка, поэма, роман, повесть, новелла, рассказ, басня, художественный очерк и др. К лирическим — ода, баллада, элегия, послание, песня, небольшое стихотворение и др. К драматическим — трагедия, комедия, драма, мелодрама, водевиль и др.

Идея — главная мысль о круге явлений, которые изображены в произведении; выражается писателем в художественных образах.

Импрессионизм — направление в искусстве конца XIX — начала XX в., которое стремится зафиксировать мгновенное состояние в отрывочных штрихах, передать впечатление от действительности через сложные ассоциации. Возник во французской живописи. В русской литературе выступает как стилевая черта творчества А. Фета, А. Чехова, И. Бунина, Л. Андреева.

Интрига — развитие действия в сложном сюжете произведения.

Ирония — выражение насмешки или лукавства посредством иносказания.

Катарсис — просветление человеческой души, своего рода разрядка, освобождение от негативных эмоций под влиянием произведения искусства.

Коллизия — в художественном произведении развитие отношений противоборствующих сторон.

Комическое — эстетическая категория, отражающая противоречия, присущие явлениям действительности, и выражающая их отрицательную оценку. В основе К. — смех. По эмоционально-чувственным оттенкам делится на юмор, иронию, сарказм, сатиру. Средства создания К.: комические ситуации, неожиданность, повтор, алогизм, абсурд, карикатура, несоответствие, снижение образов, гипербола, «говорящие» имена, гротеск, пародирование.

Композиция — последовательное расположение и взаимосвязь частей, образов, эпизодов художественного произведения; построение произведения, обусловленное его идейным замыслом.

Контекст — законченный в смысловом отношении отрывок текста, необходимый для определения смысла отдельного входящего в него слова или фразы.

Конфликт — противоборство, противоречие между изображенными в художественном произведении действующими силами: характерами, характером и обстоятельствами, различными сторонами характеров. Непосредственно раскрывается в сюжете и композиции.

Лейтмотив — образ или оборот художественной речи, повторяющийся в произведении.

Лирика — род художественной литературы, отражающий отдельные (единичные) состояния, мысли, чувства, впечатления и переживания человека. События редко становятся предметом отра-

жения в Л. Чувства, переживания не описываются, а выражаются. В центре лирического произведения — образ-переживание. Характерные особенности Л.: стихотворная форма, ритмичность, отсутствие фабулы, небольшой размер. Самый субъективный род литературы.

Лирический герой (лирический субъект) — образ героя в лирическом произведении, переживания, мысли и чувства которого отражены в нем. Образ Л. г. обычно не тождествен образу автора, хотя и охватывает весь круг произведений, созданных поэтом; на основе образа Л. г. создается целостное представление о творчестве поэта.

Метод — совокупность наиболее общих принципов и особенностей образного отражения жизни в искусстве, которые устойчиво повторяются в творчестве ряда писателей и тем самым образуют литературные направления. Может быть реалистическим, нереалистическим или представлять собой их сочетание.

Модернизм — философское и эстетическое движение в искусстве конца XIX — начала XX в., связанное с поисками новых тем, образов, художественных приемов. М. крайне неоднороден, выразился в многочисленных течениях и направлениях (символизм, футуризм, экспрессионизм, импрессионизм и др.).

Монолог — речь действующего лица, обращенная к самому себе или к другим, но, в отличие от диалога, не зависящая от их реплик.

Народность — одна из отличительных черт реалистической литературы второй половины XIX в. Н. произведений проявляется в освещении актуальных проблем с точки зрения народного мировосприятия, в правдивом отражении существенных явлений жизни, в простоте, ясности и выразительности формы произведений и их языка.

Образ художественный — обобщенное художественное отражение действительности, облеченное в форму конкретного индивидуального явления.

Олицетворение (прозопопея, персонификация) — вид метафоры; перенесение свойств одушевленных предметов на неодушевленные.

Параллелизм — тождественное или сходное расположение элементов речи в смежных частях текста, создающих единый поэтический образ. П. может быть как словесно-образный, так и ритмический, композиционный.

