



Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение  
высшего образования  
«Магнитогорский государственный технический университет им. Г.И. Носова»

**Т.Е. Абрамзон**  
**Т.Б. Зайцева**  
**А.В. Петров**  
**С.В. Рудакова**

## **АКТУАЛЬНЫЕ ПРОБЛЕМЫ ЛИТЕРАТУРНОЙ КЛАССИКИ**

*Утверждено Редакционно-издательским советом университета  
в качестве учебно-методического пособия*

Магнитогорск  
2019

УДК 821.0  
ББК 83.3

**Рецензенты:**

кандидат филологических наук, доцент,  
заведующий лабораторией научных исследований  
в области информационных коммуникаций,  
МАОУ «Академический лицей»,  
член Союза российских писателей  
**Т.А. Таянова**

доктор филологических наук, доцент,  
ведущий научный сотрудник лаборатории народной культуры  
ФГБОУ ВО «Магнитогорский государственный технический  
университет им. Г.И. Носова»  
**Е.Г. Постникова**

**Абрамзон Т.Е., Зайцева Т.Б., Петров А.В., Рудакова С.В.**

**Актуальные проблемы литературной классики** [Электронный ресурс] : учебно-методическое пособие / Татьяна Евгеньевна Абрамзон, Татьяна Борисовна Зайцева, Алексей Владимирович Петров, Светлана Викторовна Рудакова ; ФГБОУ ВО «Магнитогорский государственный технический университет им. Г.И. Носова». – Электрон. текстовые дан. (1,88 Мб). – Магнитогорск : ФГБОУ ВО «МГТУ им. Г.И. Носова», 2019. – 1 электрон. опт. диск (CD-R). – Систем. требования : IBM PC, любой, более 1 GHz ; 512 Мб RAM ; 10 Мб HDD ; MS Windows XP и выше ; Adobe Reader 8.0 и выше ; CD/DVD-ROM дисковод ; мышь. – Загл. с титул. экрана.

ISBN 978-5-9967-1715-6

Пособие составлено в соответствии с типовой программой дисциплин «Актуальные проблемы литературной классики», «Сквозная проблематика» и «История отечественной литературы», «Актуальные проблемы русской литературы». Пособие предназначено для студентов-бакалавров направлений подготовки 45.03.01 Филология и 44.03.05 Педагогическое образование, для магистрантов, обучающихся по программам 45.04.01 Филология, а также для аспирантов, обучающихся по направлению 45.06.01 Языкознание и литературоведение. Пособие содержит учебный, методический и справочный материал, позволяющий студенту сформировать представление о русской классической литературе, увидеть ее связи с другими национальными литературами и произведениями иных видов искусства, правильно организовать свою деятельность по освоению изучаемых учебных дисциплин. Основное место в пособии занимает лекционный курс (тезисы), а также необходимый теоретико-литературный материал.

УДК 821.0  
ББК 83.3

ISBN 978-5-9967-1715-6

© Абрамзон Т.Е., Зайцева Т.Б., Петров А.В., Рудакова С.В., 2019  
© ФГБОУ ВО «Магнитогорский государственный  
технический университет им. Г.И. Носова», 2019

## Содержание

|                                                                                                         |     |
|---------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| 1. ТЕЗИСЫ ЛЕКЦИОННОГО КУРСА .....                                                                       | 4   |
| 2. ПЛАНЫ ПРАКТИЧЕСКИХ ЗАНЯТИЙ .....                                                                     | 128 |
| 3. ИНФОРМАЦИЯ О САЙТАХ, НА КОТОРЫХ ПРЕДСТАВЛЕНЫ<br>ЭКРАНИЗАЦИИ ПРОИЗВЕДЕНИЙ ЛИТЕРАТУРНОЙ КЛАССИКИ ..... | 139 |
| 4. ТЕМЫ И РЕКОМЕНДАЦИИ ДЛЯ САМОСТОЯТЕЛЬНОЙ КОНТРОЛЬНОЙ<br>РАБОТЫ ДЛЯ СТУДЕНТОВ.....                     | 141 |
| БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК.....                                                                           | 147 |

## **1. ТЕЗИСЫ ЛЕКЦИОННОГО КУРСА**

### **Тема 1. Общественно-политическая и литературная ситуация в Западной Европе и России конца XVIII – начала XIX вв. Литературный процесс первой трети XIX в.**

Новая большая историческая эпоха давала себя знать и в русской действительности первой половины XIX столетия, но в силу особенностей русского исторического развития это проявлялось также особым образом.

Ломки феодально-абсолютистских учреждений, подобной буржуазной революции во Франции, в России не произошло, поскольку в придавленной крепостничеством стране не сложилось класса, который только и мог в исторических условиях того времени успешно ее осуществить, - революционной буржуазии, способной поднять на борьбу с абсолютистской монархией народные массы.

Всколыхнула страну Отечественная война 1812 г., в которой русский народ самоотверженно и героически отстоял свою национальную независимость. В соответствии с новой большой исторической эпохой под национально-освободительными лозунгами борьбы за освобождение народов Европы от иноземной тирании проходила и последующая борьба с Наполеоном – так называемые заграничные походы. Победоносный исход войны 1812—1814 гг., придавший России значение первенствующей в военно-политическом отношении мировой державы, чрезвычайно способствовал подъему патриотического чувства и национального сознания в кругах прогрессивного слоя тогдашнего русского общества – передовой дворянской интеллигенции, воспитанной на идеях западного и русского Просвещения и Французской революции и принимавшей непосредственное - в офицерских мундирах— участие и этой войне. Однако скоро выяснилось, что в одни и те же лозунги, прогрессивные дворянские круги и правительственный лагерь, опиравшийся на основную крепостническую массу дворянства, вкладывали совсем различное, даже прямо противоположное содержание.

Александр I объявил при начале царствования, что при его жизни будет даже конституция, а Мадам де Сталь говорила, что при его жизни крестьяне станут свободными. Но он испугался, хотя Польша и Финляндия получили все-таки конституцию, Россия ее не обрела.

Александр I пытался ослабить самодержавный гнет, он в начале XIX века открыл множество университетов, гимназий, русскому обществу стали доступны книги французских просветителей – Монтескье, Руссо, Дидро, Вольтера, Адама Смита... Открывается педагогический институт, о котором упоминается в «Горе от ума», открываются многочисленные частные типографии, что способствует тому, что в Россию хлынули книги, которые раньше были запрещены.

Все явственней становится основная тенденция общественного развития – приобщение русского читателя, как следствие, русской литературы, к

европейской, расширение географических границ для русской публики. В соответствии с общим характером крепостной эпохи преобладающее место в литературе принадлежало в ту пору писателям-дворянам. Но, как и в освободительном движении данного периода, лучшие из них в сильнейшей степени способствовали «просвещению» народа. Вместе с тем уже в это время заметно расширяется классовая база литературы, происходит известная демократизация писательских рядов, что стало накладывать на характер литературного развития особый, порой существенно новый отпечаток.

Литературный процесс начала XIX века отличался возникновением разнообразных литературных тенденций, стилей, направлений, отличающихся друг от друга, но существующих порой в симбиозе, синкретизме (неразделенности) – романтизм и сентиментализм существует еще не по отдельности.

Подъем русского общественного самосознания в начале XIX в. обусловил появление ряда литературных объединений, выражающих различные общественные и литературные позиции. В 1801 г., в Москве, образовалось «Дружеское литературное общество». Его инициаторами были бывшие питомцы университетского Благородного пансиона: поэт и критик А.Ф. Мерзляков, поэты А.Ф. Воейков и В.А. Жуковский, братья Андрей и Александр Тургеневы, братья А.С. и М.С. Кайсаровы. В том же 1801 г. возникло в Петербурге «Дружеское общество любителей изящного», которое в ноябре 1803 г. было официально утверждено под названием «Вольного общества любителей словесности, наук и художеств». Организаторами его были радикально и демократически настроенные поэты и публицисты И.М. Борн и В.В. Попугаев. В состав общества вошли: выдающийся лингвист и поэт А.Х. Востоков, поэт и публицист И. П. Пнин, художник А. И. Иванов (отец художника А.А. Иванова), скульпторы И.И. Тербенев и И.И. Гальберг, историк Н.С. Арцыбашев, историк и переводчик Д.И. Языков и многие другие. Большинство членов общества были разночинского происхождения и по своему социальному положению принадлежали к мелкочинной среде.

«Беседа любителей русского слова»: основателем «Беседы» был видный политический и государственный деятель, враг свободомыслия и прогресса, защитник крепостничества А.С. Шишков. Созданная для борьбы с карамзинской реформой русского литературного языка «Беседа» по существу преследовала гораздо более широкие, охранительно-политические цели. Официальное открытие «высочайше утвержденной» «Беседы любителей русского слова» состоялось 14 марта 1811 г. Крупные государственные сановники состояли «попечителями» этого литературного объединения. Заседания его происходили в церемонно-торжественной обстановке. Местом заседаний был избран дом крупнейшего представителя русской поэзии предшествующего столетия Г. Р. Державина, председательствовавшего в одном из отделений, или «разрядов», «Беседы». Состав «Беседы любителей русского слова» был не вполне однороден. Основное ядро составляли последователи и эпигоны «высокого» классицизма.

Пародийный по отношению к «Беседе» характер принял возникший в октябре 1815 г. в Петербурге литературный кружок, демонстративно назвавший себя «Арзамасским обществом безвестных людей». Основное ядро «Арзамаса» образовали сторонники карамзинской реформы русского литературного языка и приверженцы начинавшего складываться нового литературного направления – романтизма, группировавшиеся вокруг В.А. Жуковского, который являлся бессменным секретарем кружка (ему принадлежит и большая часть шуточных арзамасских протоколов), и К.Н. Батюшкова. Из представителей старшего поколения к ним принадлежал известный в то время стихотворец В.Л. Пушкин, явившийся своего рода застрельщиком в литературных схватках с беседчиками; из более молодых – прославленный партизан 1812 г. поэт Денис Давыдов; князь П.А. Вяземский; А.Ф. Воейков, А.И. Тургенев, Д.В. Дашков, Д.Н. Блудов, С.С. Уваров, А.С. Пушкин... Несмотря на шуточный ритуал заседаний «Арзамаса», кружок был прогрессивным литературным объединением, противостоящим тому, что поднималось на щит «Беседой».

Содержание и динамику русского литературного процесса первой половины XIX века можно определить формулой – к романтизму через романтизм к реализму, которая, действительно характеризует объективную закономерность русского литературного развития первой половины XIX в. Отнюдь не однороден и приходящий на смену романтизму реализм. В созданной основоположником национально-русского реалистического искусства слова Пушкиным «поэзии действительности» заключалось, по меткому выражению Горького, «начало всех начал» последующей русской литературы.

На начало XIX века приходится духовное возрождение русского дворянства, начало творчества таких литераторов, как В.А. Жуковский, К.Н. Батюшков, И.А. Крылов, А.С. Грибоедов, А.С. Пушкин, проходит под знаком духовного подъема, основная тональность этого времени была определена В. Ходасевичем, как «трагическая мажорность».

Возникновение и развитие романтизма и его дифференциация; движение через романтизм к реализму; борьба между реализмом, который завоевывает себе все более широкое признание, и романтизмом, который становится все более эпигонским направлением, наконец, явная победа реализма и его дальнейшее многообразное развитие – во всем этом и заключается основное содержание русского литературного процесса первой половины XIX в.

В соответствии с различными фазами русского литературного процесса первой половины XIX в., тесно соотносящимися с развитием жизни общества, внутри этого большого периода могут быть выделены четыре этапа. «На Руси все растет не по годам, а по часам, и пять лет для нее —почти век», – замечал в 1843 г. такой не только необыкновенно чуткий наблюдатель, но и активный участник современного ему развития русской общественной мысли и русской литературы, как В.Г. Белинский. В связи с исключительной стремительностью этого развития и отдельные этапы его занимают порой очень немного времени.

Первый этап охватывает отрезок времени с конца XVIII века и примерно

до середины 10-х годов XIX в. В общественно-политической жизни страны – это пора «дней александровых прекрасного начала» – время заигрываний с либерализмом нового царя, сменивших террористический режим Павла I; пора войн с Наполеоном, завершившихся народной Отечественной войной 1812 г. и победоносными заграничными походами.

В литературе данный этап открывается полемикой о литературном языке между «архаистами» и «новаторами – приверженцами пережившего себя «высокого» классицизма и сторонниками «нового слога» Карамзина, – полемикой, являющейся своего рода эпилогом борьбы классицизма и сентиментализма в литературе XVIII столетия и одновременно прологом дальнейшего литературного развития. Одновременно разворачивается деятельность поэтов «Вольного общества любителей словесности, наук и художеств», в известной мере продолжающих традиции Радищева и являющихся, таким образом, одним из промежуточных звеньев между автором «Путешествия из Петербурга в Москву» и поэтами-декабристами. Начинается басенное творчество Крылова, вновь после почти десятилетнего вынужденного перерыва вернувшегося к литературному труду. Важнейшее литературное явление этой поры, наиболее чреватое будущим, – возникновение русского романтизма (поэзия Жуковского и Батюшкова), приверженцы которого объединяются в литературный кружок «Арзамас» и возобновляют борьбу с «архаистами», объединившимися в «Беседе любителей русского слова». Учеником Жуковского и Батюшкова воинствующе – под знаменами «Арзамаса» – вступает в литературу в самом конце данного этапа Пушкин.

Второй этап охватывает собой около десятилетия – примерно с середины 10-х годов до 1825 г. включительно. Это пора общественно-политического подъема, роста оппозиционных передовых кругов дворянства, развития движения декабристов – подготовки первого вооруженного выступления против царизма, завершающегося восстанием 14 декабря 1825 г. в Петербурге и, в январе 1826 г., аналогичными событиями на юге.

Основным литературным течением становится в эту пору активный, порой окрашенный в непосредственно революционные тона романтизм Пушкина и поэтов-декабристов, который в развернувшейся ожесточенной схватке между «классиками» и «романтиками» одерживает решительную победу и вместе с тем противопоставляет себя отрешенному от общественной жизни и борьбы, окрашенному в мистические тона романтизму Жуковского и «унылому» элегизму поэтов школы Жуковского и Батюшкова. Это пора исключительно яркого расцвета стихотворных жанров, наиболее характерным из которых для данного времени является романтическая поэма. Центральное место и литературе принадлежит в эти годы Пушкину.

Наряду с этим, в данное десятилетие начинают закладываться основы нового значительнейшего направления в литературе XIX в. – русского критического реализма. Продолжается басенное творчество Крылова. Реализм одерживает блестящие победы в драматургии («Горе от ума» Грибоедова, «Борис Годунов» Пушкина). «Преодоление» романтизма и утверждение

реализма становится основной ведущей линией пушкинского творчества, дающей себя знать во всех его жанрах, но с особенной силой проявляющейся в первых же главах основополагающего произведения русской реалистической литературы – романа в стихах «Евгений Онегин», величайшего образца «поэзии действительности».

Резкую грань между вторым и третьим этапом, охватывающим вторую половину 20-х – начало 40-х годов и являющимся по своему значению центральным во всем развитии русской литературы первой половины XIX в., кладет трагический исход восстания декабристов. Наступают «ужасающие» (определение Герцена) годы правительственной реакции, общественной депрессии и упадка и одновременно напряженных поисков наиболее прогрессивными представителями русского общества путей сближения с народом.

Общественный кризис резко сказывается и в литературе, в особенности в первые годы после разгрома восстания (молчание Грибоедова после «Горя от ума», относительное ослабление на некоторое время творческой энергии Пушкина). Активный, революционно окрашенный романтизм почти сходит в эти годы со сцены. Снова усиливается пассивно-элегическое течение романтизма. В творчестве поэтов пушкинского круга, которые были в той или иной мере близки к декабризму, звучат пессимистические мотивы, настроения безнадежности, отчаяния, безысходной тоски, культ смерти (Веневитинов, Баратынский). Настроения эти затрагивают и Пушкина, но мужественно преодолеваются им благодаря вере в народ и в его силы. Все менее понимаемый современной ему критикой, травимый продажными литературными дельцами, вроде Булгарина, Пушкин с еще большей целеустремленностью расширяет сферу реалистического искусства слова и, тем самым, продолжает закладывать основы последующего русского литературного развития.

Июльская революция 1830 г., польское восстание, новая волна стихийных крестьянских вспышек («холерные бунты», «бунты» в военных поселениях) вызывают новый подъем в прогрессивных кругах общества. В литературу вливаются новые молодые силы. Под непосредственным воздействием Пушкина мужает гений Гоголя, уже в это десятилетие создающего комедию «Ревизор» и работающего над «Мертвыми душами». Начинает формироваться творчество Лермонтова. С начала 30-х годов происходят существенные сдвиги во внутренней структуре литературы. Господствовавшие до этого стихотворные жанры явно отодвигаются на задний план. На первое место выходят прозаические жанры повести и романа.

Поэтому, несмотря на шумный успех ультраромантических повестей декабриста Александра Бестужева-Марлинского, получившего возможность снова вернуться в литературу, ведущее значение для дальнейшего литературного развития имеет, хотя и не понятая современниками, проза вплотную обратившегося к ней в это время Пушкина, давшего основополагающие образцы русского прозаического искусства слова, и в

особенности проза Гоголя. Еще более эпигонский характер носит в эту пору романтизм в поэзии (Бенедиктов) и в драматургии (Кукольник).

Безвременная гибель родоначальника новой русской литературы явилась не только собственно литературным, но и общественно-политическим событием первостепенной важности, не на шутку встревожившим николаевских жандармов и глубочайше отозвавшимся в сознании прогрессивных кругов общества, в особенности передовых писателей-современников, которые словно бы стремятся скорее заполнить образовавшуюся зияющую пустоту.

В течение последовавших за смертью Пушкина всего четырех с небольшим лет с небывалой стремительностью и силой развивается могучее и еще более безременно оборванное дарование Лермонтова. Вступая по-настоящему в литературу со стихотворением «Смерть поэта» и гениально развивая традиции Пушкина, с одной стороны, как автора «вольных стихов» и романтических поэм, с другой – как автора «Евгения Онегина», «Повестей Белкина» и «Капитанской дочки», Лермонтов выражает своим творчеством новый этап общественного сознания, непосредственно предшествующий революционно-демократической идеологии Белинского и шестидесятников. В конце периода выходят в свет делающие эпоху в литературе «Мертвые души».

Четвертый этап занимает большую часть 40-х и первую половину 50-х годов. Это период все большего усиления николаевской реакции, которая стремится во что бы то ни стало остановить ход общественно-исторического развития, реакции, достигающей, в связи с революционными западноевропейскими событиями 1848 г. и одновременно раскрытием так называемого «заговора петрашевцев», своего апогея в годы «страшного семилетия» (1848 – 1855) и получающей сокрушительный удар в результате поражения в Крымской войне 1854 – 1855 гг. В области общественной мысли это, наоборот, – это годы дальнейшего стремительного развития демократических и освободительных идей, формирования революционно-демократической идеологии Белинского. В это время происходит своего рода смена «поколений» и во всей литературе. Уже к началу 40-х годов старшего поколения великих русских писателей-реалистов не стало. Последним из них умирает в 1844 г. Крылов; Гоголь после «Мертвых душ» и «Шинели» по существу отходит от художественного творчества. В то же время во вторую половину 40-х – первую половину 50-х годов почти одновременно вступают в литературу, сразу же ярко проявляя свои резко выраженные творческие индивидуальности, все величайшие русские писатели-реалисты второй половины XIX в.: Тургенев, Достоевский, Герцен, Гончаров, Некрасов, Салтыков-Щедрин, Островский, Лев Толстой.

## **Тема 2. Русский романтизм первой трети XIX века.**

### **Творчество В. А. Жуковского, К. Н. Батюшкова. Поэзия декабристов**

Новая эпоха, начинающаяся в русской литературе с первого десятилетия

XIX в. и соответствующая новой большой исторической эпохе, открывается, как и на Западе, возникновением романтизма.

Споры о романтизме начались вместе с его возникновением и идут до сих пор. Что такое романтизм: метод или направление? В чем его сущность? Чем он отличается от других методов? В свое время П. А. Вяземский заметил: «Романтизм как домовый, многие верят ему; убеждение есть, что он существует; но где его приметить, как обозначить его, как наткнуться на него палец?» Так что же такое романтизм.

Романтизм как литературное направление является новым этапом в развитии общественной идеологии, и как идеологическое направление он захватил все области человеческой мысли, политику, экономику, медицину, философию, культуру. Литература не осталась чуждой романтизму.

Романтизм как некое движение исторической мысли подобен таким эпохам в культурно-историческом развитии человечества, как Возрождение, Просвещение... Романтизм следует за Просвещением и отражает разочарование в результатах французской революции.

Философской основой романтизма стала идеалистическая философия (теории Фихте, Шеллинга, Гегеля), которая утверждала, что человек способен оторваться от материальной действительности, подняться над ней с помощью чувства интуиции, прозрения. Человек может проникнуть в сферу абсолюта, в сферу абсолютно прекрасного, которое по своей природе нематериально.

Основой художественного метода романтизма стал метод интуитивного познания действительности. Романтики не доверяли системоведению, логике, не уважали эмпирики. Их влекла сущность, скрытая в фактах, они хотели схватить суть, не изучая эмпирической действительности.

Особое положение русского романтизма. Специфические качества русского романтизма. Русский романтизм прошел несколько стадий развития – предпушкинскую, пушкинскую, послепушкинскую.

Становление русского романтизма связано прежде всего и больше всего с именем В.А. Жуковского, преемственно продолжающего сентиментализм Карамзина.



*Портрет В.А. Жуковского*

Развивая имевшиеся в карамзинском творчестве предромантические

начала, Жуковский сообщает им новое уже собственно романтическое качество. Романтизм Жуковского носит пассивный характер. От неудовлетворяющей его современной действительности поэт уходит в средние века, в область народной, преимущественно западноевропейской, фантастики, наконец, «в самого себя» – во внутренний мир узко личных, интимных переживаний. Именно в этом последнем проявилось с наибольшей силой великое значение романтизма Жуковского и вместе с тем его ограниченность. «Без романтизма поэзия то же, что тело без души», – писал Белинский, справедливо подчеркивая, что именно «романтическая муза» Жуковского «дала русской поэзии душу и сердце». Но в то же время это были «душа и сердце» одинокого, ушедшего в себя мечтателя, оторванного не только от общественной жизни, но в значительной мере и от объективной действительности вообще.

Василий Андреевич Жуковский был пионером и признанным патриархом Золотого века поэзии. До 1820 г. Жуковский возглавлял передовое литературное движение. Значение его ранних сочинений невозможно переоценить. Он на основе карамзинской реформы создал новый поэтический язык. И его метрические находки, и поэтический словарь оставались образцом для всего XIX столетия. Влияние его можно сравнить с тем, которое имели Спенсер или Ронсар. Но Жуковский не только обновил формы, он реформировал самое понятие поэзии. У него, впервые в России, она стала прямым выражением чувства. Она перестала быть творением из безличного материала, каким была прежде, и стала образным преображением личного опыта. В его поэзии нет и следа сырых, необработанных, просто зарегистрированных переживаний: эмоциональный опыт его всегда полностью преображен.

Один из курьезов истории литературы: этот первый и в течение долгого времени самый личностный, самый субъективный русский поэт был почти исключительно переводчиком. Оригинальных вещей у него очень мало: несколько шуточных посланий, несколько элегий да несколько лирических стихотворений. Но этих последних достаточно, чтобы поставить Жуковского в первый ряд русских поэтов.

Эфирная легкость и мелодичность его стиха, восхитительная чистота его поэтического языка достигают в них высшего совершенства. Романтическая меланхолия и покорная надежда на лучший мир никогда не выражалась более благородно и утонченно.

Поэзия Жуковского 1808–1821 гг. чаровала читателей своей атмосферой романтической чувствительности, мечтаний, оптимистической религиозности и кроткой покорности судьбе в соединении с мягко-фантастическими атрибутами балладных ужасов. Но знатоков больше всего восхищало высокое мастерство поэта, разнообразие и изобретательность его размеров, а главное – абсолютно новая, неведомая прежде чистота, нежность и мелодичность его стиха, его поэтического языка. После 1830 г. Жуковский постепенно отходит от слишком плавной нежности, которая принесла ему такую популярность. Как и Пушкин в

те годы, он стал стремиться к большей объективности, к эпической манере. Почти все его поздние произведения написаны или белым стихом, или гекзаметром. Обеими формами он владеет с совершенной свободой и разнообразием; располагает слова в самом «непоэтическом» порядке. Главным трудом его старости стал перевод Одиссеи, законченный в 1847 г. Хотя он и не знал греческого и переводил Гомера с немецкого подстрочника, это шедевр точности и достоверности. «Одиссея» Жуковского имела целью дополнить имеющегося русского Гомера и стала как бы продолжением «Илиады» Николая Ивановича Гнедича (1784–1833), появившейся в 1830 г.

Бок о бок с «потусторонним», «небесным» романтизмом Жуковского возникает другой вид пассивного романтизма – мечтательный, элегический романтизм, еще резче, чем у Жуковского, это романтизм не удовлетворенного окружающим Батюшкова, романтизм, своеобразно развивающий традиции анакреонтики – «легкой поэзии» XVIII в. и потому окрашенный совсем в иные «земные» тона, развертывающийся на почве обращения не к мистическим средним векам, а к романтизированной античности.

Однако эпоха политических бурь и потрясений, национально-освободительных движений, гнета реакции и противодействия этому гнету закономерно вызывала к жизни другой, резко противостоящий «романтизму средних веков» и узко личному элегизму, тип романтизма, в котором неудовлетворенность существующим ведет не к пассивному уходу от общественной жизни, а наоборот, к активному вмешательству в социально-политическую борьбу – к протесту, к мятежу, к революционизирующему воздействию на общество.

Этот «новейший романтизм», связанный – в рамках русского литературного процесса – с продолжением и развитием революционной мечты и предромантических традиций Радищева и нашедший – в масштабе мировой литературы – наиболее могучее воплощение в творчестве Байрона, обрел также очень точное выражение в набросанных в начале 20-х годов строках Пушкина. В годы общественного подъема и подготовки декабрьского восстания романтизм именно этого, активного типа и вышел на первое, ведущее место в русской литературе, найдя свое наиболее яркое проявление в лирике и романтических поэмах молодого Пушкина, в поэзии декабристов.

Трагедия судьбы К.Н. Батюшкова: незаурядный человек, в самой цветущей поре жизни пораженный тяжелой душевной болезнью, проживший еще столько же в «потемках».



*К.Н. Батюшков*  
*Рисунок О.А. Кипренского. 1815.*

Литературное наследие поэта. Создание лирического героя. «Автономность» и «свободолюбие» лирического героя Батюшкова. «Маленькая философия» поэта.

Эволюция поэтических взглядов Батюшкова. От эпикурейства к отказу от философии индивидуального наслаждения земными радостями («Веселый час», «Радость», «Мои пенаты», «Вакханка», «К Дашкову», «Переход русских войск через Неман», «Мой гений», «Элегия», «Изнемогает жизнь в груди моей остылой», «Изречение седого Мельхиседека»).

Значение творчества К.Н. Батюшкова в истории русской поэзии.

Связь литературно и деятельности декабристов с их политической: общность идеологических и эстетических позиций. Обращение к решению основных проблем своего времени со стороны декабристов. Слияние слова и дела, поэзии и политической борьбы в литературном творчестве декабристов. Особенности художественного метода. Обращение к высоким жанрам. Хартия декабристов - «Зеленая книга» Союза Благоденствия: миссия поэта, программа литературной деятельности.

## К.Ф. Рылеев



*К.Ф. Рылеев*

*Миниатюра неизвестного художника. 1826.*

Идейная эволюция. Образ поэта-гражданина. Социально-политические стихотворения. Ведущий пафос творчества («К временщику», «Гражданин»). Своеобразие интимной лирики поэта. Думы, их гражданственность и патриотизм. Исторические судьбы родины, герой-гражданин («Смерть Ермака», «Иван Сусанин»). Поэма «Войнаровский». Проблематика, сюжет, ведущие идеи, герой поэмы. Агитационные песни.

## Тема 3. Творчество А. С. Грибоедова



*А.С. Грибоедов*

*Акварель В.И. Мошкова. 1827г.*

А.С. Грибоедов оказался в истории русской литературы homo unius libri (человеком одной книги). Книга эта – великая комедия «Горе от ума». Другие

его комедии, одна из которых была написана после «Горя от ума», не заслуживают внимания и до странного на нее непохожи. Некоторые из его стихотворений хороши, но это только намеки на нереализованные возможности.

Более важны его письма, ибо они – среди лучших, написанных на русском языке. Они открывают нам Грибоедова – человека, но великий писатель раскрывается перед нами только в «Горе от ума».

«Горе от ума» – произведение классической школы комедии, идущее от Мольера. Как до него Фонвизин, а после него основатели русской реалистической традиции, Грибоедов делает главный упор не на интригу пьесы, а на характеры и диалоги.

Комедия построена необычно. В диалоге и в обрисовке характеров Грибоедов остается неподражаемым. Диалог выдержан в рифмованных стихах, это ямбы разной длины – размер, который в Россию ввели баснописцы как эквивалент вольному стиху Лафонтена и который достиг совершенства в руках Крылова. Диалог Грибоедова есть непрекращающийся верх ловкости. Он все время старается совершить – и совершает – невозможное: втискивание обычных разговоров в сопротивляющуюся метрическую форму. Кажется, что Грибоедов специально умножает трудности. Он, например, был в те времена единственным поэтом, пользовавшимся необычными, звучными, каламбурными рифмами. Несмотря на оковы метрической формы, диалог Грибоедова сохраняет естественный разговорный ритм и более разговорен, чем любая проза. Он полон ума, разнообразия, характерности: это настоящая сокровищница лучшего русского разговорного языка той эпохи, когда речь высших классов еще не была испорчена и выхолощена школьным обучением и грамматикой.

Чуть ли не каждая строка комедии стала частью русского языка, а пословиц из Грибоедова взято не меньше, чем из Крылова. По эпиграммам, репликам, по сжатому и лаконическому остроумию у Грибоедова в России нет соперников – он перещеголял даже Крылова.

В искусстве изображения характеров Грибоедов тоже ни с кем не сравним. У него было качество, унаследованное от классицистов, которым не обладал никто из русской реалистической школы. Оно было у великих мастеров XVII и XVIII вв. – у Мольера, у Филдинга, – а в XIX только у Теккерея. Это некая всечеловечность, которая делает Тартюфа, Сквайра Вестерна и мисс Кроули чем-то большим, нежели просто характерами. Они личности, но они еще и типы – архетипы, или квинтэссенции человеческого, наделенные всем, что есть у нас жизненного и индивидуального, но наделенные еще и сверхличностным существованием, подобно платоновским идеям, или универсалиям схоластов. Это редкое искусство – может быть, самое редкое из всех; и из русских писателей Грибоедов обладал им в высшей мере. Персонажи вылеплены из подлинно общечеловеческого материала. Фамусов, отец, начальник важного департамента, прирожденный консерватор, циничный и добродушный философ хорошего пищеварения, столп общества; Молчалин, секретарь, мелкий негодяй,

который играет с пожилыми дамами в вист, гладит их собачек и притворяется влюбленным в дочку начальника; Репетилов, оратор кофейен и клубов, «горящий свободой» и пахнущий вином, безмозглый поклонник ума и ближайший друг всех своих знакомых. Все, вплоть до самого эпизодического лица, написаны с одинаковым совершенством, законченностью и четкостью.

Есть только два исключения – Софья и Чацкий. В отличие от прочих, они не замышлялись как сатирические изображения, а как характеры остались «невыпеченными». И все-таки своим очарованием комедия во многом обязана им. Софья не тип, но это личность. Для классической комедии героиня, которая и не идеализирована, и не карикатурна, – редкость. Есть в ней что-то странное, сухо-романтическое: ясность цели, быстрое остроумие, глубокая, но сдерживаемая страстность. В пьесе она главная действующая сила – вся интрига движется благодаря ее действиям.

Чацкого часто критиковали за неуместное красноречие. В его речах, обращенных к Фамусову и его кругу, нет чувства сообразности и, возможно, есть погрешности в том, каким его задумал Грибоедов. Но несмотря на это, Чацкий в пьесе – самое главное. Он ее образный и эмоциональный фокус, ее закваска и изюминка.

Дело не только в том, что самые умные речи вложены в его уста – дело в том, что он задает тон всему представлению. Его благородный, хоть и смутный, мятеж против растительного эгоистического мира Фамусовых и Молчалиных и есть истинный дух пьесы. Его радостный, юношеский идеализм, его стремительность, его порыв захватывает и бодрит. Он из семейства Ромео; и характерно, что несмотря на как будто недостаточно ясную обрисовку характера, эта роль является традиционным пробным камнем для русского актера. Великий Чацкий такая же редкость и так же высоко ценится в России, как великий Гамлет.

Комедия Грибоедова стоит у истоков зрелого русского реализма. Поэтому ее своеобразие можно понимать с точек зрения по-разному сказавшегося новаторства.

**1-я сторона новаторства в комедии.** Русская литература в лице Грибоедова выходит на проблемный уровень освоения действительности. Прежде писатели-просветители стремились довести до публики уже выработанное понимание жизненных коллизий и типов. С этой целью разрабатывались актуальные ТЕМЫ – например, темы крепостного права, злоупотребления властью, невежества, образования, любви, вольности и т. п. Грибоедов начинал с того же и предполагал назвать комедию «Горе уму». Это отражало его первоначальное намерение раскрыть тему ума. Автор понимал неизбежность непримиримого столкновения умного человека с господствующей людской косностью и глупостью. Неизбежен был и исход такого столкновения; Чацкий, потерпев поражение от несметного «количества старой силы», наносит ей, в свою очередь, «смертельный удар качеством силы свежей» (выражение И. А. Гончарова из статьи «Милльон терзаний»),

Однако интуиция реалиста подсказала Грибоедову: не все так просто с

«умом». Во-первых, можно заметить (вслед за Пушкиным и др. современниками Грибоедова), что Чацкий нередко оказывается в глупом положении. Его «ум» питается образованностью, передовыми европейскими идеями. Но вот герой столкнулся с «сердечными» проблемами – его разлюбила Софья, – и Чацкий не удерживается в финале от вздорных упреков:

Зачем меня надеждой завлекли,

Зачем мне сразу не сказали...

Во-вторых, трудно признать умными и общественно-обличительные выступления героя в доме Фамусова. По замечанию Пушкина, «признак умного человека – с первого взгляду знать, с кем имеешь дело, и не метать бисера перед Репетиловыми и т. п.». Подобные упреки в адрес Чацкого высказывал и Белинский. В-третьих, при внимательном чтении открывается, что никто из персонажей комедии не считает себя «глупым»: напротив, каждый из них ценит в людях именно УМ – это для всех важный критерий.

Но у каждого здесь – своё понимание «ума». Если для Чацкого он явно несовместим с низкопоклонством, карьеризмом, то Репетиллов, например, утверждает: «Да УМНЫЙ человек не может быть не плутом. В свою очередь, Фамусов называет своих кумиров-стариков «прямыми канцлерами в отставке по уму», но вовсе не считает их «плутами»; если для Чацкого, как просветителя, ценность имеет «ум, алчущий познаний», то для Фамусова чуть ли не наоборот:

Ученье – вот чума, ученость – вот причина,

Что нынче пуще, чем когда,

БЕЗУМНЫХ развелось людей, и дел, и мнений.

И Софья, отдавая предпочтение Молчалину перед Чацким, прилагает к обоим свои мерки «ума». Первый из них для нее мил и умен, потому что:

...дружбу всех он в доме приобрел:

При батюшке три года служит,

Тот часто без толку сердит,

А он безмолвием его обезоружит (...)

Веселостей искать бы мог;

Ничуть: от старичков не ступит за порог;

Мы резвимся, хохочем,

Он с ними целый день засядет, рад не рад....

Разумность Молчалина Софья сопоставляет с умом Чацкого к явной невыгоде последнего:

Конечно, нет в нем этого ума,

Что гений для иных, а для иных чума,

Который скор, блестящ и скоро опротивит,

<...> Да эдакий ли ум семейство осчастливит?

Таким образом, в пьесе Грибоедова во всей сложности предстает не столько ТЕМА, сколько ПРОБЛЕМА УМА: в чем ум состоит? что в себя включает? Всегда ли умен «умный человек» – или и для него нет гарантий от глупых положений и поступков? Так ли умен Чацкий и ему подобные – когда

надеются пылкими речами перевоспитать фамусовское общество? Как сочетается ум со здравым смыслом, с расчетливостью – и с пылкими намерениями, страстями? Все эти вопросы и обрисовывают масштабы реалистической озабоченности автора «проблемой ума» и выводят его творчество на новый этап – от «рабского отражения» к объективному познанию противоречивой действительности.

**2-я сторона новаторства Грибоедова.** Она связано с традициями классицизма в драматургии и их развитием. Вспомним правило 3-х единств, и убедимся: Грибоедов по-видимому соблюдает первые два – единство места и времени. Однако в эту традиционную ФОРМУ он сумел вложить новое, реалистическое СОДЕРЖАНИЕ. Он психологически обосновывает тот факт, что действие происходит только в доме Фамусова, – ведь здесь Софья. Только она привлекает в Москву Чацкого, она – как невеста – объект вожделений для Скалозуба и т. д. Действие укладывается в один день – и вновь по реалистичным причинам: Чацкому как человеку умному вполне достаточно одного дня для понимания, что он – нежеланный гость для Софьи и враждебный элемент в среде московского барства:

Вы правы; из огня тот выйдет невредим,  
Кто с вами день пробыть успеет,  
Подышит воздухом одним,  
И в нем рассудок уцелеет.

Но в рамках прежней нормы 3-го единства – единства действия – Грибоедову было тесно, новое реалистическое содержание было шире. Еще Гончаров заметил, что в комедии два конфликта – личный (любовный) и общественный. Каждый из них порознь был привычен для классицизма, однако они не смешивались. У Грибоедова же они не просто сочетаются, но взаимосвязаны; личные обиды Чацкого обостряются тем фактом, что Софья «променяла» его – на Молчалина, самого «презренного» представителя фамусовского общества. И любовный пыл закономерно мешается у Чацкого с критикой общества, в котором процветают и «блаженствуют» Молчалины, где и Скалозубы – желанные женихи...

Эта двуединая природа конфликта, который движет действием как бы в двойном измерении, позволяет автору выйти на новый уровень композиционного мастерства. В комедии по ходу действия не раз меняются акценты – на передний план выходят то личные, то общественные интересы персонажей. Нарушается обычная однолинейность (экспозиция – завязка – кульминация – развязка) и развитию действия придается сложный ритмичный рисунок. Например, в 1 действии доминирует любовная интрига, лишь слегка окрашенная иронией Чацкого в адрес московского общества. Во 2 действии общественный пафос монологов Чацкого нарастает и на время заслоняет его любовную озабоченность. Посреди 2 действия (явление 7), по поводу озабоченности Софьи падением Молчалина с лошади, личный интерес Чацкого вновь вспыхивает и далее, уже в 3 действии, достигает своей кульминации в разговорах героя с Софьей и соперником. Этот упорядоченный ритм

прослеживается до финала, где обе линии интриги сливаются в едином мощном аккорде – заключительном монологе Чацкого.

**3 сторона новаторства.** В. К. Кюхельбекер обратил внимание на «новость, смелость, величие» поэтического замысла комедии, в которой общественный конфликт обусловлен не общепринятой «интригой» (т.е. по активными действиями и борьбой интересов), а вырастает из самой жизни: Чацкий и люди фамусовского круга по природе своей настолько различны, что им не ужиться вместе. (Позднее Островский будет развивать это открытие Грибоедова – воспроизведет такую же жизненно конфликтную ситуацию, когда поставит рядом Катерину и Кабаниху.)

Причины у подобного жизненного конфликта – внутренние и глубинные. Тем острее и неизбежнее его развитие, тем убедительнее он выражает реальные противоречия русской действительности. Против Чацкого в комедии выстраивается вся традиция московских нравов. Даже по отдельным его репликам люди фамусовского круга инстинктивно угадывают в нем «чужака» и сплываются во враждебную «толпу». Его передовые идеи, во многом еще чисто «европейские» по содержанию, грозят прорасти на русской почве и разрушить веками складывавшийся порядок вещей, к которому привыкли, который мил и удобен слишком многим.

Конфликт Чацкого с фамусовским обществом не следует понимать с односторонней позиции – как столкновение «положительной» стихии с чем-то исключительно «отрицательным». Этот конфликт реалистичен еще и потому, что объективен и неоднозначен. Тургенев скажет, что ему интересны только такие конфликты, в которых обе стороны до известной степени правы, – и в этом тоже выразилось развитие открытий Грибоедова, новых отношений литературы с жизнью. Жизнь оказывается сложнее литературы и любых передовых «идей», Ей нельзя ничего безнаказанно навязывать. Ее можно познавать – но не свысока, и пытаться изменить – но к лучшему.

В «Горе от ума» правда – не только за Чацким и его единомышленниками. Своя правда угадывается и за фамусовским обществом, за тем единомышленником, с каким оно выступило против «умника» единым фронтом в защиту своего образа мысли и образа жизни. О поражении Чацкого можно сожалеть, но есть правда и в том, что русская жизнь в ее «московском», патриархальном варианте еще не готова была к восприятию его европейской (и славянофильской) идейности. Эта среда жила своими интересами – и имела на это право. Позднее Толстой в «Войне и мире» обратится к тому же общественному кругу той же эпохи, но его Ростовы выйдут неузнаваемо симпатичнее сравнительно с Фамусовыми. Во времена Толстого – когда старый быт уже отходил в прошлое – становилось ясно, как много тепла хранила в себе московская патриархальность.