Пафос — ведущий эмоциональный тон произведения, идейная настроенность художественного произведения или всего творчества писателя. Различают виды П.: героический, трагический (возвышенный), комический, сатирический, драматический, сентиментальный (идиллический), романтический.

Персона́ж — действующее лицо литературного произведения.

Повто́р — повторение композиционных элементов, слов, словосочетаний и других фрагментов текста в художественном произведении, благодаря чему на них фиксируется внимание читателя (слушателя) и усиливается их роль в тексте.

Подте́кст — скрытый, отличный от прямого смысл высказывания, который восстанавливается на основе контекста с учетом внетекстовой ситуации.

Поэ́тика — система художественных средств, характерных для писателя, направления, нации, эпохи или отдельного произведения.

Пробле́ма — основной вопрос, который исследуется писателем в произведении. П. бывают нравственные, социально-политические, философские.

Проблема́тика — круг проблем, затронутых в произведении, основные вопросы, волнующие автора.

Прото́тип — реальный человек, чья жизнь и характер нашли отражение при создании писателем литературного образа.

Психоло́гизм — отражение изменений в сознании героя, изображение в художественном произведении внутренней жизни человека. Виды П.: внешний — внутренний мир героя показан через его поступки, внешние, наблюдаемые действия (И. Тургенев, А. Чехов); внутренний — с помощью внутреннего монолога, самоанализа раскрываются переживания героя, изменения его мыслей и чувств (Ф. Достоевский, Л. Толстой).

Реали́зм — художественный метод и направление в литературе, сформировавшееся в середине XIX в. Специфические черты Р.: социальный детерминизм и психологизм в характеристике героев, историзм и универсальность в изображении действительности, которая воссоздается на основе типизации в соответствии с принципом жизнеподобия.

Рема́рка — пояснение автора по поводу того или иного персонажа, обстановки действия, предназначенное для актеров.

Род литерату́ры — большие группы литературно-художественных произведений, объединяемых своеобразием хронотопа, способом изображения человека, формой присутствия автора и характером обращенности к читателю. В художественной литературе известны три основных Р.: эпос, лирика и драма.

Рома́н — крупный эпический жанр с разветвленным сюжетом, повествующий о жизни нескольких людей на протяжении значительного промежутка времени. Различают несколько разновидностей Р.: социальный, бытовой, приключенческий, исторический, философский и др.

Романти́зм — направление в литературе конца XVII — начала XIX в., изображавшее исключительную личность в исключитель-

ных обстоятельствах. Ведущим стилевым приемом становится контраст. В произведениях романтиков присутствует двоемирие, основанное на противопоставлении идеального и реальности.

Сарказм — презрительная, язвительная насмешка; высшая степень иронии.

Сати́ра — уничтожающий смех над социально опасными пороками.

Символ — образ, выражающий смысл какого-либо явления в предметной форме. С. многозначен, поэтому его восприятие зависит от читателей. По сравнению с аллегорией дает большую свободу толкований.

Ска́зка — малый эпический жанр, основанный на фантастике, вымысле. Условно по сюжетно-тематическому признаку С. делятся на волшебные, бытовые и сказки о животных. Специфическими жанровыми признаками являются наличие волшебных предметов, чудесных героев, превращений, особая композиция (присказка, зачин, троекратное повторение действия, счастливый конец). Изначально это фольклорный жанр, однако в период романтизма возникает литературная (авторская) С., которая связана с народным стилем, героями, сюжетом и т. п. (сказки А. Пушкина, «Конек-горбунок» П. Ершова и др.).

Стиль — устойчивая совокупность художественных приемов, определяющая целостность и единый тон произведения. Проявляется в темах, идеях, характерах, языке произведения (отбор лексики, методы организации речи и т. д.). Применяется к отдельному произведению (С. произведения), индивидуальности художника (С. писателя), группе произведений различных авторов (С. эпохи, течения).