У Грибоедова против самонадеянного Чацкого, который приехал «в чужой дом со своим уставом», восстает все общество, где люди связаны между собой патриархально, семейно. Бытовые привычки Фамусова можно высмеивать, но в них можно ощутить и тепло человечности. Этот барин потому и знает, когда

должна родить вдова-докторша (см. действие 2, явл. 1), что людей этого круга связывают действительно почти родственные отношения, и они близко к сердцу принимают заботы друг друга. Не случайно А. А. Фет однажды воинственно заявил: «Я сам – Фамусов и горжусь этим»,

Таким образом, обозначение жанра пьесы у Грибоедова – «комедия» – получает реалистичное, многомерное объяснение: смешны нравы фамусовской Москвы и претензии этих людей оставаться «хозяевами жизни». Но смешны и просветительские надежды переменить жизненные устои горячей проповедью передовых идей. Смешны попытки навязать сложившейся среде чужеродные ей рецепты жизни. Смешны и надежды на историческую роль немногих «Чацких», у которых, к тому же, «ум с сердцем не в ладу». Так получает себе объяснение скептическая фраза Грибоедова о декабристах: «Сто прапорщиков хотят изменить политический быт России».

Колоритные образы героев комедии каждый по-своему – воплощенное новаторство, почти каждый – открывает собой целую галерею героев русской классики. Так, с Чацкого начинается галерея «лишних людей» и «героев времени». Специального внимания заслуживают и другие персонажи.

### **Образ Софьи Фамусовой**

Пушкин заметил, что «Софья начертана неясно». Как бы вопреки подобному впечатлению эту героиню пытаются причислить к одному из двух враждебных лагерей в конфликте комедии.

Сторонницей Чацкого в идейном споре поколений она быть явно не может – и сама не хочет. Ей не по душе его критические нападки на всех окружающих, «гоненье на Москву». Она достаточно ясно отдает себе отчет в исходных человеческих качествах Чацкого и Молчалина в пользу последнего. Нужно помнить, что даже в распространении злой молвы о Чацком именно Софья проявила сознательную инициативу:

Ах! Этот человек всегда

Причиной мне ужасного расстройства!

Унизить рад, кольнуть; завистлив, горд и зол!

(...) А, Чацкий! Любите вы всех в шуты рядить,

Угодно ль на себе примерить?

В том, что Софья выступает против «друга детства» на стороне фамусовского общества, как будто нет ничего неясного – она выросла и воспитана в этой среде, а Чацкий «ума искал и ездил так далёко». У них не было оснований для единодушия. Неясность проистекает оттого, что числить Софью и за фамусовским лагерем оказывается невозможно. Ведь она в надуманном увлечении Молчалиным идет против всех норм и традиций своей среды. Выбирает она не какого-нибудь Скалозуба, а человека безродного и бесправного. Такое ее сердечное предпочтение представляется диким в равной мере как Чацкому, так и Фамусову – лишь по разным мотивам. С позиций Чацкого вместо Молчалина – уж лучше бы, кажется, Репетилов; с позиций Фамусова – уж лучше бы Чацкий (все-таки 400 душ крепостных и «захоти – так был бы деловой»).

Но Софья сделала свой выбор самостоятельно, демонстрируя свободу от чужих мнений – как консервативных, так и передовых. Она умеет и вступить за этот выбор. Он не так уж бессмысленен. Чацкий угадывает почти нечаянно, когда пытается съязвить в адрес Молчалина:

Бог знает, в нем какая тайна скрыта;  
... Бог знает, за него что выдумали вы,  
Чем голова его ввек не была набита.  
Быть может, качеств ваших тьму,  
Любуясь им, вы придали ему....

Действительно, Софья в чем-то обманулась, идеализировав Молчалина. Однако важно, за какие именно качества она готова ценить человека. Помимо тех, в которых раскрывается его «ум» (цитировалось выше), она добавляет:

Молчалин за других себя забыть готов,  
Враг дерзости, – всегда застенчиво, несмело;  
Ночь целую с кем можно так провести! (...)  
Возьмет он руку, к сердцу жмет,  
Из глубины души вздохнет,  
Ни слова вольного, и так вся ночь проходит,  
Рука с рукой, и глаз с меня не сводит.

Над этим можно смеяться, как служанка Лиза, за это можно презирать, как Чацкий. Но за эти же свойства можно – как Софья – любить и уважать. Тем более уважения и сожаления достойна сама героиня, которая критические удары Чацкого по Молчалину принимает на свое сердце, вступает за безродного и зависимого – хотя и недостойного такой защиты.

Таким образом, для комедии Грибоедова было бы упрощением видеть в столкновении сил лишь две стороны – рутину и передовые идеи. За Софьей угадывается неучтенное обеими этими сторонами – какая-то новая русская самостоятельность, гордые претензии на право личного выбора своей любви и своей судьбы. Выросло это новое – в отличие от идей Чацкого – на родной почве, и выразилось пока что лишь в женском варианте. Пусть Софья в Молчалине ошиблась, но важно, что надуманный ею идеал «любимого» так далек от привычных рекомендаций родной среды – значит, силен сам ее порыв к свободе выбора, несогласие с уготованной участью.

Софье по праву принадлежит место у истоков галереи самых светлых женских образов русской классики. Даже ее драматичная ошибка нашла позднее художественные отражения в судьбах Татьяны Лариной, Катерины Кабановой и других обаятельных героинь.

### **Образ Молчалина**

Чацкий во многом ошибся в оценке личных качеств Молчалина. Пусть это жалкое подобие человека, послушное ничтожество. Трудно поверить, что такого можно уважать и тем более любить. Оказывается – можно. Во-первых, здесь вступает в свои новые права прихотливая инициатива и самонадеянность женского сердца. Во-вторых, сказываются инстинкты, вскормленные фамусовской средой: с таким послушным мужем, как Молчалин, легко будет

утверждать свои желания, свою самостоятельность и даже главенство в семейных отношениях. Софья лишь доводит до крайности логику Натальи Дмитриевны Горич, которой пришлось перевоспитывать мужа, – Молчалин готовый продукт послушания.

Еще важнее, что Чацкий пока не может вполне оценить социальные качества и возможности таких сереньких людей, как Молчалин. Отходила в прошлое эпоха людей гордых, образованных, готовых на подвиги – и наступала эпоха людей ловких, готовых на всё ради теплого местечка.

Чацкий презрительно говорит: «Молчалины блаженствуют на свете...» – но он необоснованно высокомерен. Случайно он открывает здесь новые и серьезные законы жизни, которые не преодолеть ни гневом, ни смехом.

Кто такой «МОЛЧАЛИН» как социальный тип? Чем он отличается; например, от карьеристов-вельмож, оттого же Фамусова? Своеобразие Молчалина в том, что он «приживальщик» и не рвется к вершинам карьеры. Он из породы людей, которые довольствуются теплым и тихим местом. Таким важно быть «не на виду», но «при ком-нибудь» видном. Это воплощенная серость, которая числит за собой все же своеобразные «таланты». Молчалин называет таких талантов «два-с: умеренность и аккуратность». Но помимо этих двух, у Молчалиных есть еще один важнейший талант – ПРИСПОСАБЛИВАТЬСЯ к чужой силе, к чужой власти, к чужому пирогу.

При таких, как Чацкий, есть свои приживальщики – вспомним Репетилова. Это приживальщик «идейный», потому что присоседился к чужой высокой идейности. А при Фамусовых приживальщиками оказываются Молчалины, которым не идеи нужны, а сытная, в меру благополучная, спокойная жизнь.

В эпоху Грибоедова, Пушкина, декабристов Молчалины с их «умеренностью и аккуратностью» вызывали у передовых людей презрение. Они не казались им достойными противниками. Но именно Молчалины будут процветать и торжествовать позднее. Будет подавлено восстание декабристов, наступит эпоха Николаевской реакции, и при этом режиме именно молчалинские качества будут поощряться чинами, наградами, а качества Чацких, людей вольнолюбивых, будут преследоваться, искореняться. И на многие 10-летия Молчаливым будет обеспечен жизненный успех, они расплодятся. Салтыков-Щедрин увидит в распространении этого типа знамение полой эпохи (1880-х годов) и выведет новых «Молчалиных» в ряде произведений.

У Грибоедова Молчалин пока что не такой. Показательная черта: он как бы лишен личности, «стёрт». Поэтому его трудно оскорбить, унижить, он сам с готовностью «тушется», принижается. Любовь Софьи к Молчалину по-своему загадочна. Перед этой загадкой теряется поначалу Чацкий, но потом догадывается: Софья «надумала» себе Молчалина, приписала ему благородные качества. Но в том-то и сила серости – ей можно приписать что угодно, она не имеет своего лица и исключительно удобна для мимикрии. Молчалин – как бы НИКАКОЙ, и потому он может показаться ВСЯКИМ. Это приспособленчество не только к любим условиям, любой обстановке – но даже к чужому мнению о

себе.

С образом Молчалина в зрелую русскую литературу входит ТЕМА «маленького человека». У Грибоедова нет постановки соответствующей ПРОБЛЕМЫ, поскольку в лагере передового дворянства не распространилась еще озабоченность такими характерами и судьбами. Но вскоре это придет – через Пушкина («Повести Белкина», «Медный всадник») к Гоголю («Петербургские повести»), Достоевскому и др. Однако в жизни тип «маленького человека» со всеми своими противоречиями зародился раньше, чем в литературе. И уже в Молчалине, в принципиально разном отношении к нему Чацкого, Фамусова и Софьи автор комедий интуитивно отразил сложность этого типа, предугадал противоречивость его жизненного значения, этом также сказался новаторский, познавательный характер грибоедовского реализма.

#### **Тема 4. Творчество А. С. Пушкина. Лирика А. С. Пушкина**

Рожденный на рубеже столетий, АСП своим творчеством объединил литературу двух веков отношениями глубокой преемственности и всепроникающих «инноваций». Творчески трансформировав лучшие достижения предшествующей русской и мировой литературы, он вместе с тем стал родоначальником новой русской литературы, завоевавшей уже во второй половине XIX в. мировое признание.

Пушкинское творчество приходится на 1820-е и 1830-е годы. Внутри же этих периодов оно в свою очередь делится на отдельные этапы, увенчивающиеся отдельными вершинными произведениями или их циклами. Каждый новый этап в творческой эволюции Пушкина становился этапом и в развитии современной ему русской литературы. Для художественной системы Пушкина, начиная с ее становления, характерна особая полярность мышления. Диалогическая сопряженность не просто разнородных, но полярно противостоящих начал и явлений проявляется во всех его произведениях. Отсюда в его лирике диалогически спорящие между собой стихотворные «пары»: «Узник» и «Птичка», «Демон» и «Ангел», «Вакхическая песня» и «Дар напрасный, дар случайный», «Бесы» и «Зимнее утро» и т. д. Контрапунктно сочетающиеся между собой полярности запечатлены и в известных пушкинских поэтических формулах: «Мне грустно и легко, Печаль моя светла», «И пусть у гробового входа младая будет жизнь играть», «Я жить хочу, чтоб мыслить и страдать» и т. п.

Пушкин начал писать рано. Есть предание, основанное на воспоминаниях его старшей сестры, что он стал писать французские стихи еще до поступления в лицей. Первое его сочинение на русском языке, которое можно датировать, написано в 1814 г., пушкинские стихи с самого начала отличались необычайной легкостью и плавностью и были почти на самом высоком уровне времени, когда главной целью поэтов была легкость и плавность. Если до 1820 г. он еще уступал Жуковскому и Батюшкову, то не в мастерстве, а скорее в оригинальности вдохновения. Пушкин достиг технического совершенства

раньше, чем стал подлинным поэтом, – необычный для XIX века ход развития. Некоторые из его лицейских стихотворений представляют упражнения в жанрах, в которых писали Жуковский и Державин, но большая часть принадлежит к любимому арзамасцами жанру «легкой поэзии» и состоит из дружеских посланий и анакреонтики. Стиль его образовался в школе Жуковского и Батюшкова, но на него оказали значительное влияние и французские классические поэты, из которых Вольтер долгое время оставался самым любимым. Затем пришло влияние Парни, чьи замечательные, долго не привлекавшие внимания элегии, вдохновленные не сентиментальной, а классической, но по-настоящему страстной любовью, стали образцом для тех первых пушкинских стихов, где мы слышим интонацию серьезной страсти. К 1818 г. Пушкин наконец обретает только ему одному свойственную интонацию. В посланиях и элегиях этих лет уже кроется великая поэзия. Под безличным блеском арзамасского остроумия мы отчетливо слышим биение сердца и трепет нервов незаурядной жизненной силы. Атмосфера этих стихов холодна и ясна и под ними нет никакого чувства. Эта же атмосфера царит в «Руслане и Людмиле». К 1818—1820 гг. основа пушкинского поэтического стиля была заложена и уже не менялась до конца. Вся система пушкинской образности построена на счастливом использовании точного слова, а поэтическое воздействие – на метонимиях и тому подобных, чисто словесных риторических фигурах.

Серьезная лирика 1824—1830 гг. – это уровень, к которому никто и не приближался в России, и никто ни в какой поэзии не превосходил. Многие там субъективно, случайно, вызвано эмоциями – зачастую известны биографические обстоятельства, повлиявшие на то или иное произведение. Но эти обстоятельства идеализированы, универсализированы, и стихи не сохраняют изорванных остатков внепоэтических чувств или неочищенных эмоций. Даже будучи субъективными, даже открыто основанные – на личном опыте, эти стихи звучат обобщенно, подобно классической поэзии. В них редкость – острое психологическое наблюдение или очень уж личное признание. Они, как поэзия Сапфо, обращаются к общечеловеческому.

## **Тема 5. Эволюция поэмы в творчестве А. С. Пушкина**

В поэме «Руслан и Людмила» (1820) Пушкин подвел итог так и не завершившимся попыткам Радищева, Карамзина, Батюшкова, Жуковского создать на сказочно-историческом материале русскую национальную поэму, о которой имел все основания сказать: «Там русский дух... там Русью пахнет!».

Смысл всех кавказских поэм Пушкина глубоко гуманный. Сквозной мотив, пронизывающий все поэмы, – облагораживающая сила любви. Характерной в данном отношении является поэма «Бахчисарайский фонтан».

«Братья – разбойники» – монолог-исповедь одного из братьев, который рассказывает младшему о гибели. В смертный час брат закликает младшего не трогать людей.

«Бахчисарайский фонтан» – поэма, связанная с ходившей из уст в уста легендой о христианской пленнице, согласно которой считалось, что в гареме томила Мария Потоцкая, взятая в плен во время одного из татарских набегов на Польшу. В поэме 3 главных героя: хан Гирей, 2 его наложницы – Зарема и Мария. Обе героини сюжетно связаны с Гиреем. Образ этого героя у Пушкина усложнен. Он наделен противоречивыми психологическими переживаниями, неизбежными в любви к женщине другой веры, иного духовного мира. Пушкин в его изображении еще не избежал внешнего титанизма, мелодраматических эффектов. Гирей, испытав истинную любовь, становится другим, любовь облагораживает его.

Байроническая повествовательная форма была использована в поэмах «Цыганы» (1824, опубликована в 1827) и «Полтава» (1828, опубликована в 1829). «Цыганы» – одно из величайших произведений Пушкина. Здесь, как и в «Онегине», его гений впервые выразился в полной мере, и впервые обозначилась постепенная эволюция от свободного, сладкозвучного и ласкающего стиля его юности к суровой красоте последних вещей. Рамка поэмы условная, и бессарабские цыгане показаны не реалистично, а как идеальные представители естественного состояния общества. Сюжет – трагическая неспособность сложного, цивилизованного человека отбросить привычные чувства и страсти, в особенности чувство собственника по отношению к своей избраннице. В «Цыганах» Пушкин развивает и углубляет проблематику «Кавказского пленника». Как и Пленник, Алеко разочарован в современном ему обществе. Его конфликт с обществом углубляется («Его преследует закон»). Но углубляется и внутренняя его противоречивость. В поэме представлено равноправное столкновение двух жизненных укладов, во многом противоположных позиций и правд – Алеко и старого цыгана, «цивилизованного» и «естественного» общества.

Алеко является к цыганам в поисках свободы. Казалось бы, он достиг желаемого. Он расстался с ненавистным ему цивилизованным обществом, приобщился к вольной жизни цыган. Но дальнейшие события показывают, что Алеко понимал свободу как свободу для себя одного. Поведение Земфиры не казалось ему предосудительным, когда она свободно предложила ему свою любовь, но когда она также свободно предложила свою любовь другому, Алеко восстал. Он предъявляет на Земфиру права собственника. Он готов удержать ее при себе хотя бы насильно, но когда и это не помогает, т.к. Земфира не способна подчиниться насилию, не желает отказываться от свободы, Алеко совершает преступление: он убивает и ее и ее нового возлюбленного.

Приговор своему герою Пушкин высказывает словами старого цыгана, отца Земфиры, который после разыгравшейся трагедии говорит Алеко: «Ты не рожден для дикой воли, // Ты для себя лишь хочешь воли». Герой провозглашает себя жаждущим свободу, но на деле привычка противопоставлять себя обществу приводит к тому, что борьба этого героя за свободу приобретала характер борьбы за свободу отдельной личности, а в конечном счете, за свободу для одного себя.

Из числа законченных поэм Пушкин написал 4 реалистических поэмы: «Граф Нулин», 1825 г., и «Домик в Коломне», 1830 г., – бытовые; «Полтава», 1828 г., и «Медный всадник», 1833 г. – социально-философские, исторические.

Сам жанр бытовых реалистических поэм – великое новшество. Поэма относилась к высокому жанру и внесение в нее бытового фона было невероятным. Пушкин разрушил все существующие нормы и каноны, сделав это намеренно, расширив тем самым художественные возможности жанра поэмы как таковой. В основе бытовых поэм Пушкина – обыкновенный бытовой анекдот.

Сюжет поэмы «Граф Нулин», кажется, простым. Некий столичный франт, проезжая мимо провинциального поместья, волею судьбы должен был остаться там. Его приняла молодая хозяйка, муж которой был на охоте. Наталья Павловна считает себя просвещенной, т.к. выписывает журнал «Телеграф», молодой граф, приехавший из-за границы, «блещет эрудицией», между ними вроде бы много общего, и он пытается посягнуть на честь молодой жены. Но получает пощечину.

Но поэма много сложнее по идейному значению. Это произведение – размышление о «всеобщем законе человеческой жизни, личной и исторической». В этой поэме есть и пародирование исторического сюжета, связанного с крупными историческими последствиями. Замысел поэмы определил обращение Пушкина к проблеме случайности и необходимости, к вопросу о роли личности в истории.

«Полтава» – следующий шаг к объективной манере. Тут Пушкин сознательно и тщательно избегает плавной прелести своих южных поэм. Для нас ее суровый и жесткий стиль звучит героически великолепно, но первые ее читатели были неприятно поражены этим новшеством и не захотели ею восхищаться. Не все в ней идеально; романтическая история любви старого гетмана Мазепы к своей крестнице не вполне сливается с национальным эпосом о борьбе Петра Великого со Швецией.

«Медный всадник» (написан в 1833, напечатан посмертно в 1841 г.) может по праву претендовать на превосходство. В «Медном всаднике» Пушкин выступает одним из предшественников Достоевского – и в особой «петербургской» тематике и проблематике, и в концепции личности с ее антиномической сущностью, и в полифонической диалогичности художественного отображения человека и мира – в их «неслиянности» и «нераздельности».

Тема «Медного всадника» – петербургское наводнение 1824 г. и последствия, которые оно имело для Евгения, бедного незначительного чиновника, смыв в море, вместе со всеми его обитателями, домик, где жила его возлюбленная. Философская же (или как бы ее ни называть) тема – непримиримый конфликт между правом общества, воплощенным в бронзовой статуе Петра Великого на Сенатской площади, – и правом личности, представленной несчастным Евгением, которого погубило просто географическое положение Петербурга. Величие поэмы в том, что Пушкин не

делает попыток примирить их в какой-нибудь высшей гармонии. И хотя поэма начинается с великолепного гимна Петру и Петербургу, и фигура великого императора господствует над всем, приобретая размеры полубога, эта фигура разительно отличается от человеческого Петра «Полтавы» и «Пира». Сочувствие поэта к погубленному Евгению ни в коей мере не уменьшается величию его врага. И моральный конфликт так и остается неразрешенным. Концентрированная наполненность и упругость восьмисложника; строго-реалистический, но необычайно выразительный словарь; стихийное величие движения, бесчисленные перспективы, открываемые каждым словом и всей поэмой в целом, придают произведению поэтический вес, полностью оправдывающий признание ее величайшим образцом величайшей поэзии на русском языке.

## **Тема 6. «Борис Годунов» – реалистическая трагедия А. С. Пушкина**

Первая в русской литературе реалистическая и подлинно историческая трагедия «Борис Годунов» является одним из образцов взаимопроникновения в пушкинском творчестве традиций и новаторства. «Борис Годунов» (1825, напеч. в 1831), как и его первые повести в прозе, поначалу была задумана как формальный эксперимент. Начиная работу, Пушкин был заинтересован не столько действиями и судьбами своих персонажей, сколько судьбами русской трагедии и русского драматического стиха. «Борис Годунов» – первый опыт русской романтической – шекспировской – трагедии в противовес преобладавшим до тех пор французским правилам. Когда в 1826 г. Пушкин привез свою трагедию в Москву, молодые идеалисты, молившиеся на Шекспира (немецкого Шекспира) и Гете, приветствовали ее как шедевр. Сюжет пьесы взят из Карамзина. Это одна из вставных драматических новелл, которые придают главный литературный интерес карамзинской Истории. В интерпретации фактов Пушкин следовал Карамзину, и это оказалось серьезной помехой.

«Борис Годунов» – трагедия искупления, она мастерски написана и является первым триумфом пушкинской экономии средств. Характеры, особенно Самозванец, написаны замечательно. Прозаические сцены, с их тонкой иронией – лучшие в трагедии, и в предшествующей русской литературе их просто не с чем сравнить. В двух-трех местах трагедия достигает истинной драматической красоты – в сцене смерти Бориса, да и в заключительной сцене, поразительно сжатой, где происходит убийство Годуновых (за сценой – французская черта!) и провозглашение Самозванца царем.

Опираясь в своей трагедии на огромный фактический материал, почерпнутый из русских летописей и исторических исследований, в том числе «Истории государства Российского» Карамзина, Пушкин сознательно отталкивался от канонов классицистических традиций, отказавшись от деления ее на 5 актов, соблюдения в ней единства места и времени, использования обычного для классицистической трагедии тяжеловесного александрийского

стиха (шестистопного ямба). Следуя за Шекспиром «в вольном и широком изображении характеров», Пушкин не просто продолжал, а развивал и обогащал шекспировские традиции, показывая глубинные связи между судьбами отдельных людей и народа, человека и человечества в их непрерывном историческом развитии. В этом плане чрезвычайно важна мысль Пушкина: «Что развивается в трагедии? Какая цель ее? Человек и народ. Судьба человеческая, судьба народная». Центральными в трагедии являются проблемы отношений власти и народа, роли личности и народа в истории, места личности в социально-иерархическом обществе и государстве, столь актуальные в наше время. С одной стороны, всем ходом развития действия в трагедии утверждается определяющая общеисторическая роль позиции и «мнения народного»; с другой же – ограниченность народных позиций, особенно в тех конкретных исторических условиях, когда по тем или иным причинам «народ безмолвствует».

Однако наиболее существенной и недостаточно изученной проблемой в «Борисе Годунове» представляется пушкинская концепция человека, соотношение в нем сословного и общенародного, социально-ролевого и целостно-личностного начала.

Социально-политическая проблематика в трагедии тесно переплетается с нравственно-психологической. Добиваясь царского престола во имя народного благоденствия, Борис использует безнравственные средства, принес в жертву своей цели жизнь невинного младенца-царевича Дмитрия. И в этом другая причина его крушения как государственного деятеля и человека («Да, жалок тот, в ком совесть нечиста»), обретающая в нашу эпоху повышенную значимость. Причастность к убийству царевича – это по сути убийство Борисом в себе человека, незаурядной по своим задаткам и возможностям личности.

Трудно переоценить новаторство Пушкина в реалистическом изображении не только судьбы народной, о чем достаточно много верного сказано в пушкинистике, но и судьбы человеческой, которая зависит не только от обстоятельств, социальных и исторических, но и от самого человека, от меры его человечности.

Но при жизни автора «Борис Годунов» остался пьесой для чтения. Мечта Пушкина увидеть, как она произведет революцию на русской сцене, так никогда и не осуществилась. Ее влияние – и немедленное, и посмертное – было широким, но не было значимым внутренне – России так и не удалось создать оригинальную «шекспировскую» трагедию.

## **Тема 7. «Маленькие трагедии» А. С. Пушкина**

Более поздние пушкинские пьесы стоят гораздо выше и по степени совершенства, и по оригинальности – это четыре так называемые «Маленькие трагедии» и «Русалка».

«Маленькие трагедии» были написаны в изумительную Болдинскую осень 1830 г. Две из них, «Моцарт и Сальери» и «Пир во время чумы», были вскоре

напечатаны; третья, «Скупой рыцарь» был напечатана в 1836 г., анонимно. «Каменный гость», окончательно отделанный тоже в 1836 г., был напечатан только после смерти поэта (1840). В отличие от «Бориса Годунова» маленькие трагедии не замышлялись как формальный эксперимент. Это скорее были опыты постижения характеров и драматических ситуаций. Одним из общих названий для всей этой группы, которое Пушкин отбросил, было «Драматические изыскания». Форма – маленькая трагедия – была подсказана Барри Корнуоллом, (которого Пушкин, как и многие из его современников, даже в Англии, ценил выше, чем мы), так «Скупой рыцарь» имел подзаголовок «Сцены из Ченстоновой трагикомедии». «Пир во время чумы» – довольно верный перевод сцены из драмы Джона Вильсона «The City of the Plague» (Чумный город).

«Маленькие трагедии» («Скупой рыцарь», «Моцарт и Сальери», «Каменный гость», «Пир во время чумы») – дальнейшее развитие и углубление драматургических принципов Пушкина. В них акцент с исторической судьбы народа переносится на судьбу человеческую. Соответственно в «Маленьких трагедиях», наряду с конкретно-историческим подходом к изображению многообразных типических характеров и конфликтов, усиливаются общечеловеческие аспекты их содержания, социально-психологические проблемы тесно переплетаются с проблемами нравственно-философскими. «Маленькие трагедии» представляют собой единый, внутренне связанный цикл, своеобразную драматическую тетraloгию. Поэтому их нельзя рассматривать не в той последовательности, в какой они были созданы автором, тем более - в отрыве друг от друга. При всей их законченности и самостоятельности, они представляют единое художественное целое. Об этом свидетельствует не только их смысловая «мета-диалогическая» перекличка, но и своеобразная восходящая грация в изображении незаурядных характеров и обуревающих их страстей.

Таким образом, «Маленькие трагедии» относятся к числу самых оригинальных, характерных и совершенных произведений поэта. В них Пушкин достиг величайшей сжатости. За исключением «Каменного гостя» их даже трудно назвать пьесами.

Скорее это отдельные ситуации, драматические «пики», но «пики» до такой степени полные значения, что они не нуждаются в дальнейшем развитии. Это лирический метод, приложенный к драме. Длина пьес колеблется: от одной сцены, немногим более двухсот строк («Пир...»), до четырех действий и пятисот строк («Каменный гость»).

«Скупой рыцарь» – одно из замечательнейших и величайших исследований характера скупца; вторая сцена, где скупец-барон произносит монолог в своем подвале с сокровищами – самый великий драматический монолог на русском языке и, возможно, высший образец выдержанного от начала до конца поэтического великолепия. «Моцарт и Сальери» – исследование зависти как страсти и Божественной несправедливости, которая наделяет гением, кого хочет, и не награждает пожизненный труд человека,

преданного делу. «Каменный гость» это рассказ о последней любовной связи Дон Жуана – с вдовой убитого им человека – и о его трагическом конце. Это высшее достижение Пушкина на тему Немезиды. По гибкости белого стиха (столь отличного от стиха «Бориса Годунова»), по необычайно тонкому соединению разговорного языка с метром, по огромной смысловой нагрузке диалога, по несравненной атмосфере юга – и искупления – эта драма не имеет себе равных. Несмотря на испанский сюжет, это самая характерно русская из пушкинских вещей – не в метафизическом смысле, но потому, что она достигает того, чего достичь можно только на русском языке – она одновременно классична, разговорна и поэтична и воплощает в совершенной форме лучшие устремления русской поэзии с ее тягой к отборному, не приукрашенному, реалистическому и лирическому совершенству. Из всех пушкинских вещей эта всего труднее для перевода – ибо в ней поэтическая и эмоциональная ценность каждого слова доведена до предела и полностью исчерпана, и естественные возможности русского ритма (одновременно разговорного и метрического) использованы до конца. Изложение сюжета дало бы представление о пушкинской сжатости и сдержанности, но не о неисчерпаемых сокровищах, таящихся за ними. «Пир...» наименее сложен. Творчество Пушкина тут ограничилось выбором – откуда начать и где кончить, переводом посредственных английских стихов Вильсона на собственные великолепные русские и добавлением двух песен, принадлежащих к его лучшим; одна из них – Гимн Чуме, самая страшная и самая странная из всех, какие он написал, – редкое у него раскрытие теневой стороны жизни.

Последняя драматургическая проба Пушкина – «Русалка» – осталась незаконченной. Это тоже должна была быть трагедия искупления – мщение соблазненной девушки, бросившейся в реку и ставшей «холодной и могучею русалкой», своему неверному обольстителю, князю.

## **Тема 8. «Евгений Онегин» – роман в стихах. Особенности жанра и поэтика**

Роман «Евгений Онегин» – величайшее создание русского гения. Известный критик и поэт Ап. Григорьев заметил, что «Пушкин – наше всё». Он имел в виду огромное влияние Пушкина на русскую литературу, ведь историю русского классического романа мы также начинаем с «Евгения Онегина». И дело не только в том, что Онегин – первый в ряду «лишних людей» (термин достаточно условный и неточный). Пушкину суждено было художественно воплотить в своем романе (с необыкновенной убедительностью и блеском) **НОВУЮ СООТНЕСЕННОСТЬ ГЕРОЯ С ДЕЙСТВИТЕЛЬНОСТЬЮ**, средой, временем, показать, как и **ЧАСТНОЙ** отдельной судьбе отражаются **ОБЩИЕ** закономерности развития России в один из существенных моментов ее истории (в этом смысле не потеряло своего значения высказывание В.Г. Белинского о «Евгении Онегине», как о произведении историческом и в высшей степени народном).

Поступки героев в романе диктует не столько «язык безудержный страстей», сколько обстоятельства, среда, ситуации, в которых они оказываются (на эту особенность «Евгения Онегина» обратил внимание известный пушкинист Б. С. Мейлах).

Герои живут «внутри» своего времени, их судьбы раскрываются на широчайшем историческом и бытовом фоне – всё это определило подлинное новаторство романа.

Пушкин начинал писать «Евгения Онегина» в мае 1823 г. в кишиневской ссылке. «Кавказский пленник», «Бахчисарайский фонтан», лирические стихотворения упрочили славу поэта («Бахчисарайский фонтан» был широко известен еще до напечатания). От Пушкина ждали произведений в «байроновском духе» (отсюда весьма прохладное отношение многих его друзей и критиков к первой главе «Евгения Онегина»). Поэт ищет новые формы отражения действительности, новый эстетический идеал. Он стремится включить в единую художественную систему как «фламандской школы пестрый сор», т. е. реалии, бытовые мелочи жизни, так и подлинные драмы характеров и судеб, глубокие раздумья над правами личности, временем, историей.

Если в начале работы над «Евгением Онегиным» Пушкин сообщает П.А. Вяземскому о «романе в стихах в роде «Дон-Жуана»», то позднее он напишет А. А. Бестужеву: «Никто более меня не уважает Дон-Жуана... но в нем нет ничего общего с Онегиным» (т. е. ничего общего с байроновским произведением). Пушкин сознает необычность – «странность» – своего романа и своего «непоэтического» героя.

В сентябре 1830 г. «Евгений Онегин» был завершен. В октябре 1831 г. Поэт еще раз вернулся к нему, написав письмо Онегина к Татьяне. В примечании к «Евгению Онегину» Пушкин сказал: «Смею уверить, что в нашем романе время расчислено по календарю». Известные комментаторы пушкинского текста (Н.Л. Бродский, С.М. Бонди, Ю.М.Лотман) определили временные рамки произведения шестилетие» (зима-весна 1819 – март 1825 гг.). Трагические события декабря 25 года и июля 1826 (восстание на Сенатской площади и казнь декабристов) остались за пределами романа. О декабристах Пушкин напишет в дошедших до нас отрывках из X главы (вопрос о том, была ли она полностью написана или существовала в отрывках остается в пушкиноведении открытым).

Однако события 25-26 гг. определили во многом иную, нежели в первых главах, авторскую интонацию: изящная, легкая, ироничная она постепенно «тяжелеет», в авторском голосе появляются горькие и скорбные ноты, меняется и отношение автора к герою, к ситуациям и событиям. Казни каторга «друзей, товарищей, братьев» оставила глубокий след в душе и творчестве Пушкина.

Интересны и пространственные координаты романа. Его действие разворачивается на «просторах наших русских, неизмеримых» (П.А. Вяземский); Петербург; Москва, Деревня северо-запада России; долгая дорога из Петербурга в Москву, Нижний Новгород, Северный Кавказ, Таврида (Крым), Одесса. Исключив путешествие Онегина из основного текста, Пушкин счёл

нужным сделать его приложением к роману (тем самым подчеркнув значимость этих отрывков). Онегин, оторванный воспитанием и средой («Сперва Madam за ним ходила, потом Monsieur её сменил...») от народной, национальной почвы, старается «познать Россию», ее историю, ее судьбу. (В черновиках романа эта мысль подчеркнута особенно резко. Герой увидел: «Святую Русь, ее поля, селенья, грады и моря»). Может быть, острое ощущение чуждости петербургскому свету, которое появилось у Онегина после путешествия, во многом и рождено сознанием несовместимости «той» и «этой» России (подобное чувство было у Грибоедова, Н.И. Тургенева, у самого Пушкина).

«Евгений Онегин», как и «Горе от ума» Грибоедова, посвящён судьбе молодого дворянского поколения, поэтому в центре романа оказывается проблема дворянского героя. Эта важнейшая для Пушкина проблема связана с широким кругом других вопросов: личность, ее права, ее взаимоотношения с обществом, понятия добра и зла (причем не как абстракция, а в их конкретном воплощении в поступках и чувствах героев). Все это рассматривается Пушкиным на широком фоне жизни России 10-х – начале 20-х годов: бытовом, историческом, литературном. Роман не только насыщен, он Перенасыщен жизненными реалиями, в нем слышатся голоса друзей, знакомых, литературных противников поэта. Характерно, что «Евгений Онегин» открывается обращением к другу (П. А. Плетневу), мнение которого важно и дорого поэту («хотел бы я тебе представить / Залог достойнее тебя //Достойнее души прекрасной.; но так и быть – рукой пристрастной / Прими собрание пестрых глав...»), а завершается обращением к читателю (от одного – к многим, ко всем). Пушкин уверен, что, пройдя с его героями нелегкий путь, читатель («друг ли, недруг?») обретет немалый жизненный опыт («...для развлечения, для мечты, для сердца...»).

Картины жизни светского Петербурга, Москвы, провинциального дворянства занимают большое место в романе, без них трудно понять и судьбы героев.

В ряде работ о «Евгении Онегине» высказывалось мнение (и ныне довольно устойчивое), что Пушкин гораздо более снисходителен к провинциальному дворянству, нежели к светскому Петербургу или московскому обществу. Однако в пушкинских оценках есть свои градации, оттенки, неоднозначность. Светский Петербург в первой главе – это не только та среда, которая сформировала характер и стиль поведения героя, это еще во многом и мир молодого Пушкина, не лишенный для него очарования и праздничности. Отсюда и образно-стилевой ряд некоторых строф I главы (XXVII, XXVIII, XXIX, XXX) – «Двойные фонари карет / Веселый изливают свет / радуги на снег наводят; / Усеян площадками кругом, / Блестит великолепный дом...», – «Музыка уж греметь устала, / Толпа мазуркой занята, / Кругом и шум и теснота; //Бренчат кавалергарда шпоры; / Летают ножки милых дам; / По их пленительным следам / Летают пламенные взоры...». А вот и голос самого поэта: «Но если б не страдали нравы, / Я балы б до сих пор любил. /Люблю и бешеную младость, / И тесноту, и блеск, и радость, / И дам

обдуманый наряд...». Даже в восьмой главе романа, в которой оценки высшего света резки и бескомпромиссны, Пушкин рисует салон Татьяны как своеобразный заповедник утонченной культуры.

Перед хозяйкой легкий вздор  
Сверкал без глупого жеманства,  
И прерывал его, меж тем  
Разумный толк без пошлых тем,  
Без вечных истин, без педанства,  
И, не пугал ничьих ушей  
Свободной живостью своей. (XXIII, гл. 8)

Рассказывая о своей музе на светском рауте, поэт напишет: «Ей нравился порядок стройный / Олигархических бесед, / И холод гордости спокойной, / И эта смесь чинов и лет». Но есть в романе и чрезвычайно резкие оценки высшего света, петербургской знати:

Не дай остыть душе поэта,  
Ожесточиться, очерстветь,  
И наконец окаменеть  
В мертвящем упоенье света,  
В том омуте, где с вами я,  
Купаюсь, милые друзья! (XLVI, гл. 6)

В этих строфах нет противоречия. Поэт ценил круг образованных людей, понимал значение дворянской культуры, но, вместе с тем, был далек от какой бы то ни было идеализации русской аристократии.

Неоднозначен и облик дворянской Москвы в восприятии и изображении Пушкина: Поэт гордится исторической ролью Москвы, ее героическим прошлым («Москва! Как много в этом звуке / Для сердца русского слилось! / Как Много в нем отозвалось!», «Напрасно ждал Наполеон—Москвы коленопреклоненной»), а рядом с этими восторженными словами, нарисованный почти с грибоедовской едкостью, возникает «фамусовский» облик современной поэту дворянской Москвы, увиденный глазами Татьяны:

Но всех в гостиной занимает  
Такой бессвязный, пошлый вздор;  
Все в них так бледно, равнодушно;  
Они клеветают даже скучно.  
В бесплодной сухости речей  
Расспросов, сплетен и вестей  
Не вспыхнет мысли в целы сутки,  
Хоть невзначай хоть наобум...(XLVIII, гл. 7)

Не только Петербург и Москва, но и помещичья усадьба изображены Пушкиным с большой правдивостью и объективностью. Жизнь, быт, мораль провинциального дворянства совсем, не вызывают у поэта умиления (достаточно вспомнить «деревенского старожилу», дядю Онегина, гостей Лариных, «милую старушку» Ларину с ее барскими привычками).

Крепостнические отношения, осуждаемые поэтом, в барской усадьбе

выступают во всей их неприглядной наготе (ст. XXXI, гл. 2). Не случайно среди гостей Лариных, окрестных помещиков, оказывается и многочисленное семейство Скотининых, что заставляет невольно вспомнить фонвизинского «Недоросля» и нравы в скотининско-простаковских усадьбах.

Молодую дворянскую интеллигенцию 10-х – начала 20-х годов XIX века в романе представляют Онегин, Ленский, Татьяна. Их многое объединяет: умственная и нравственная неординарность, ощущение чуждости своей среде, порой острое чувство одиночества. Беды и драмы-времени своеобразно отразились в их судьбах. Глубоко прав был Ф. М. Достоевский, когда сказал об Онегине: «Это дитя эпохи, это вся эпоха».

Ю. М. Лотман, написавший обширный комментарий к «Евгению Онегину», заметил, что Онегин принадлежит по возрасту (он предположительно родился в 1795 или 96 г.) к дворянскому Поколению, лучшие представители которого в той или иной степени связали себя с декабризмом (он был ровесником Грибоедова, К.Ф. Рылеева, Н.М. Муравьева, С.И. Муравьева-Апостола и др.). Однако Пушкин выбрал для своего героя иную судьбу. Испытав определенные колебания, поэт уже к 1829 г. оставил мысль ввести Онегина в круг декабристов. У пушкинского героя иной, НО по-своему сложный и драматический путь.

В первой главе романа Онегин «как все», он представляет свою среду, свои круг. Отец его «служил отлично, благородно... Давал три бала ежегодно / И промотался наконец». Домашнее образование и воспитание Онегина тоже было вполне типичным для людей его круга (кстати, Пушкин весьма резко писал о подобной домашней «школе»: «В России домашнее воспитание есть самое недостаточное, самое безнравственное... ребенок... не получает никаких понятий о справедливости, о взаимных отношениях людей, об истинной чести». 1826 г.) В результате усилий его учителей-иностранцев герой:

...по-французски совершенно

Мог изъясняться и писал,

Легко мазурку танцевал

И кланялся непринужденно.