Стихотворе́ние в про́зе — небольшое эпическое произведение лирического характера, графически представленное как проза. С лирикой его сближает небольшой объем, эмоциональность повествования, внутренний ритм (иногда — рифма), насыщенность средствами художественной выразительности.

Строфа́ — группа стихов (строк) с периодически повторяющейся организацией ритма и (или) рифмы.

Сюже́т — система событий в художественном произведении.

Тема́ — круг событий, явлений, предметов действительности, отраженных в произведении.

Тема́тика — совокупность тем произведения, общая тематическая направленность творчества отдельного автора.

Тип — художественный образ, в котором отражены основные характерные черты определенной группы людей или явлений.

Типи́зация — способ художественного обобщения действительности и выражения ее характерных черт в конкретных образах.

Трагедия — один из драматических жанров, в котором изображаются острые, непримиримые жизненные конфликты, чаще всего завершающиеся гибелью героя. Герой Т. — волевой человек, который, пытаясь своими поступками разрешить «вечные» вопросы бытия, сознательно идет к гибели.

Тропы — слова или обороты речи в переносном, иносказательном значении. Виды Т.: метафора, метонимия, синекдоха, гипербола, литота и др.

Условность — художественный прием, под которым обычно понимают несовпадение реальности с ее воплощением в литературе. У. может быть жизнеподобна, так появляются художественные образы, имеющие своих прототипов, но не совпадающие с ними полностью (Евгений Онегин, Печорин и др.). Иногда писатели прибегают к намеренной деформации окружающей жизни, используя в качестве приемов изображения реальности фантастику и гротеск.

Фабула — основные события литературного произведения, расположенные в их хронологической последовательности.

Цикл — ряд художественных произведений, объединенных одними и теми же действующими лицами, эпохой, мыслью или переживанием.

Эзопов язык — форма иносказания, способ выражения мыслей, основанный на намеках и недомолвках.

Экспозиция — вступительная, исходная часть сюжета; в отличие от завязки не влияет на ход последующих событий в произведении.

Эпилог — заключительная часть произведения, кратко сообщающая читателю о судьбе героев.

Эпопея — крупное эпическое произведение, охватывающее большой период времени, отражающее жизнь представителей всех сословий какого-либо общества в переломную эпоху. Для Э. характерен историзм, а также сочетание личных переживаний героев с масштабными социальными явлениями.

Эпос — один из трех родов художественной литературы; повествование, характеризующееся изображением событий, внешних по отношению к автору.

Литература в помощь учащимся

Литература второй половины XIX в.: *Гуревич, А. М.* Динамика реализма (в русской литературе XIX в.). — М., 1994. История русской литературы: в 4 т. — Л., 1982. — Т. 3. *Лотман, Л. М.* Реализм русской литературы 60-х годов XIX века. — Л., 1974. *Скатов, Н. Н.* Литературные очерки. — М., 1986.

А. Н. Островский: *Лебедев, Ю. В.* В середине века. — М., 1988. Островский в воспоминаниях современников. — М., 1966. *Журавлева, А. И.* А. Н. Островский — комедиограф. — М., 1981. *Костелянец, Б.* «Бесприданница» А. Н. Островского. — Л., 1973. *Лакшин, В. Я.* А. Н. Островский. — М., 1982. *Лобанов, М. П.* Александр Островский. — М., 1979. *Ревякин, А. И.* Искусство А. Н. Островского. — М., 1974.

Ф. И. Тютчев: *Кожин, В. В.* Ф. И. Тютчев. — М., 1988. (Серия «Жизнь замечательных людей»). *Кожин, В. В.* Пророк в своем отечестве (Ф. И. Тютчев и история России XIX века). — М., 2001. *Озеров, Л.* Поэзия Ф. И. Тютчева. — М., 1975. *Скатов, Н. Н.* Далекое и близкое. — М., 1981. *Чагин, Г. В.* Федор Тютчев: Женщины в его жизни и творчестве. — М., 1999. *Шайтанов, И. О.* Ф. И. Тютчев. Поэтическое открытие природы. — М., 1998.

А. А. Фет: *Благой, Д. Д.* Мир как красота. О «Вечерних огнях» Фета. — М., 1975. *Бухштаб, Б. Я.* А. А. Фет. Очерк жизни и творчества. — Л., 1990. *Маймин, Е. А.* А. А. Фет. — М., 1989. *Озеров, Л.* «Там человек сгорел...» // Мастерство и волшебство. — М., 1976.

И. С. Тургенев: *Бялый, Г. А.* Тургенев и русский реализм. — М.; Л., 1962. *Зайцев, Б.* Жизнь Тургенева. — М., 1991. *Лебедев, Ю. В.* Роман И. С. Тургенева «Отцы и дети». — М., 1982. *Пустовойт, П. Г.* Тургенев — художник слова. — М., 1987. Роман И. С. Тургенева «Отцы и дети» в русской критике: сб. статей. — Л., 1986.

Н. А. Некрасов: *Бухштаб, Б. Я.* Н. А. Некрасов. — Л., 1989. *Илюшин, А. А.* Поэзия Н. А. Некрасова. — М., 1998. *Прокишин, В. Г.* «Где же ты, тайна довольства народного?..». — М., 1990. *Скатов, Н. Н.* «Я лиру посвятил народу своему»: О творчестве Н. А. Некрасова. — М., 1985. *Скатов, Н. Н.* Некрасов. — М., 1994.

М. Е. Салтыков-Щедрин: *Бушмин, А. С.* Эволюция сатиры Салтыкова-Щедрина. — Л., 1984. *Дмитриенко, С. Ф.* Щедрин: Незнакомый мир знакомых книг. — М., 1998. *Николаев, Д. П.* М. Е. Сал-

тыков-Щедрин: Жизнь и творчество. — М., 1985. *Прозоров, В. В.* Салтыков-Щедрин. — М., 1988.

Ф. М. Достоевский: *Белов, С. В.* Роман Ф. М. Достоевского «Преступление и наказание»: Комментарий. — М., 1985. *Волгин, И. Л.* Родиться в России. Достоевский и современники: Жизнь в документах. — М., 1991. *Долинина, Н. Г.* Предисловие к Достоевскому. — Л., 1980. *Корякин, Ю.* Достоевский и канун XXI века. — М., 1989. *Мочульский, К. В.* Гоголь. Соловьев. Достоевский. — М., 1995. Ф. М. Достоевский в забытых и неизвестных воспоминаниях современников. — СПб., 1993.

Л. Н. Толстой: *Бочаров, С. Г.* Роман Л. Толстого «Война и мир». — М., 1978. *Линков, В. Я.* «Война и мир» Л. Н. Толстого. — М., 1998. *Ломунов, К. Н.* Жизнь Льва Толстого. — М., 1981. *Маймин, Е. А.* Лев Толстой: Путь писателя. — М., 1978. Роман Л. Н. Толстого «Война и мир» в русской критике. — М., 1983. *Хализев, В. Е., Кормилов, С. И.* Роман Л. Н. Толстого «Война и мир». — М., 1983. *Шифман, А. И.* Страницы жизни Л. Толстого. — М., 1983.

Литература рубежа XIX—XX вв.: *Келдыш, В. А.* Русская литература рубежа веков (1890-е — начало 1920-х годов). — М., 2000. Русская литературная критика конца XIX — начала XX в. — М., 1982. *Соколов, А. Г.* История русской литературы конца XIX — начала XX в. — М., 1979. *Эйхенбаум, Б.* О литературе. — М., 1987.

А. П. Чехов: *Громов, М. П.* Чехов. — М., 1993. *Бердников, Г. П.* Чехов. Жизнь и творчество. — М., 1989. *Сухих, И. Н.* Проблемы поэтики А. П. Чехова. — Л., 1987. *Чудаков, А. П.* Антон Павлович Чехов. Биография писателя. — М., 1987.

М. Горький: *Голубков, М. М.* Максим Горький. В помощь преподавателям, старшеклассникам и абитуриентам. — М., 1997. Неизвестный Горький: сб. статей и материалов // К 125-летию со дня рождения. — М., 1994. *Ходасевич, В. Ф.* Воспоминания о Горьком. — М., 1989.