Чего ж вам больше? Свет решил,

Что он умен и очень мил. (гл. 1, ст.1V)

Поэт, «приверженный лаконизму», весьма скупой на детали, подробнейшим образом описывает день Онегина, его времяпрепровождение, его кабинет, похожий на дамский будуар, даже меню обеда – перед нами «забав и роскоши дитя», гений «науки страсти нежной». И все-таки жизнь, блестящая и праздная (герой нигде не служит), не сделала его счастливым («Но был ли счастлив мой Евгений, / Свободный, в цвете лучших лет, / Среди блистательных побед, / Среди вседневных наслаждений?»). Героя романа «измены утомить успели, / Друзья и дружба надоели». В конце первой главы лицо «повесы пылкого» меняется, на портрете появляются индивидуальные черты умного, проницательного человека, способного «судить себя и свет». Меняется в финале главы и авторская интонация, насмешливая вначале, она становится

сочувственной и серьезной:

Условий света свергнув бремя,  
Как он, Отстав от суеты,  
С ним подружился я в то время,  
Мне нравились его черты,  
Мечтам невольная преданность,  
Неподражательная странность  
И резкий, охлажденный ум...  
(гл. 1, ст. XLV)

«Русская хандра», которая овладела Евгением, была рождена бесцельностью жизни, неудовлетворенностью ею, и имела, несомненно, социально-исторические корни (интересным комментарием к «хандре» Онегина могут быть дневники видного декабриста Н.И. Тургенева).

Близость пушкинского героя к Передовым идеям времени несомненна, и не только потому, что «ярем он барщины старинной / Оброком легким заменил». Весь круг мыслей и раздумий Онегина отражает атмосферу и дух эпохи. В черновом варианте XVI строфы (вторая глава), отброшенном, вероятно, по цензурным соображениям, Пушкин особенно резко подчеркнул интерес своих героев к мятежным вопросам времени. Онегин и Ленский спорят «о карбонарах, о Парни, о генерале Жомини (т.е. об итальянских революционерах, о литературе, о необходимости военной реформы в армии). Этот дух вольнодумства сохранен поэтом и в окончательном варианте XVI строфы: герои размышляют об общественном договоре Руссо, о науке, о религии, о нравственных проблемах («Племен минувших договоры, / Плоды наук, добро и зло / И предрассудки вековые, / И тайны гроба роковые, / Судьба и жизнь в свою чреду, / Все подвергалось их суду»).

К интересным выводам может привести параллель между Онегиным и Чацким. Как правило, исследователи романа указывали на разность характеров и судеб героев («Энтузиаст» и «Скептик», деятель, «идущий прямой дорогой на каторжную работу», и «лишний человек»). Начало такому соотнесению двух литературных типов дали Герцен и Гончаров («Милльон терзаний», «Еще раз Базаров»). Но тот же Герцен назвал Чацкого «старшим братом Онегина», а о себе и о людях своего духовного склада написал: «...все мы в большей или меньшей степени Онегины, если только не предпочитаем быть чиновниками или помещиками» («О развитии революционных, идей в России»).

Пушкин, несомненно, ощущал близость своего романа к великой комедии Грибоедова, «Евгений Онегин» насыщен явными и скрытыми цитатами из «Горя от ума», строки комедии выносятся в эпиграфы, наконец, в восьмой главе возникает и прямая параллель с Чацким («Он возвратился и попал, / Как Чацкий, с корабля на бал»).

При всей разности двух характеров (это лежит на поверхности) ощутима и их несомненная близость. Они люди одной эпохи, дворянские интеллигенты, относящиеся критически к своей среде, натуры неординарные. В глазах окружающих они являются «опаснейшими чудаками», «сумасбродами»,

«фармазонами». Пушкин в романе открыто прибегает к грибоедовским определениям. Забавно, что даже комическое обвинение Чацкого в нарушении «приличий»: «чай пил не до летам... Шампанское стаканами тянул... Бутылками-с, и пребольшими... Нет-с, бочками сороковыми», – своеобразно варьируется Пушкиным. Онегина соседи обвиняют в том, что «Он фармазон, / Он пьет одно стаканом красное вино»),

При сравнении образов Чацкого и Онегина важно не только то, что один «деятель», а другой «наблюдатель», важен, прежде всего, грибоедовский и пушкинский подход к проблеме взаимоотношения героя и общества. Для Грибоедова и его героя Чацкого между «старой» и «новой» Россией – пропасть. Пушкин, наоборот, видит сложную диалектику связей «старого» и «нового». Он дает гениальную по тонкости художественную формулу этих взаимоотношений:

На всех различные вериги,  
И устарела старина,  
И СТАРЫМ бредит НОВИЗНА.

Переплетение «старого» и нового» придает особый драматизм ряду ситуаций в романе. Выйдя на дуэль с Ленским, Онегин оказался «не мужем с честью и умом», а «мячиком предрассуждений». Он отступает не только перед речистым сплетником, старым дуэлистом Зарецким. Онегин испугался «мнения света», которое так мало ценил и так презирал («Но шопот, хохотня глупцов...!»). Не случайно XI строфа шестой главы романа завершается прямой цитатой из «Горя от ума» – «И вот общественное мнение! / Пружина чести, наш кумир! / И вот на чем вертится мир!»).

Любя Ленского, понимая вздорность мотивов дуэли, Онегин все-таки не отказывается от нее; и вот результат – смерть юного поэта. (Очень тонкое замечание о героях Грибоедова и Пушкина сделал в книге «Судьба поэта» Б.И. Бурсов: «Разница между Онегиным и Чацким та, что Чацкий углубляется преимущественно в других, находя их несовместимыми с собой. Онегин же прежде всего проникает в себя, устанавливая, таким образом, свою несовместимость с другими»).

История дружбы Онегина и Ленского и ее трагический финал занимают значительное место в романе. Разность героев очевидна («...волна и камень / стихи и проза, / лед и пламень»), их сближение естественно. Для автора (и читателя) есть своеобразная прелесть в юношеской доверчивости, душевной чистоте, поэтической наивности Ленского («Он верил, что друзья готовы / За честь его приять оковы / И что не дрогнет их рука / Разбить сосуд клеветника»). А.И. Герцен писал об отношении поэта к своему герою: «Пушкин изобразил характер Ленского с нежностью, какую человек питает к мечтам своей юности, к воспоминанию» о том времени, когда человек полон надежды, чистоты и неведения» («О развитии революционных идей в России»).

Вместе с тем, романтическая мечтательность, оторванность от реальной жизни, подмена правды иллюзиями оборачиваются для юного поэта трагедией. Трезвость суждений и жесткость оценок Онегина в сравнении с предельной

наивностью Ленского воспринимаются как сильная его сторона.

Отвергая романтизм (и как норму поведения и как эстетический принцип), Пушкин полон сострадания к своему герою. В этом убеждает картина поединка и смерти Ленского. Гибель поэта освещена своеобразным «двойным» светом: романтические образы соседствуют с житейски простыми, реалистическими: «На грудь кладет тихонько руку / И падает... Младой певец / Нашел безвременный конец! / Дохнула буря, цвет прекрасный / Увял на утренней заре, / Потух огонь на алтаре» – «Теперь, как в доме опустелом, / *Все* в нем и тихо и темно, / Замолкло навсегда оно, / Закрыты ставни, окна мелом / Забелены. Хозяйки нет, / А где, бог весть. Пропал и след».

Пушкин допускал несколько вариантов судьбы Ленского: героический, высокий и обыденный, приземленный. В черновых вариантах романа были строки: «Крикун, мятежник и поэт», «Мог быть повешен, как Рылеев», но в печатном тексте они не могли появиться из-за цензуры. Однако мысль о возможном высоком предназначении Ленского в окончательной редакции романа осталась:

Быть может, он для блага мира  
Иль хоть для славы был рожден...  
Но не менее реален для Пушкина и другой вариант его судьбы:  
А может быть и то: поэта  
Обыкновенный ждал удел...  
Во Многом он бы изменился,  
Расстался с музами, женился,  
В деревне, счастлив и рогат  
Носил бы стеганный халат...

Судьбы Ленского и Онегина даны Пушкиным «в своей единственности и общезначимости» (В.И. Бурсов). Коллизии, тенденции эпохи преломляются в неповторимости отдельной прожитой (или непрожитой) жизни.

Гибель Ленского потрясла Онегина. «Убив на поединке друга, / Дожив без цели, без трудов / До двадцати шести годов...», он испытывает чувство одиночества и опустошенности. Очень хорошо состояние Онегина понял другой великий художник, страстный почитатель Пушкина, Ф.М. Достоевский; «Он (Онегин) озлобился, и не уважает ни себя, ни мыслей, ни мнений своих, не уважает даже самую жажду жизни и истины, которая в нем» («Речь о Пушкина»). В «Отрывках из путешествия Онегина» Пушкин заставит своего героя сделать горькое признание:

Зачем я пулей в грудь не ранен?  
Зачем не хилый я старик,  
Как этот бедный откупщик?  
Зачем, как тульский заседатель,  
Я не лежу в параличе?..  
Я молод, жизнь во мне крепка,  
Чего ж мне ждать? Тоска, тоска!...  
Какую роль в судьбе Онегина сыграла Татьяна, какое место занимает она в

художественной концепции романа – без ответа на эти вопросы невозможно понять замысел пушкинского произведения. Для нас важны авторские оценки, авторская интонация, сопровождающие рассказ о героях. Пушкин то иронизирует над Онегиным, то сочувствует ему; то говорит о своей близости к герою, то спешит подчеркнуть различие:

Всегда я рад заметить разность

Между Онегиным и мной...

Подобной двойственности в отношении к Татьяне у автора нет. Он открыто признается в горячей симпатии к ней: «Я так люблю Татьяну милую мою», «Татьяна, милая Татьяна», «милый идеал». С Татьяной связаны представления Пушкина о подлинно русском, национальном характере, она воплощает в себе, по его мнению, духовные ценности народа. Ф. М. Достоевский в своей знаменитой «Речи о Пушкине» высказал даже такую мысль: «Пушкин лучше бы сделал, если бы назвал свою поэму именем Татьяны, а не Онегина, ибо бесспорно она главная героиня поэмы. Это положительный тип, а не отрицательный, это тип положительной красоты, это апофеоза русской женщины».

Еще в большей степени, чем Онегин, Татьяна противопоставлена своей среде. Ее признание в письме к Онегину: «Никто меня не понимает, / Рассудок мой изнемогает, / И молча гибнуть я должна», – это не взятые напрокат фразы из модного романа, это состояние ее души, мучительное ощущение одиночества и томительной пустоты жизни.

Пушкин наделил свою любимую героиню «Воображением мятежным, // Умом и волею живой, / И своенравной головой, / И сердцем, пламенным и нежным» (Достоевский, например, был убежден, что Татьяна «глубже Онегина и, конечно, умнее его»).

Характерно, что Пушкин не дал портретной зарисовки Татьяны (для сравнения, достаточно вспомнить ироническое описание внешности Ольги или «кудри темные до плеч» Ленского). Облик Татьяны неуловим, поэт передает общее впечатление от нее («Дика, печальна, молчалива, / Как лань лесная боязлива»), ему важно создать своеобразную «биографию души» героини. В восьмой главе, представляя Татьяну, светскую даму, «законодательницу зал», Пушкин воспользуется тем же приемом:

Она была нетороплива,

Не холодна, не говорлива

Без взора наглого для всех,

Без притязаний на успех,

Без этих маленьких ужимок,

Без подражательных затей.

Все было тихо, просто в ней... (8 гл., ст. XIV).

Как всякая дворянская барышня тех лет, Татьяна «влюбляется в обманы и Ричардсона, и Руссо», она создает свой романтический мир, в центре которого – волею судеб – оказался Онегин. Чтобы лучше понять характер «мечтательницы нежной», интересно сравнить ее с романтиком Ленским. Она

относится к поэту с истинной нежностью, он ей «брат» («Она должна в нем (Онегине) ненавидеть убийцу брата своего»), их многое роднит: романтическая мечтательность, неопытность, наивность (В своей «проповеди» Онегин внушает Татьяне: «Учитесь властвовать собой, / Не всякий вас, как я, поймет / К беде неопытность ведет»). И все-таки почва, которая сформировала эти характеры, не одна и та же. И дело, конечно, не в том, что один был «поклонник Канта и поэт», а другая зачитывалась медными французскими романами (кстати, среди книг, чей «обольстительный обман» впитывала в себя Татьяна, был и «Вертер, мученик мятежный» Гете). Свои представления о жизни, свои идеалы Ленский вывез «из Германии туманной». Мир Татьяны – это мир народных традиций, поверий, сказок, легенд, связь с этой народной почвой Татьяна ощущает в себе всегда (хотя возможно и бессознательно). В черновом варианте восьмой главы Пушкин подчеркнул близость Татьяны к стихии народного языка: «Хозяйкой светской и свободной / Был принят слог Простонародный».

Не случайно Татьяне Пушкин дал свою Арину Родионовну, няню Филипповну; на ее «былях и небылицах» и выросла Татьяна. О том, насколько близок Татьяне мир народных сказок и легенд, свидетельствует ее «сон», фольклорные мотивы которого очевидны.

В центре третьей главы (да, пожалуй, и всей первой части романа) – письмо Татьяны к Онегину. Комментаторы «Евгения Онегина» не раз указывали на романтические клише, реминисценции из модных произведений французской литературы в письме Татьяны (называли «Новую Элоизу» Руссо, элегию Марселины Деборд-Вальмар и др.). Разумеется, это сделано Пушкиным сознательно и никак не снижает удивительной поэтической искренности ее письма. Прав был С. Г. Бочаров, когда написал: «Пушкинское письмо Татьяны – «мифический перевод» с чудесного подлинника – сердца Татьяны» («Поэтика Пушкина»). Чтобы подчеркнуть важность этого человеческого документа, Пушкин вначале хотел написать его прозой. От этой идеи он отказался, но выделил письмо из общего строфического рисунка романа: 14 строчную «онегинскую строфу» он заменил сплошным текстом, разделение между строками диктуется только движением мысли героини.

Для Татьяны Онегин – загадка («Кто ты, мой ангел ли хранитель, / Или коварный искуситель: / Мои сомненья разреши...»). Позднее, в седьмой главе, Оказавшись среди вещей и книг Онегина, она попытается ответить на свой вопрос. Прожив подлинную драму, отвергнутая Онегиным, потеряв «брата своего» Ленского, Татьяна предстает в романе уже не наивной девочкой; в ее душе есть сила, твердость и мужество, приобретенные ценой страдания и тяжелого жизненного опыта. В седьмой главе перед нами уже другая Татьяна:

И начинает понемногу  
Моя Татьяна понимать  
Теперь яснее – слава богу —  
Того, по ком она вздыхать  
Осуждена судьбою властной...

Перебрав мысленно все возможные «маски» Онегина (ангел, надменный бес, москвич в Гарольдовом плаще..., чужих причуд истолкователь), Татьяна неожиданно и с немалой горечью спрашивает себя: «Уж не пародия ли он?»

История с Онегиным оставила в душе Татьяны глубокий и болезненный след («Она прошла в его (Онегина) жизни неузнанная и не оцененная им» — Ф.М. Достоевский).

Последняя встреча героев в финале романа ничего не изменила в их судьбах. Характерно, что фигура Онегина в восьмой главе освещена несколько иным светом, чем в предыдущих главах, да и авторская интонация смягчилась, стала сочувственной. На это новое восприятие героя, несомненно, наложило свой отпечаток последекабристское время. Вот как пишет об этих годах А.И. Герцен: «Людьми овладело глубокое отчаянье и всеобщее уныние. Высшее общество подлым и низким рвением спешило отречься от всех человеческих чувств, от всех гуманных мыслей. Не было почти ни одной аристократической семьи, которая не имела бы близких родственников в числе сосланных, и почти ни одна не осмеливалась носить траур или выказать свою «скорбь» («О развитии революционных идей в России»). Чуждость Онегина миру раболепия и отступничества делает его фигуру значительной (В черновиках осталась фраза: «Кто там меж нами в отдаленья, / Как нечто лишнее, стоит»).

Ряд исследователей-пушкинистов считает, что поэт ввел письмо Онегина к Татьяне, чтобы своеобразно уравновесить две части романа, придать произведению большую композиционную завершенность. У Пушкина, думается, была и другая, более важная художественная задача: письмо героя и последнее объяснение его с Татьяной помогают понять весь драматизм, всю неразрешимость их любовного романа. И вот последний ответ Татьяны:

Я вышла замуж. Вы должны,  
Я вас прошу, меня оставить.  
Я знаю: в вашем сердце есть  
И гордость, и прямая честь.  
Я вас люблю (к чему лукавить?),  
Но я другому отдана;  
Я буду век ему верна.

Отказ Татьяны покинуть мужа был воспринят даже таким умным и проницательным истолкователем Пушкина, каким был В.Г. Белинский, как уступка свету, как торжество его законов над душой и сознанием Татьяны. Иначе истолковал решение Татьяны Ф.М. Достоевский. Он видит в отказе Татьяны от любви Онегина не слабость ее, а нравственную высоту, подлинное понимание нравственного долга, свойственное именно русской женщине.

«Пусть она вышла за него с отчаянья,— пишет Достоевский, — но теперь он ее муж, и измена ее покроет его позором, стыдом и убьет его, а разве может человек основать свое счастье на несчастье другого». Думается, что Достоевский ближе к замыслу Пушкина и к самой сути характера Татьяны, нежели Белинский.

Герой комедии Грибоедова Чацкий, обрушив на головы Фамусова, Софьи,

Молчалина «всю желчь и всю досаду», убегает «искать по свету, где оскорбленному есть чувству уголок». Онегин, немало постраниствовавший по дорогам РОССИИ, даже не ищет места, где ему было бы хорошо: ему везде плохо, он всюду чужой. Татьяна душевно богаче и «энтузиаста» Чацкого и «скептика» Онегина. У нее есть то, что всегда останется с ней, что представляет для героини непреходящую ценность: родные места, родная природа, дорогие воспоминания. Она готова отдать «всю эту ветошь маскарада, весь этот шум, и блеск и чад» великосветской жизни

За полку книг, за дикий сад,  
За наше бедное жилище,  
За те места, где в первый раз,  
Онегин, видела я вас,  
Да за смиренное кладбище,  
Где нынче крест и тень ветвей  
Над бедной нянею моей.

Пушкин оставляет своего героя «в минуту злую для него». Как сложится его дальнейшая жизнь – неизвестно, финал судьбы Онегина остается открытым. Разумеется, это не художественный просчет Пушкина, а сознательная принципиальная его позиция. Время течет, оно несет с собой много неожиданного, возродит ли оно героя или погубит его окончательно – все это уже остается за пределами романа.

Отметим в заключение, завершая разговор о характерах и судьбах героев, что пушкинские образы многократным эхом отозвались в русской литературе. Дворянский герой XIX века генетически восходит к Онегину, так же, как и многие женские образы – к Татьяне. Душевная чистота, высокое чувство долга, характерные для пушкинской героини, по-своему воплотились и в Лизе Калитиной, Елене Стаховой Тургенева, и в Ольге Ильинской Гончарова, и в любимых толстовских героинях.

«Евгений Онегин» во многом завершает определенный этап в художественном развитии Пушкина.

## Тема 9. Проза А. С. Пушкина

В 1827 г. Пушкин приступил к работе над большим историческим романом *«Арап Петра Великого»*. Было написано семь глав, но роман не получил завершения. Кстати, Белинский, утверждавший, что прозаические повести Пушкина «далеко не могут равняться в достоинстве с лучшими стихотворными его произведениями», чрезвычайно высоко ценил написанные главы *«Арапа Петра Великого»*, замечая: «Эти семь глав неоконченного романа, из которых одна упредила все исторические романы Загоскина и Лажечникова, неизмеримо выше и лучше всякого исторического русского романа, порознь взятого, и всех их, вместе взятых» (VII, 576).

Особенно интенсивно Пушкин работал над многочисленными прозаическими замыслами с 1828 по 1830 годы. Из начатых, но оставшихся не-

завершенными, наиболее значительны такие отрывки, как «Гости съезжались на дачу», «На углу маленькой площади», «Записки молодого человека», «Роман в письмах».

Осенью 1830 г. в болдинском уединении Пушкин написал пять коротких повестей, которые на следующий год появились без его имени под названием **«Повести Белкина»**. Они самые для него характерные. Нигде больше он так неуклонно не соблюдает принципы отстраненности, сдержанности и самоограничения. Повести рассказывает скромный провинциальный помещик – таким образом, оправдывается безличность рассказчика. Повести не занимательны ни в бытовом, ни в психологическом, ни в описательном отношении. Это рассказы в чистом виде, анекдоты, поднятые в ранг серьезного искусства серьезностью художественного метода. По чистоте рассказа во всей русской литературе их превзошел только сам Пушкин в «Пиковой даме». Современники приняли «Повести...» с изумленным разочарованием, и только с течением времени их стали признавать пушкинскими шедеврами.

«Повести Белкина» созданы в знаменитую болдинскую осень 1830 г., издавая повести в 1831 г., Пушкин расположил их в иной черед: первыми поставил две последние повести, «Выстрел» и «Метель», а за ними расположил 3 ранее написанные – «Гробовщик», «Станционный смотритель», «Барышня-крестьянка».

В совокупности небольшие повести давали удивительно многообразную картину современной Пушкину России, это начало русской реалистической прозы, введение в ее орбиту новых жизненных пластов и героев, принадлежавших к самым различным социальным сферам русского общества в их сложных, остро конфликтных взаимоотношениях.

В «Повестях Белкина» наличествует множество диалогически взаимодействующих голосов и правд, контрапункт которых подводит к пониманию глубинной правды бесконечно развивающейся жизни. Этим объясняется, почему так обманчива кажущаяся простота повестей, оборачивающаяся особой, присущей Пушкину, сложной простотой. В предуведомлении от «издателя» указаны «особы», от которых были «слышаны» записанные Белкиным истории: «Смотритель», – говорится в нем, – рассказан был ему титулярным советником А. Г. Н., «Выстрел» подполковником И. Л. П., «Гробовщик» приказчиком Б. В., «Метель» и «Барышня» девицею К. И. Т.» (VI, 83). Социальная разнородность рассказчиков во многом обуславливает различия в выборе и подаче ими жизненных историй. К тому же в каждой повести в роли рассказчиков нередко выступают и герои (напр., в «Выстреле» – Сильвио и граф Б).

Фигура мнимого автора, самого Белкина, едва намеченная в предисловии к «Повестям», раскрывается полнее в опубликованной только после смерти Пушкина **«Истории села Горюхина»**. Это одно из самых замечательных произведений Пушкина в прозе, и одно из самых сложных: это одновременно пародия на мнимо-ученую претенциозную «Историю русского народа» Полевого, это свифтовская сатира на весь социальный порядок, основанный на

крепостничестве и, кроме того, это портрет одного из самых прелестных персонажей во всей русской литературе – простодушного, наивного и застенчиво-честолюбивого Ивана Петровича Белкина.

**«Пиковая дама»** – социально-психологическая повесть с глубоким нравственно-философским подтекстом, диалог в ней «века нынешнего» с «веком минувшим», 19-го с 18-м, отражение в Германне нового типа героя, порожденного «меркантильным» временем, веком «всеобщего разъединения». Намеченная в повести параллель «Германн – Наполеон» определяет правомерность и необходимость сопоставлений Германны и Раскольникова из будущего романа Достоевского.

В 1833 г. Пушкин выступает с новым прозаическим произведением «Пиковая дама». В художественном отношении это одно из сложных произведений Пушкина, сложность ее заключается в причудливом сочетании реального и ирреального, реалистического и романтического, исключительного и обыденного.

Само название повести полисеманлично и символично. Слова «Пиковая дама» означают не просто игральную карту, но и старую графиню, и символ судьбы, увлекающей героя к гибели. Ведь существуют традиционные представления об азартной игре как дерзком испытании судьбы и игре как случае, и игре как символу рока, опровергающего человеческий расчет.

В повести вершится суд над Германном, раскрывается трагедия этого маленького Наполеона, пытавшегося навязать живой жизни свои законы, но не умевшего устоять в неравном поединке. Все основные сюжетные повороты повести предстают в двойном освещении: история Томского о 3 картах – как бы реальный случай и в то же время – сказка; знакомство Германны с Лизой и старой графиней как результат трезвого расчета и как следование фантастической вере в силу 3 карт; явление призрака старой графини как пьяный сон Германны и как истинное происшествие; проигрыш Германны как провал расчета и как изысканная месть умершей графини.

Решающее место в прозе 30-х гг. занимает тема народного движения, обращение к которой у Пушкина не было случайностью. Еще в «Борисе Годунове» Пушкин высказал мысль о том, что решающая роль в истории принадлежит народным массам. Разгром декабристов, активизировавшиеся народные бунты привели Пушкина к необходимости осмысления проблемы народного восстания.

Пушкин так и не принял идею народного восстания, но попытался выяснить причины его, понять особенности его. Отражения ее – в «Истории села Горюхина», «Дубровском» и особенно – в «Капитанской дочке», явившейся первым подлинно историческим произведением в нашей отечественной литературе, над которыми Пушкин работал особенно тщательно и продолжительно – с 1833 по 1836 год, параллельно трудясь над «Историей Пугачева» (1833 – 1834).

**«Дубровский»** – первое произведением, связанное с темой восстания. Показано противостояние 2 лагерей: помещики-крепостники (Троекуров) и

восставшие крестьяне. 1 лагерь изображен п. критически, 2 – с несомненной симпатией. Не принимая идею крестьянского бунта, Пушкина попытался ее рассмотреть объективно, расходясь во взглядах с традиционной дворянской точкой зрения.

Пушкин показал истоки крестьянского бунта, считая, что он является ответом на жестокость помещиков – крепостников. «Он (Троекуров) у своих кожу от мяса отдирает, а у чужих мясо от костей отдерет».

Пушкин показал, что мужицкий бунт не является проявлением и доказательством природной народной жестокости. Архип, кузнец, поджигает дом с чиновниками, но спасает из горящего дома кошку. Получается, жестокость мужика лишь ответная реакция.

Пушкин отверг обвинения мужика в том, что его на бунт толкает жажда грабежа. Да, разбойники грабят, но делятся награбленным с беднейшими мужиками окружающих деревень. Значит главное – не жажда грабежа, а ненависть к помещикам.

Такое изображение восставшего народа было новаторским. Но неудачным было то, что во главе крестьянского бунта Пушкина поставил дворянина Владимира Дубровского. Это было нежизненно, нетипично. Пушкин сам понимал, что Дубровский не идейный вождь, а случайный попутчик народного бунта, в лагерь восставших его привела личная месть, а не принципиальные причины идейного характера. И ушел он из лагеря по личным соображениям: отказался от мести Троекурову во имя любви к его дочери.

Образ Владимира Дубровского получился больше не реалистическим, а романтическим. Он благородный разбойник, потому повесть незаконченная.

В *«Капитанской дочке»* (1834 – 1836) – центральная проблема – народного восстания, но в отличие от *«Дубровского»*, здесь не вымышленный бунт, а реальное крестьянское восстание под руководством Е.Пугачева.

*«Капитанская дочка»* была единственным произведением Пушкина, имевшим огромное влияние на последующую эпоху, – в ней содержится квинтэссенция того, чем стал русский реализм, хотя эта история рассказана в самой обычной манере, как и должна быть рассказана история. Ее реализм, экономный в средствах, сдержанно юмористичный, лишенный всякого нажима, поражает своим контрастом с другим замечательным историческим романом, появившемся два года спустя, – с риторичным, выходящим из берегов, великолепным *«Тарасом Бульбой»* Гоголя.

Название *«Капитанская дочка»* уже отмечено печатью внутренней диалогичности. Эпитет *«капитанская»* акцентирует внимание на социально-видовой сущности героини, ее сословно-групповой принадлежности. В то время как *«дочка»* как бы противостоит этому частичному определению, выводит героиню за узкосословные рамки, указывает на ее общечеловеческую природу.

В *«Капитанской дочке»* углублен пушкинский историзм, хотя персонажи вымышленные лица, и их личная судьба определяет содержание произведения, силою обстоятельств они вовлекаются в важнейшие исторические

обстоятельства, история у Пушкина – не декорация, не фон, но основная сюжетная линия, которая подчиняет себе сюжетные линии всех персонажей.

Исторические персонажи – Пугачев, Екатерина Великая – выдвигаются Пушкиным на первый план не в угоду писателя, а исходя из логики произведения.

Углубление пушкинского историзма проявляется здесь в движении к историческому детерминизму. Это потом будет подхвачено Фадеем Булгариным, Надеждиным, став для них своеобразной литературной отмычкой, потеряв свою гибкость, облекшись некой фатальностью (Разумихин – «Среда заела»)

В «Капитанской дочке» Пушкина больше волнует противопоставление дворянства и крестьянства. История пугачевского бунта для Пушкина была свидетельством того, что «выгоды их были различны». Примирение между дворянством и крестьянством из-за различия их интересов, по Пушкину, было невозможно. Крайняя жестокость обеих враждующих сторон была обусловлена прежде всего столкновением непримиримых соц. концепций.

Пушкин встал перед вопросом соотношения социальной борьбы и этического критерия гуманности. В ходе подобного сопоставления Пушкин выявляет: справедливость с точки зрения дворянских законов бесчеловечна, но и этика крестьянских восстаний раскрылась не только в их исторической справедливости, но и в формах совершенно неприемлемых: «НЕ приведи Бог, видеть русский бунт, бессмысленный и беспощадный».

Сложность мысли Пушкина раскрывается через особую структуру, которая заставляет героев, выходя из круга свойственных их классу представлений, расширять свой нравственный горизонт. Композиция романа построена симметрично. Сначала М. Миронова оказывается в «беде»: крестьянская революция губит ее семью, угрожает ее счастью. Гринев отправляется к крестьянскому царю и спасает свою невесту. Затем и Гринев оказывается в беде, причина которой кроется в законах дворянской государственности. Маша отправляется к дворянской царице и спасает жизнь своего жениха. Как только судьбы М. Мироновой и П. Гринева оказываются в соприкосновении с той или иной социальной системой, они оказываются в опасности, но спасает их человечность. Пушкин развенчивает идеи социальной справедливости.

Пугачев поступает не по справедливости, а милостиво по отношению к П. Гриневу и М. Мироновой, т.е. он отступает от тех принципов, которые считает справедливыми. Но так поступает у Пушкина не только Пугачев, но и Екатерина Великая. Разговор Маши и царицы происходит весьма знаменательно. Маша встречает в саду даму с собачкой, т.е. лицо приватное, человека вне государственных функций. Важно и то, о чем просит она императрицу: «Я приехала просить милости, а не правосудия».

Пушкин видит в обоих лагерях признаки человечности, но не видит единства тех признаков, которые могли бы соединить людей.

Ведь Гринев не пришелся ни одному лагерю впору, он слишком человечен.

Пушкин видит проявление гуманности человека в его умении приподняться над жестоким веком, сохранив уважение к себе и человечность. Мечта о человечности, об абсолютном разрешении социальных противоречий – основа и залог развития мировой литературы.

Необычность «Капитанской дочке» раскрывается для читателей в том, что это первый русский реалистический роман о том, чего не могло быть и просто быть не могло. Это роман о чуде, совершенном любовью, верой в благую волю providения. Олицетворением этого чуда – любви – становится героиня, давшая название произведению, М. Миронова, капитанская дочка.

«Капитанская дочка» – итоговое произведение Пушкина. Оно выросло на поэтическом опыте Пушкина, обобщило его художественный историзм, философские размышления.

Потаенно живущая в романе поэзия открывает истинно духовный взгляд Пушкина на историю, о котором пишет Л. Шестов: «Какие ужасы только не проходили перед его духовным взором. И тем не менее он не смутился. Везде, во всем он умел отыскать внутренне глубокий смысл, точно жизнь решалась выдать своему любимцу все свои сокровенные тайны».

Пушкин завоевал русскую литературу для реализма. Пушкинская проза объективна. Она воспроизводит мир, как он есть, здесь минимум субъективных искажений.

#### **Тема 10. Творчество М. Ю. Лермонтова. Лирика М. Ю. Лермонтова. Основная тематика и проблематика. Мотив одиночества**



Наиболее оправданным представляется выделение в творческой биографии поэта трех периодов: раннего (1828-1832), переходного (1833-1836) и зрелого (1837-1841). Первый характеризуется необычайно ранним формированием Лермонтова как личности, интенсивностью духовной жизни и литературно-творческого ученичества. Второй отмечен поисками новых литературных путей

- для себя и литературы в целом. В третий, зрелый период Лермонтов синтезировал находки и тенденции двух предыдущих, создает свои вершинные произведения. Ему, как и Пушкину, в равной степени были доступны все сферы литературы. Он рано начал пробовать свои силы в самых различных родах и жанрах. Но основанием его художественного мира явилась лирика.

В ранней лирике начинающий поэт много учится у Пушкина, Жуковского, Батюшкова, Рылеева, Баратынского, Веневитинова, Полежаева, Байрона, Шиллера, Гете. Но юному поэту свойственно не покорное следование «образцам», а все более крепнущая тенденция к их переосмыслению. Ранняя лермонтовская лирика справедливо уподобляется поэтическому дневнику. Уже в ранней лирике поэт смело разрушает межжанровые границы. В основе большинства его стихотворений лежит не тематическое или жанровое, а целостно-личностное содержание, отсюда их многоаспектность, жанрово-тематическая синтетичность.

Никому неведомый поэт привносил в русскую литературу принципиально новый тип лирического героя – это целостная, художественно-обобщенная лирическими средствами личность поэта. В этом Лермонтов наиболее близок Пушкину. Однако личность поэта в пушкинской лирике чаще всего не главный объект изображения, как у Лермонтова, а призма, сквозь которую воспринимается мир.

Лермонтовскому методу работы присуща одна черта, какой больше ни у кого нет: многие темы и пассажи разной величины, которые впервые встречаем в его ранних стихах, мы находим снова и снова в разных обрамлениях и с разными композиционными функциями, пока наконец они не найдут своего настоящего места в стихах 1838—1840 гг. Эта миграция характерна для общего, абстрактного типа лермонтовской поэзии. Она не привязана к событиям дня.

Зрелое творчество поэта открывается его стихотворением «Смерть Поэта» – первым и самым глубоким поэтическим откликом на гибель Пушкина. Это этапное произведение поэта, впитавшее в себя темы и мотивы предшествующей его поэзии и многое предопределившее в его последующей творческой судьбе. Рассмотрение «творческой предыстории» «Смерти Поэта» дает представление о сочетании в лермонтовском творческом процессе импровизационности и вместе с тем глубочайшей выношенности его зрелых творений. Это прежде всего относится к образу погибшего поэта – одинокого и бесстрашного борца, вступающего в столкновение с «мнениями света» и трагически гибнущего в неравной схватке. Мотив «обманутых надежд», столь значительный для современников Пушкина и Лермонтова, ставший одним из ключевых в «Смерти Поэта», буквально «вырос» из предшествующей лермонтовской поэзии. Не менее характерен для предшествующей лермонтовской поэзии и мотив возмездия, занимающий такое большое место в «Смерти Поэта».

Тема поэта, его назначения и судьбы – одна из главных в зрелой лирике Лермонтова. В стихотворении «Поэт» проявляется характерная для поздней лермонтовской лирики «связь времен»: роль поэта рассматривается последовательно в его настоящем, прошлом и будущем. Диалог настоящего с

прошлым и будущим придает «Поэту» черты исторической масштабности и эпичности.

В стихотворении «Не верь себе» (1839) Лермонтов вновь обращается к типично романтической теме «поэт и толпа», но с далеко не традиционным к ней подходом. Сочувствуя «молодому мечтателю», ценя его способность открывать в своей душе «родник простых и сладких звуков», поэт не склонен презрительно отталкиваться и от толпы. Она предстает здесь не только как безликая масса, нивелирующая личность, но и в скрытых драмах, подчас трагедиях отдельных лиц. «Правды» поэта и толпы во многом меняются местами, уравниваются, обнаруживая свою относительность. Полифонический диалог голосов и позиций еще более отчетлив в стихотворении 1840 г. «Журналист, читатель и писатель». Это даже не диалог голосов и правд, а скорее их «полилог», из которого вырастает далеко не однозначная позиция автора.

Печатью диалогического контрапункта отмечено и стихотворение «Пророк», завершающее в лирике Лермонтова тему поэта и общества. Лермонтовский поэт, наделенный всеведеньем пророка, начинает с того, чем Пушкинский кончает. Показывая трагизм положения поэта, Лермонтов подчеркивает его верность своим заветам. Отказу от них он предпочитает добровольное изгнание.

«Дума» 1838 г. – одно из наиболее значительных стихотворений Лермонтова, посвященных гражданской теме. В первом стиховом катрене «я» поэта и его поколение противостоят антитетически: «Печально я гляжу на ваше поколенье! Его грядущее – иль пусто, иль темно...»; но уже в следующих четверостишиях «я» поэта сливается с «мы» всего поколения: поэт берет и на себя ответственность за его состояние («Богаты мы, едва из колыбели Ошибками отцов и поздним их умом, И жизнь уж нас томит, как ровный путь без цели, Как пир на празднике чужом»).

Тема свободы предстает в лирике Лермонтова как тема ее безнадежной утраты и одновременно - неискоренимости устремлений к ней. Отражением этого эпохального противоречия становится образ узника. Среди Стихотворений этого плана – «Узник», «Сосед», «Соседка», «Пленный рыцарь». Наряду с образом лирического героя, в них крупным планом показывается и образ лирического персонажа, как правило, простого человека, томящегося, как и главный герой, в неволе. Общность страданий сближает их, дает дополнительные силы в узнической судьбе. Но стремление к единению непрестанно наталкивалось на многочисленные барьеры и перегородки, в условиях сословно-иерархического государства почти непреодолимые.

Тема одиночества остается одной из главных и в зрелой лирике поэта. Об этом свидетельствуют стихотворения «Гляжу на будущность с боязнью», «И скучно и грустно», «На севере диком стоит одиноко», «Выхожу один я на дорогу» и др. В них – страдание от невозможности преодолеть одиночество, жажда обретения «души родной». Этот комплекс чувств и дум с огромной силой запечатлен в стихотворении 1840 г. «Как часто пестрою толпою

окружен». Для него характерно диалогическое столкновение незабываемых детских впечатлений и последующего сурового жизненного опыта, мечты и действительности, любви и ненависти.

Лермонтов был не только романтик. Чем старше он становился, тем больше понимал, что реальность не просто уродливое покрывало, наброшенное на вечность, не просто рабство его рожденного небом духа, но мир, в котором надо жить и действовать. Элемент реализма впервые появляется в его юнкерских поэмах и в «Сашке». Реализм продолжает утверждаться в его зрелых произведениях по мере того как, освобождаясь от романтических наваждений, Лермонтов постепенно вырабатывает новую манеру, в которой он проявил себя как более великий мастер, нежели в романтической поэзии. Ибо его романтические стихи – это блестящая демонстрация скорее действенной, нежели утонченной риторики, которую от ходульности и прозаичности спасает только сила наполняющего ее поэтического дыхания, или потоки небесной музыки, скорее подслушанные у сфер, чем сознательно созданные. В реалистической своей поэзии Лермонтов истинный мастер, ученик Пушкина. Благодаря чистой интуиции он оказался способным отгадать многие секреты поэта, от которого был отделен не столько годами, сколько перерывом традиции.

Но проблема метода и стиля в зрелой лирике Лермонтова – одна из сложнейших. Движение поэта к реализму далеко не просто и не однолинейно. Оно не укладывается в привычную формулу «от романтизма – к реализму». В начале зрелого периода Лермонтов, к примеру, создает шедевр реалистической лирики «Бородино», а в последующие годы – такие романтические стихотворения, как «Воздушный корабль», «Сон», «Тамара», и в то же самое время реалистические стихотворения – «Завещание», «Родина» и др. В лермонтовской лирике последних лет романтизм и реализм нередко сосуществуют и внутри отдельных произведений типа рассмотренного «Как часто пестрою толпою окружен». К образцам такого взаимообогащающего единства романтизма и реализма можно отнести и «Из-под таинственной холодной полумаски», «Нет, не тебя так пылко я люблю» и др.

Видение «дальнего края» вечности, мерцающего сквозь образы этого мира, уже нашло раннее свое окончательное выражение в «Ангеле». Это положительная черта лермонтовского романтизма. Отрицательная черта – страстное презрение к человеческому стаду. Негодование против «пустого света» – главная нота многих стихов последних лет. Такие стихотворения, как «Смерть поэта», «Поэт», горькая «Дума» о современниках («Печально я гляжу на наше поколение»)...

Начиная с русских стихов 1837 г. – простой и трогательной баллады «Бородино», написанной языком и выражающей мысли старого ветерана, и изумительной «Песни про... купца Калашникова», повести из времен Древней Руси, размер и стиль которой с чудесной интуицией взяты из эпических народных песен (хотя и сюжет, и дух тут явно романтические), – он овладел стилем и мерой и создал эти шедевры, не прибегая к неуволимой помощи

небесных мелодий и пурпурных заплат. После этого он уже был способен разрабатывать романтическую тему (как, например, «Беглец», 1841) с пушкинской сжатостью и ясностью и с только ему свойственной воинственной энергией. В некоторых стихотворениях, написанных в последние два года, он попробовал и чисто реалистический стиль, применяя язык и словарный запас прозы, в соединении с большими темами и высокой серьезностью великой поэзии. Как и «Ангел», и подобные ему, эти стихи являются его высшим достижением в поэзии. Они поддерживают его право стоять в национальной оценке рядом с Пушкиным.