И. А. Бунин: *Михайлов, О. И.* А. Бунин. Жизнь и творчество. — Тула, 1987. *Смирнова, Л. А.* Иван Алексеевич Бунин: Жизнь и творчество. — М., 1991.

А. И. Куприн: *Куприна-Иорданская, М. К.* Годы молодости. — М., 1966. *Кулешов, Ф. И.* Творческий путь А. И. Куприна, 1907—1938. — Минск, 1987. *Михайлов, О. М.* Куприн. — М., 1981. (Серия «Жизнь замечательных людей»).

Содержание

К десятиклассникам	3
ЛИТЕРАТУРА ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XIX ВЕКА.	
РАСЦВЕТ РЕАЛИЗМА	5
Александр Николаевич Островский	13
<i>Социально-психологическая драма</i>	<i>20</i>
«Гроза» (1859).....	21
«Бесприданница» (1878).....	28
Федор Иванович Тютчев	33
Афанасий Афанасьевич Фет	46
Иван Сергеевич Тургенев	57
<i>Роман как литературный жанр</i>	<i>68</i>
«Отцы и дети» (1862).....	70
Николай Алексеевич Некрасов	101
<i>Народность литературы</i>	<i>106</i>
Лирика Н. Некрасова	107
«Кому на Руси жить хорошо» (1863—1877).....	112
Михаил Евграфович Салтыков-Щедрин	120
<i>Виды художественной условности</i>	<i>123</i>
«История одного города» (1869—1870)	125
Федор Михайлович Достоевский	129
«Преступление и наказание» (1866).....	137
«Фантастический» реализм Ф. Достоевского.	
<i>Полифонический роман</i>	<i>152</i>
Лев Николаевич Толстой	155
<i>Психологизм Л. Толстого. «Диалектика души»</i>	<i>168</i>
<i>Жанр романа-эпопеи</i>	<i>170</i>
«Война и мир» (1863—1869).....	171
РУССКИЙ РЕАЛИЗМ КОНЦА XIX — НАЧАЛА XX ВЕКА ...	217
Антон Павлович Чехов	221
Проза А. Чехова	228
<i>Подтекст</i>	<i>234</i>
Драматургия А. Чехова	237
«Дядя Ваня» (1899).....	239
«Вишневый сад» (1903)	243
Максим Горький	251
«На дне» (1902)	263
Иван Алексеевич Бунин	270
Александр Иванович Куприн	294
Повторение.....	304
Словарь литературоведческих терминов	310
Литература в помощь учащимся	316

Учебное издание

Царева Ольга Ивановна
Захарова Светлана Николаевна
Капшай Наталья Павловна
Шевцова Людмила Ивановна

РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА

Учебное пособие для 10 класса
общеобразовательных учреждений
с белорусским и русским языками обучения

Нач. редакционно-издательского отдела *Г. И. Бондаренко*

Редактор *И. Н. Лапанец*

Художественный редактор *И. А. Усенко*

Компьютерная верстка *Ю. М. Головейко*

Корректор *Ю. А. Яковченко*

Подписано в печать 09.02.2010. Формат 60×90/16. Бумага офсетная.

Гарнитура Школьная. Печать офсетная. Усл. печ. л. 20,0.

Уч.-изд. л. 15,0. Тираж 136 000 экз. Заказ

Научно-методическое учреждение «Национальный институт образования»

Министерства образования Республики Беларусь.

ЛИ № 02330/0494469 от 08.04.2009. Ул. Короля, 16, 220004, г. Минск

ОАО «Полиграфкомбинат им. Якуба Коласа».

ЛП № 02330/0150496 от 11.03.2009. Ул. Красная, 23, 220600, г. Минск

Правообладатель Национальный институт образования

(Название и номер школы)			
Учебный год	Имя и фамилия ученика	Состояние учебника при получении	Оценка ученику за пользование учебником
20 /			
20 /			
20 /			
20 /			
20 /			