Во что бы вырос Лермонтов как поэт – предмет ничем не ограниченных раздумий. Но и без этого он один из очень немногих великих поэтов.

### Тема 11. Поэмы М. Ю. Лермонтова

За свою короткую жизнь Лермонтов создал около 30 поэм – законченных и незавершенных.

В период с 1828 по 1832 г. Лермонтовым создано около 15 поэм. Среди них наиболее значительны первые редакции поэмы «Демон» (четыре ранние редакции), «Последний сын вольности» (1830-1831) – самая «декабристская» по духу, и «Измаил-Бей» (1832), являющаяся своеобразной вершиной в цикле юношеских кавказских поэм Лермонтова. Байронические традиции здесь не только развиваются, но и оспариваются, утверждается необратимость исторического развития, невозможность возвращения «цивилизованного» человека к «естественному» природному состоянию.

6 поэм относятся к позднему периоду, из них он опубликовал три. В поздних поэмах еще заметнее, чем в лирике, проявляется тяготение поэта к объективации изображения – не только в реалистических, но и в романтических поэмах, к полифонизму художественного мышления. Обращает на себя внимание своеобразная антиномическая «парность» его зрелых поэм. Такими «поэтическими антимирами» предстают «Песня... про купца Калашникова» и «Тамбовская казначейша», «Беглец» и «Мцыри», «Демон» и «Сказка для детей». В них сталкивается и перекликается историческое и современное, социальное и философское, лирическое и сатирическое, романтическое и реалистическое.

**«Песня про царя Ивана Васильевича, молодого опричника и удалого купца Калашникова»** (1837) – важный этап в эволюции Лермонтова на пути к народности. Творчески используя в поэме фольклорные традиции, Лермонтов создает произведение, органически вписывающееся в его художественную систему. Фольклорное начало сливается в нем с неповторимым «лермонтовским элементом». Близость поэмы к традициям народно-поэтического творчества проявляется в ее образном строе и поэтике, в лексико-стилистических, синтаксических и ритмико-метрических особенностях. Поэт широко использует прием тройственности, который пронизывает композиционно-сюжетную и образно-стилистическую структуру «Песни». Она при-

сутствует уже в названии поэмы, в делении поэмы на три части. Поэт широко вводит в поэму постоянные эпитеты, развернутые и отрицательные сравнения.

Лермонтовское же начало с наибольшей полнотой воплощено в образно-смысловой структуре, в образах-характерах и сюжетостроении поэмы, в ее проблематике. В ней есть стороны, выходящие за пределы отображаемого времени, они одинаково значимы как для лермонтовской, так и для последующих эпох. Это прежде всего борьба личности за утверждение своего человеческого достоинства. Есть в поэме и более частные аспекты лермонтовской проблематики, к примеру, тема мести за поправленную справедливость и честь.

Каждый из трех основных образов поэмы несет в себе свою социально-историческую и нравственно-психологическую правду. Столкновение этих правд образует своеобразный большой диалог поэмы. Противостоящие Калашникову персонажи предстают натурами не менее, чем он, незаурядными, наделенными глубоким личностным содержанием.

Образ Калашникова несет в себе и проблемы философского порядка. Среди них одна из центральных для Лермонтова – свободен человек в своих поступках или они предопределены: обстоятельствами, судьбой, богом? Фатализм Калашникова особого свойства – это своего рода активный фатализм. Даже если человек не свободен в выборе своей судьбы, он свободен в выборе между добром и злом, справедливостью и несправедливостью, правдой и кривдой – свободен нравственно.

Поэма представляет собою еще недостаточно изученный сплав реализма и романтизма. В пользу принадлежности «Песни» к реализму говорит историзм, социальная и нравственно-психологическая мотивированность характеров, сюжета, конкретная и предметная точность изображения, языка и стиля. Но не менее значительны доводы «в пользу» романтизма поэмы. Ее герои наделены могучими натурами и страстями, все они личности исключительные, действующие в исключительных обстоятельствах. И главное – в каждом из них ошутим отсвет лермонтовского идеала сильной, гордой, неподвластной обстоятельствам личности.

Примыкая по времени создания к «Песне про... купца Калашникова», **«Тамбовская казначейша»** предстает в отношениях отталкивания – притяжения с этим произведением. В одной – далекое прошлое, в другой – современность; в первой – героические характеры, непримиримые конфликты, смертельная сшибка страстей, трагическая развязка, во второй – мелкие характеры, прозаически будничные быт, анекдотический конфликт, венчаемый всплеском городских сплетен и пересудов. Реализм одной исполнен высокой романтики, реализм другой предвосхищает сатиру «натуральной школы». В «Тамбовской казначейше» тоже затрагивается тема чести и достоинства личности, но раскрывается она не в героико-поэтизирующем ключе, а в сатирически развенчивающем плане. Провинциальный «микрокосм» здесь отражал «макрокосм» русской действительности со стороны ее «безгеройности», засилья бездуховности, меркантильности, мелочных забот и

целей...

Но самые крупные поэмы зрелого периода – «Демон» и «Мцыри» – только окончательное воплощение замыслов, зародившихся еще в 1829 и 1830 гг. «Демон», над которым он работал с 1829 до 1833 г., был продолжен в 1837 г., когда он жил в Грузии, и закончен в 1839 г. В первых набросках место действия не определено, но в окончательном варианте это Грузия, и знаменитые описательные места первой части написаны в последний период работы над поэмой. В царствование Николая I поэма появиться в печати не могла, поскольку цензура нашла ее сюжет антирелигиозным, но она разошлась в бесчисленных списках. Во второй половине XIX века это была, вероятно, самая популярная поэма в России.

«Мцыри» (что по-грузински означает «послушник») имеет подобную историю. Тема его – предсмертная исповедь мятежного юноши своему духовному отцу; это вызов существующему порядку и декларация несломленного духа. Первый его набросок, «Исповедь» (1830) – как и первый набросок «Демона» – почти не локализован. Второй – «Боярин Орша» (1835) помещен в оперную, «древнерусскую» обстановку и включен в сложный, хотя и бессвязный сюжет. В окончательном варианте, как и в «Демоне», действие происходит в Грузии. Поэма написана с большой силой, и ее можно считать самой выдержанной в духе поэтической риторики (в лучшем и высшем смысле слова) поэмой в России. Но это и нечто большее.

В основу сюжета поэмы «Демон» положен библейский миф о падшем ангеле, восставшем против Бога, изгнанном из рая и превращенном Богом в духа зла. В художественной разработке образа «духа отрицанья и сомненья» Лермонтов имел немало именитых предшественников. Это Сатана из поэмы Мильтона «Потерянный рай», Мефистофель из гетевского «Фауста», Люцифер из мистерии Байрона «Каин», падший дух из поэмы Виньи «Элоа», демон из стихотворений Пушкина «Демон» и «Ангел» и др.

Лермонтовский Демон – это и внутренне противоречивое конкретно-личностное сознание; и художественное воплощение трагических исканий современников поэта; и символично-философское отражение глубинной сущности человеческого духа в процессе его бесконечного, тернистого постижения мира и самого себя.

«Мцыри» и «Демон» находятся в сложных отношениях соотнесенности и противопоставленного. Бесплотной духовности Демона противостоит одухотворенная плоть Мцыри – конкретного земного человека. Преобладающему в «Демоне» вселенски-космическому сюжету приходит на смену изображение земной жизни героя. Мцыри, как и Демон, дает «ненарушимую» клятву. Оба героя намечают высокую цель, которая должна привести их к «жизни новой». Демон стремится преодолеть одиночество через любовь. Идеал Мцыри шире: он для него уже не в союзе двух любящих душ, а в единении с людьми, родными и близкими по духу. Отсюда в нем такая жажда свою «пылающую грудь / Прижать с тоской к груди другой, / Хоть незнакомой, но родной». Мятежный и свободолюбивый не менее, чем Демон, Мцыри чужд

демонического индивидуализма.

В «Мцыри» герой больше приближен, чем в «Демоне», к современной Лермонтову реальной социально-исторической действительности. Трагическая судьба героя, «пленника русского самодержавия» (И. Андроников), рвущегося из плена к обретению утраченной свободы, но так и не достигающего своей цели, была чрезвычайно созвучна лермонтовскому поколению. В то же время героический пафос бескомпромиссной борьбы за свободу, воодушевляющий Мцыри до конца его короткой жизни, явился отражением лермонтовского идеала. Но отражение это далеко не однозначно. Вопреки кажущейся монологичности поэмы, в которой в качестве идейно-композиционного центра выступает исповедь ее единственного героя, она, как и «Демон», внутренне диалогична, что расширяет ее смысловой спектр.

## **Тема 12. Проза Лермонтова. Художественное своеобразие «Героя нашего времени» М. Ю. Лермонтова**

Первые опыты Лермонтова в художественной прозе также относятся к его догусарской жизни. Это оставшийся незаконченным роман о Пугачевском восстании, героем которого сделан мрачный байронический мститель, в стиле французской «неистойовой словесности»; пронзительная риторика иногда перемежается грубо-реалистическими сценами. Вторая попытка – роман о петербургском обществе, «Княгиня Лиговская», над которым он работал в 1835—1836 гг. вместе со своим другом Святославом Раевским и который тоже не был закончен. В нем уже много черт великого романа Лермонтова «Герой нашего времени», и его главный персонаж – первый набросок Печорина.

В 1837—1839 гг. творческая эволюция Лермонтова шла в двух направлениях: с одной стороны, он освобождался от субъективных наваждений своих ранних лет, с другой стороны, вырабатывал новую, безличную, объективную и реалистическую манеру. Поэтому одни и те же кавказские впечатления 1839 г. отразились в «Демоне» и «Мцыри» – и в противостоящем им «Герое нашего времени».

*«Герой нашего времени»*, роман в пяти повестях, появился в 1840 г. Он имел большой и немедленный успех, и второе издание (с примечательным предисловием, в котором Лермонтов издевается над своими читателями за то, что они поверили, будто Печорин – сам автор) вышло еще до смерти Лермонтова, в 1841 г. Этот роман – одно из тех произведений, в оценке которых русские с иностранцами особенно расходятся. Русская критика единодушно ставит «Героя» чрезвычайно высоко и почти единодушно придает ему большее значение, чем лермонтовскому поэтическому творчеству.

Роман «Герой нашего времени» – это завершенное и наиболее зрелое, глубокое из прозаических произведений Лермонтова, стоящее в одном ряду с выдающимися произведениями Пушкина, Гоголя, Герцена у истоков русского реалистического романа.

Лермонтов в образе главного героя сумел дать выразительный

реалистический портрет «современного человека, каким он его понимает <...> и встречал». Печорин – это не только своеобразный человек, типичный для своей эпохи. Он – герой времени, т. е. личность, сформированная данным веком. В нем сконцентрированы все черты, все достоинства и недостатки его современников. Лермонтов, разрабатывая характер героя и возводя его в общественно-психологический тип, родственный типу Онегина и хронологически следующий за ним, сознательно выбрал имя «Печорин» – в противовес пушкинскому «Онегину». Главной задачей Лермонтова было вовсе не написать свой собственный портрет, а именно создать ТИП» который мог бы, по своему значению, стать рядом с образом пушкинского героя.

В предисловии к роману автор полемически заявляет: «Герой нашего времени <...> точно портрет, но не одного человека; это портрет, составленный из пороков всего нашего поколения, в полном их развитии». Но свой роман «едких истин» он создает не для того, чтобы бичевать пороки; он подносит обществу зеркало, чтобы люди увидели и постарались понять себя.

В «Герое нашего времени» Лермонтов впервые в «истории души человеческой» раскрыл такие глубинные пласты, которые не только уравнивали ее с историей народа, но и показывали ее приобщенность к духовной истории человечества через личностно-родовое значение, Задуманный Лермонтовым как «длинная цепь повестей» роман предполагал ту же, что и у Пушкина, художественную задачу. И имеет с тем «Герой нашего времени» создает в русской литературе особый, абсолютно новый тип романа, легко и органично, сочетающий в себе черты традиционных романских жанров (нравоописательного, авантюрного, личного) и черты «малых жанров», широко распространенных в русской литературе в 1830-х годах (путевой очерк, рассказ на бивуаке, светская повесть, кавказская новелла). «Герой нашего времени» явился выходом за пределы этих малых жанров. Это социально-психологический роман – и по характеру психологизма в раскрытии образа главного героя, и по широте и многообразию отраженной в нем социальной действительности. Перед читателями раскрывается «портрет поколения не только в образе Печорина, Каждый персонаж романа в своем взаимодействии с главным героем оказывается представителем времени, относится к определенному социально-психологическому типу.

Но «герой времени» – именно Печорин. Его рефлексия, хандра, «охлажденный» взгляд на жизнь, его эгоцентризм, болезненная живость «аффективной памяти», нарушенное душевное равновесие в сфере чувств – Всё это сближало Печорина с лучшими представителями поколения дворянской молодежи 30-х годов. Главный объект художественного внимания Лермонтова – внутренний мир человека, его психология. Внимание это было унаследовано им – так же, как и Пушкиным, Гоголем – от романтизма. Романтизм открыл в литературе человеческую личность как основной предмет изображения. Но писателя-романтика, как правило, интересовала сложившаяся личность неординарного героя, его противоборство с миром. Лермонтова же занимает человек в динамике его духовного развития, ибо душа и характер человека

формируется всю жизнь в постоянной борьбе; с одной стороны, согласно его собственным страстям и убеждениям, с другой – обществом и эпохой.

«Герой нашего времени» – один из серьезных шагов Лермонтова в создании философско-эстетической концепции человека, чему способствует особый лермонтовский психологизм, представленный в двух основных формах. Первая из них (традиция ее шла от Пушкина) основана на рассмотрении внешнего как особого знака внутреннего. Это так называемый «объективный психологизм» – т. е. раскрытие образов извне. Здесь выявляется определенная градация. Нарастающей сложности психических явлений (от ощущений, чувств – к устойчивым состояниям, свойствам характера) соответствует система «внешних сигналов»: мимика, взгляды, интонация, позы, движения, поведение. Вторая форма являет собой прямой анализ психики героев, определяющей их устремления и поступки.

Первая форма психологизма доминирует в начальных главах романа, вторая – в «Журнале Печорина», пронизанном исповедальностью. Своеобразие раскрытия внутреннего мира «героя времени» заключается прежде всего в том, что история души Печорина дается последовательно аналитически. Композиционная сложность романа связана с психологической сложностью образа центрального героя.

Роман состоит из пяти самостоятельных рассказов, объединенных фигурой Печорина, общей темой, авторской идеей. Фрагментарность, впечатление «разорванности» целого отражает мысль о «разорванности» жизни героя, об отсутствии в ней объединяющего начала, большой цели, в движении к которой мог бы выстраиваться тот или иной его жизненный путь. Вся жизнь Печорина проходит на «перепутьях», в погоне за новой целью, которая всякий раз приводит к разочарованию. Этот вечный поиск, кочевая жизнь героя отражают не только особенности этого конкретно-исторического характера, но и саму переходную эпоху, а главное – жизнь человеческого духа, его драматические Искания,

В основе каждой повести, кроме «Максима Максимыча», лежит острый конфликт или захватывающее приключение, и все эти события соответствуют натуре героя. В подобных ситуациях его характер проявляется с большей определенностью. Вся живописная жизненная дорога Печорина с ее авантюрами соответствует особенностям его душевного строя.

Главы романа расположены не в хронологической последовательности, сюжет и фабула не совпадают. В сопоставлении они выглядят следующим образом:

(сюжет)

1. Предисловие 1841 г.
2. Бэла
3. Максим Максимыч
4. Предисловие к «Журналу Печорина»
5. Тамань

(фабульная последовательность)

1. Тамань
2. Княжна Мери
3. Фаталист
4. Бэла
5. Максим Максимыч

Сама композиция подчинена логике раскрытия образа главного, героя. В 1-й главе мы видим центрального героя как бы глазами Максима Максимыча. Он искренне привязан к Печорину, но глубоко ему чужд по духовному складу. Суть дела не только в разном социальном положении и возрасте. Они – люди принципиально разных типов сознания, дети разных эпох. Для штабс-капитана его молодой приятель – явление чужеродное, необъяснимое. Поэтому в рассказе Максима Максимыча Печорин предстает фигурой загадочной.

Образ первого рассказчика во многом показателен. Этот человеческий тип очень характерен для России 1-й половины XIX века, когда на Кавказе шла «вечная война», происходило формирование типа «русского кавказца». Это было не только место, где можно проявить свое мужество, но и «теплая Сибирь» для вольнодумцев.

На протяжении романа Печорин, находясь в центре событий, сопоставляется со всеми остальными персонажами. С ними у него почти всегда находятся точки соприкосновения: есть в нем что-то от черкеса (см. его безумную скачку после свидания с Верой); он естественен в кругу княжны Литовской. Почти ничего общего нет у Печорина только с Максимом Максимычем. Поэтому в первой главе он предстает романтическим героем, окутанным загадками.

Во 2-й главе завеса тайны приподнимается. Место рассказчика занимает представитель авторского сознания – странствующий офицер, дающий Печорину уже психологический портрет. Он человек того же поколения, близок герою по социальному кругу. И таинственный Печорин обретает черты, типичные для эпохи. В его облике и поведении обнаруживаются общие закономерности. Однако некоторые «странности» еще остаются.

Кроме того, в главе «Максим Максимыч» представлена развязка, финал духовных исканий Печорина. Читатель может понять, что героя постигла духовная катастрофа. И естественен вопрос: в чем была причина этого, почему трагично сложилась жизнь незаурядного человека? Последующие главы, которые составили «Журнал Печорина», являются ответом. Сам герой здесь размышляет о себе, и две трети романа представляют его исповедь.

Композиция «Журнала Печорина» также своеобразна. Первая его глава, «Тамань», – единый рассказ о событиях, приключившихся с героем. Здесь уже намечены основные мотивы всего журнала: стремление Печорина к активным действиям; «любопытство», толкающее на рискованные эксперименты над собой и окружающими; безрассудная храбрость и романтическое мироощущение. Главное же – стремление понять, что движет людьми, попытки выявить мотивы их поступков, постичь их психологию.

Глава «Княжна Мери» представляет собой почти ежедневную «летопись» жизни Печорина в Пятигорске. Читатель очень мало узнаёт об обыденной жизни города – Печорин пишет в дневнике о своих мыслях, чувствах,

наблюдениях над собой и окружающими. Последовательно и убедительно раскрывает он здесь духовный дар и душевный облик тех, с кем сталкивает его судьба. Печорину неинтересен играющий роль «разочарованного», насквозь подражательный Грушницкий. Лишь прежнее знакомство связывает этих по натуре разных людей. Неинтересна ему поначалу и обычная московская барышня княжна Лиговская. Его привлекают самобытные, естественные и глубокие натуры – их он анализирует так же, как и собственную душу.

Печорин – натура слишком активная, ему мало наблюдать характеры. Будничная жизнь в своем неторопливом течении дает ему достаточно пищи для размышлений. И он сам начинает создавать себе приключения, провоцируя события: вмешиваются в жизнь окружающих, меняет ход вещей таким образом, чтобы это привело к взрыву, конфликту. Так произошло в «Бэле», когда он круто изменил жизнь девушки, Азамата, их отца, Казбича, – их судьбы безнадежно перепутаны в немыслимом клубке по его прихоти. По сути дела, Печорин лишил Бэлу семьи, и трагизм ее судьбы был предрешен. Из журнала героя явствует, что этот факт не был единичным: еще раньше он вмешался в жизнь «честных контрабандистов», вынудил их покинуть свой кров и отбыть в неизвестность. Он сделал несчастной Мери, стал виновником гибели Грушницкого, разрушил спокойствие в семье Веры... Всюду, прямо того не желая, он становится виновником несчастий людей, вносит в их жизнь бесприютность, заражает своей тягой к «разрушению Дома» – символа мирной жизни, укрытия от ветров эпохи.

Духовная неуспокоенность, вечный поиск, жажда какой-то более полноценной жизни – не позволяют Печорину остановиться, удовлетвориться чем-то всегда доступным, заставляют стремиться только вперед, игнорируя такие вечные ценности, как семья, дом. Не признавая эти ценности для себя, он разрушает их и в чужих судьбах.

Сам мотив «странничества» становится одним из доминирующих в романе. Появление «героя времени», воплотившего в характере и судьбе многие черты эпохи, заставляет и других людей почувствовать на себе весь драматизм жизни, ибо перед лицом общих законов времени всякий человек беззащитен.

В себе самом и в других людях Печорин путается разгадать предначертанность судьбы. Вопросы о предназначении, о фатуме, о возможности единоборства человека с судьбой определяют основной философский аспект произведения. Полностью этой проблеме посвящена глава «Фаталист», где Печорин пытается разобраться в загадках судьбы, найти меру предопределения и свободы личности.

Спор о предопределении, с которого начинается эта глава, ставит важнейший, центральный вопрос всей жизни Печорина. Эксперименты, которые он ставит над собой и другими, не могут дать ответа на вопрос о смысле бытия. Основой для уверенности может служить только вера, которой в ту эпоху в людях остается всё меньше. Человек, отказываясь от веры, как будто обретает свободу. И для Печорина личная свобода – высшее благо. Но в то же

время она – единственное, чем он способен дорожить, ибо от него ничего не зависит, тогда как сам он зависит от многого.

Образ Печорина глубок и объемён именно потому, что автор исследует как психологию своего героя, так и социальные его корни и признаки. Не только исповедь Печорина составляет «зерно образа», но и весь объективный итог его взаимоотношений с остальными персонажами. С каждым у Печорина устанавливаются свои, особые отношения, которые не похожи на то, как ведут себя эти герои «сами по себе». Печорин стремится – и успешно – прорваться за «внешнюю маску» героев, увидеть их истинные лица, понять, на что они способны. Его пути и методы не всегда гуманны, и это только усиливает его противостояние окружающим, заставляет всех «партнеров» реагировать на него резко и остро.

Именно в столкновении с Печориным выявляется подлинная суть Грушницкого, образ которого остается своего рода кривым зеркалом центрального героя. Если Печорин старательно скрывает мучительную тоску, безразличие к жизни, то Грушницкий – по природе веселый и истинной скуки не знающий – лишь играет соответствующую роль. Оставаясь ординарным себялюбцем, Грушницкий носит маску высокой разочарованности, драпируется в необыкновенные страсти. Это позёрство, разыгрывание искусственной драмы раздражает Печорина еще и потому, что в кривлянье Грушницкого он не может не угадать какую-то часть драмы собственной, истинной и болезненной.

Желание Грушницкого играть чужую роль, не свойственную его природе, оборачивается для него настоящей трагедией – приводит к предательству, к дуэли и гибели. Так общество, создавая роли, вызывая к жизни модные маски (а разочарование было модой в 30-е годы), уводило людей от своего «я», калечило души, коверкало жизни.

История взаимоотношений Печорина и доктора Вернера также полна драматизма. Это история несостоявшейся истинной дружбы людей, духовно и интеллектуально близких. Однако сближают их не только склонности к философским размышлениям, знание человеческой природы, критическая направленность ума, – сближает и участие во всеобщем «маскараде». Подобно Грушницкому, они играют роли, пусть и другие, Печорин и Вернер скрывают томящую их тоску под маской непринужденности; защищаясь от веяний эпохи, они скрывают свои способности любить и сострадать, учатся равнодушию и даже цинизму. И маски начинают «прирастать» – герои уже по-настоящему чуждаются нормальных человеческих чувств. Печорин и Вернер – дети своего времени, оба несут на себе бремя эпохи. Но Вернер оказывается в более выигрышном положении. Он беден, поэтому вынужден действовать – лечить больных. Все истинно порядочные люди, служившие на Кавказе, – его друзья. Вернера отличает от Печорина большая гуманность в отношениях с людьми, но и меньшая сила характера.

В отношениях с Верой Печорин наиболее противоречив, ибо здесь доведены до максимума, до высшего накала те силы, которые определяют его взаимоотношения с людьми. Страстная, глубокая, жаждущая деятельности

натура Печорина не может замкнуться в мире семьи. Для него, «героя времени», это равносильно остановке, тогда как он – вечный скиталец. Созидание возможно при условии, если человек обрел себя, опираясь на незыблемые нравственные ценности. В мире, где моральные ориентиры искажены и многие духовные идеалы попорчены, поиск себя для людей, подобных Печорину, грозит остаться безысходным.

Многие критики отмечали в «Герое нашего времени» признаки двух художественных методов – романтизма и реализма. Можно говорить о противостоянии в романе этих методов друг другу, чем подчеркивается основной психологический конфликт.

В первой главе всё строится в соответствии с романтическими канонами: столкновение героя и мира, загадочность, импульсивность, непостоянство натуры и прочие черты образа Печорина. Как всякому романтическому герою, за ним признается право преступать обычные человеческие установления: ведь романтический – значит «исключительный», романтик не может жить «нормой», которая свойственна усредненному большинству. Герой, чья глубина и трагичность мироощущения непостижимы для обыкновенных людей, рассматривается как человек, способный совершить бунт.

Эта идея романтизма о различных нравственных нормах для «героя» и «обывателя» пользовалась популярностью и имела хождение в литературе XIX века. Общественное сознание связывало проблему прежде всего с образом Наполеона, ставшим своего рода символом сильной личности, готовой для достижения цели использовать любые средства.

Глава «Бэла» строится таким образом, что читатель подготовлен к появлению романтического героя, нарушающего многие условности общепринятой морали, и ждет от него бунта. Печорин с самого начала во многом отвечает таким ожиданиям: демонстративно противостоит любым «правилам», посягает на тихое, обыденное течение жизни. Но он не встречает осуждения со стороны других людей, ибо даже они молчаливо признают его неподсудным для привычных законов. Таким образом, с первых страниц романа обнаруживается двойственность нравственных норм, которыми руководствуются разные герои.

Со второй главы активизируется взаимодействие романтического и реалистического планов повествования. Печорин по-прежнему мыслит и действует как романтический герой, но взгляд автора на него вполне реалистичен. Лермонтов последовательно выявляет в нем вполне объяснимые признаки духовного надлома, подчеркивая в то же время алогизм моральных оценок.

Печорин так и не находит для реализации своих природных возможностей и душевных сил реального дела. Он так и не «разгадывает» своего предназначения и все «силы необъятные» души замыкает в самосознании. В результате неизбежная рефлексия уродует его душу, искажает развитие личности, притупляет в нем живые чувства, естественную жажду жизни. Автор позволяет герою быть очень точным в самооценке: «Во мне два Человека; один

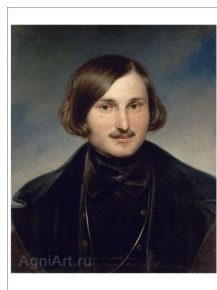
живет в полном смысле слова, другой мыслит и судит его». Эта внутренняя раздвоенность и составляет болезненную сторону сознания Печорина. Понимая это, он называет себя «нравственным калекой». Другая сторона той же ущербности – приход к безнадежному отчаянию. Печорин сознает, что никаких ценностей, о которых мог бы пожалеть, он не оставит. В своих поисках герой не обретает ничего, кроме безнадежности и внутренней опустошенности, финал его жизни мрачен.

«Бездомность», неприкаянность Печорина и бессмысленная смерть «где-то на пути в Персию» – вот тот духовный крах, полное фиаско, путь к которому реалистически точно прослеживает в романе Лермонтов.

После «Героя нашего времени» Лермонтов написал мало прозы, да и не мог успеть сделать много. Он написал «Ашик Кериба», татарскую сказку, показывающую, каким подлинным и сочувственным пониманием Востока отличался Лермонтов; начал петербургский роман, в холодном сжато-романтическом ключе, полученном от «Пиковой дамы».

### **Тема 13. Творчество Н. В. Гоголя. Художественная эволюция творчества**

#### **Н. В. Гоголя от цикла «Вечера на хуторе близ Диканьки» к циклу «Миргород»**



Произведения Н.В. Гоголя чрезвычайно самобытны: любой читатель невольно ощущает в них особый, не «пушкинский» колорит; здесь жизнь и человек открываются в новом, «гоголевском» измерении. И действительно, в лице Гоголя русская литература, продолжая развиваться в общем русле реализма, вышла на качественно новый этап – ею двигали теперь иные стимулы, ей открылись новые горизонты и идеалы, иначе воспринималась миссия писателя.

Как и всякий гений, Гоголь был обречен на недопонимание со стороны его современников. Но у него и в этом был свой неповторимый удел. Например, в литературном новаторстве его предшественников – Грибоедова, Пушкина – критики не сразу смогли увидеть их заслуги, упрекали писателей в «недоработках» и неясностях. А произведения Гоголя – почти все и сразу – принимались восторженно. Только вот в разных литературных «лагерях» видели и ценили в гоголевском творчестве слишком разные «качества». Приписывали автору противоположные художественные идеи. Совсем по

разным поводам признавали за Гоголем роль лидера русской литературы, с одной стороны, «западники» во главе с Белинским, с другой – «славянофилы», объединявшиеся вокруг Аксаковых.

Литературные заслуги Гоголя включают в себя многое; открытие новых сторон жизни для художественного исследования и соответственно – новых типов, проблематики; выработку новых приемов творчества и оригинального авторского стиля, обогащающего реалистический метод. Но если иметь в виду культуру в целом, то значение исканий Гоголя оказывается шире только его литературного новаторства. Он остро поставил вопросы соотношения добра и красоты, религии и искусства – и сделал многое для переосмысления роли литературы в обществе. Эта грань значения Гоголя большинству литературных критиков осталась совершенно неясной, лишь позднее ее выделили в своих отзывах о творчестве писателя философы религиозной ориентации (Д.С. Мережковский, П.А. Флоренский, В.В. Зеньковский и др.). Остановим внимание на мировоззренческой стороне художественных исканий Гоголя. Как это выглядело конкретно?

Гоголь болезненно ощутил «неестественность» для современного ему человека моральных инстинктов и идеалов. Распространившийся со времен Фонвизина и Карамзина «гуманизм» оставался авторитетен лишь на словах, т. е. выродился в риторiku. Основной для этого гуманизма вопрос – об отношении к людям, как «братьям» – Гоголь видит пока что неразрешимым. Он пишет: «Как полюбить людей? Душа хочет любить одно прекрасное, а бедные люди так несовершенны, и так в них мало прекрасного». Моральные принципы не срабатывают в жизни и остаются надуманными в литературе, пока человек инстинктивно тянется скорее к «красоте» в любом ее виде, чем к неприглядному и обременительному «добру». Это показано у Гоголя на примерах душевной жизни его героев – Хомя Брута в «Вие», Андрия в «Тарасе Бульбе» и др.

Первый цикл, с которым Гоголь входит в большую литературу – *«Вечера на хуторе близ Диканьки»*. В сентябре 1831 г. вышла I часть его «Вечеров на хуторе близ Диканьки», а в марте 1832 - их II часть. Первая часть Вечеров (включающая «Сорочинскую ярмарку», «Ночь под Ивана Купала», «Майскую ночь» и «Пропавшую грамоту») вместе с двумя из четырех повестей второй части («Ночь перед Рождеством» и «Заколдованное место») – это ранний Гоголь. Повести эти гораздо проще, гораздо менее сложны и напряжены, чем то, что он писал потом. Веселость их, прежде всего привлекавшая читателей, проста и беспримесна.

Любовные истории там несколько по-юношески оперные, но свободные от усложненности. Дьяволищина – веселая и беспечная. Картина Украины, конечно, совершенно фантастична, но так привлекательна, так прелестно романтична и так ошеломляюще-смешна. Предисловия к каждому из двух томов, вложенные в уста мнимого рассказчика, пасечника Рудого Панько, уже шедевр гоголевского искусства имитации. Сами рассказы своим юмором обязаны постоянным персонажам украинского кукольного театра, а

привидениями и любовными историями – сочинениям романтиков, главным образом немецких. Гоголь присутствует в смешении этих двух элементов, в словесной энергии стиля, в живой убедительности зачастую фантастических диалогов своих комических персонажей и в только ему свойственной физической заразительности смеха.

Из оставшихся двух рассказов второй части «Вечеров», «Страшная месть» – создание чистейшего романтического воображения. Сильно отдающая западным романтизмом, полная воспоминаний о казацких песнях, «Страшная месть» в известном смысле шедевр. Это самый большой прорыв Гоголя к чисто орнаментальной прозе. Великолепное ритмическое движение выдержано без перерыва, без перебоя от начала до конца. История эта так страшна, что мурашки бегут по коже; она одна из очень немногих, где юмор отсутствует совершенно.

В повестях этого цикла намечены многие будущие гоголевские темы - растлевающего воздействия на человеческие души денег, богатства («Вечер накануне Ивана Купала», «Майская ночь, или Утопленница»), национально-освободительной борьбы в героическом прошлом («Страшная месть»), «пошлости пошлого человека» и даже «мертвых душ» - в настоящем («Иван Федорович Шпонька и его тетушка»).

В «Вечерах» обращает на себя внимание их густая «населенность». В них представлены целые толпы персонажей. И это было своего рода демократической установкой писателя на изображение прежде всего людей «толпы», а не избранных романтических героев-одиночек. При всех «чудесах», порою с ними происходящих (а порой являющихся плодом их озорства, как, например, в «Сорочинской ярмарке»), они остаются земными людьми, жизненно достоверными в своих желаниях и стремлениях, поступках и поведении. Это в значительной мере объясняется тем, что романтизм гоголевских «Вечеров» вырос не из книжно-романтической, скорее из фольклорной почвы.

«Вечера» представляют собою в высшей степени своеобразное переплетение противоположных начал: литературного и фольклорного, повседневно-бытового и сказочного, реального и фантастического, реалистического и романтического.

Этапом в идейно-творческой эволюции явилась работа Гоголя над повестями из сборника *«Миргород»* (вышел в свет в январе 1835 года). Писатель назвал его продолжением «Вечеров на хуторе близ Диканьки». Но это не простое продолжение, а развитие и углубление прежде всего реалистических и сатирических тенденций. Если в большинстве повестей из «Вечеров» действительное было причудливо перемешано с фантастическим, то в «Миргороде» только «Вий» несет в себе это смешение реального со сверхъестественным. Сборник состоит из 4-х повестей («Старосветские помещики», «Тарас Бульба», «Вий», «Повесть о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем»).

Из рассказов, вошедших в «Миргород», романтический элемент

наличествует в «Тарасе Бульбе» и «Вие». «Тарас Бульба» – историческое повествование о казацкой Украине. Хотя он и внушен романами Вальтера Скотта, он очень на них непохож. Он совершенно свободен от забот об исторической точности, но тем не менее исполнен казацкого военного духа и отголосками их поэзии. И почти так же полон он, в своих военных сценах, реминисценциями из Илиады. Он занимает в русской литературе единственное, только ему принадлежащее место – у него нет ни подражателей, ни продолжателей. Он героичен, нескрываемо, откровенно героичен, но (и эти элементы нераздельно переплетены) также и реалистичен, и грубо юмористичен. Возможно, это единственное русское художественное произведение, которое по своей многосторонности заслуживает названия шекспировского. «Вий» тоже изумительная смесь романтической сверхъестественности с крепким реалистическим юмором. Конструкция это повести, отсутствие в ней сомнительной риторики и, главное, абсолютное слияние таких противоречивых элементов, как ужас и юмор, делают «Вия» одной из полнейших и роскошнейших гоголевских вещей.

В своем отношении к «растительной жизни» Гоголь колебался между благодушным сочувствием и презрительной иронией. Сентиментальное, сочувственное отношение полнее всего выразилось в «Старосветских помещиках» («Миргород»), где растительные нравы старых супругов, их леность, обжорство, эгоизм, идеализированы и сентиментализированы; главное чувство, вызываемое ими у читателя, – сочувственное сострадание. В *«Старосветских помещиках»* автор обстоятельно и неторопливо с привлечением множества жизненных подробностей и деталей, реалистически изображает жизнь Афанасия Ивановича и Пульхерии Ивановны, показывая за лежащей на поверхности патриархальностью, непосредственностью и добродушием их внутреннюю ограниченность, растительно-животный характер существования этих милых старичков. По сути – это не бросающаяся в глаза, не явно выраженная, тем не менее трагедия двух людей, оставшихся до конца дней своих «нравственными эмбрионами», так и не родившихся духовно. Но это скорее беда, чем вина героев, слишком доверившихся «естественному» ходу жизни, заведенному не ими.

Иное авторское отношение выражено к героям *«Повести о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем»*. Это один из величайших шедевров Гоголя. Его комический дар (всегда граничащий с немыслимой карикатурой, немыслимым фарсом) выступает в своем чистом виде. Но, как и почти во всех его позднейших рассказах, в результате создается картина безнадежного уныния. Рассказ, начавшийся как веселый фарс, к концу вырастает в жуткий символ и заканчивается знаменитой фразой: «Скучно на этом свете, господа». Не находя остатков человечности ни в главных персонажах, ни в других обитателях города Миргорода, где происходит действие «Повести о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем», испытывая чувство глубокой горечи и обиды за человека, автор отрицает здесь не отдельные стороны изображаемого явления, а явление

в целом – весь образ жизни и ее представителей, погрязших в страшной «тине мелочей». Это уже не юмор, а беспощадная ирония, разящий сарказм.

Говоря о повестях Гоголя из «Вечеров» и особенно из «Миргорода», Белинский пронизательно отмечал: «Отличительный характер повестей г. Гоголя составляют – простота вымысла, народность, совершенная истина жизни, оригинальность и комическое одушевление, всегда побеждаемое глубоким чувством грусти и уныния. Причина всех этих качеств заключается в одном источнике: г. Гоголь – поэт, поэт жизни действительной» (II, 284). В ответ на нападки консервативной критики, обвинившей Гоголя в пристрастии в «низкой» и «грязной» действительности в его повестях, в клевете на русскую жизнь, критик писал: «Он не льстит жизни, но и не клеветает на нее; он рад выставить наружу все, что есть в ней прекрасного, человеческого, и в то же время не скрывает нисколько и ее безобразия» (IV, 292-293).

#### Тема 14. «Петербургские повести» Н. В. Гоголя

В вышедшем в 1835 г. вслед за «Миргородом» сборнике «Арабески» Гоголь поместил три новые повести и ряд статей по литературе, истории и живописи. Повести «Невский проспект», «Портрет», «Записки сумасшедшего», объединенные темой современного писателю Петербурга, впоследствииполнились еще двумя повестями – «Нос» (1836) и «Шинель» (1839-1842). Рассматриваемые вместе, они образуют единый цикл так называемых **«петербургских повестей»** Гоголя. Несмотря на разнообразие их содержания, в них есть объединяющие их подходы, темы и проблемы.

Из пяти рассказов, действие которых происходит в Петербурге, «Портрет» – чисто романтический, лишенный юмора и странно напоминающий Эдгара По. «Записки сумасшедшего» (1835) и «Невский проспект» (1835) романтичны в гофмановском смысле, ибо их тема – противопоставление жизни в мечтах и реальной жизни. «Невский проспект» – один из гоголевских шедевров; Пушкин называл его самым полным из его произведений.

Гоголь беспощадно срывает декоративные покровы с общества, где буквально все покупается и продается, где высокое искусство ставится на потребу бездуховной меркантильности, где мечта о прекрасном разбивается безжалостной и пошлой «существенностью», где все лучшее, отмеченное печатью человечности, обречено на гибель. Так гибнет молодой одаренный художник Пискарев (**«Невский проспект»**), на какое-то время поверивший в возможность существования в этом страшном мире незапятнанной красоты. Зато преуспевает, несмотря ни на что, знакомый Пискарева – поручик Пирогов, воплощающий у Гоголя, по слову Пушкина, «пошлость пошлого человека». Мир, порождением которого является поручик Пирогов, это мир особых измерений, ведущий к девальвации подлинных человеческих ценностей, к «расчеловечиванию» человека.

Художник Пискарев и поручик Пирогов – антиподы. Один весь во власти мечты о прекрасном – в жизни и человеке, но не знает реальной

действительности и каких-либо путей сближения ее со своим идеалом. Другой же во всем олицетворяет эту пошлую, лишенную подлинных идеалов действительность. На первый взгляд, симпатии автора на стороне одухотворенного высокими целями художника. Но авторское отношение к героям в повести Гоголя не столь однозначно. Оно по-своему диалогично, ибо и Пискарев, и Пирогов несут в себе каждый свою правду. И ни одна из них автором не абсолютизируется.

В повести *«Портрет»* трагически погибает еще один талантливый живописец – Чартков, не устоявший перед многочисленными соблазнами жизни, развращенный жадой денег и богатства.

Герой повести *«Записки сумасшедшего»* титулярный советник Поприщин – жертва непримиримого конфликта в нем человека и чиновника, являющегося в свою очередь отражением конфликтов более глобальных, свойственных социально-иерархическому обществу, в котором значение человека обуславливается не его внутренними человеческими качествами, а происхождением, чином, богатством, положением в обществе. В этой повести Гоголя с особой наглядностью проявляется переплетение комического и трагического в изображении повседневной жизни обыкновенных людей.

Если в *«Записках сумасшедшего»* трагическое постепенно берет верх над первоначальным комизмом повествования, то в повести *«Нос»* комическое начало господствует от начала до конца. *«Нос»* – одна из наиболее фантастических повестей. *«Нос»* (1836) – «фантазия» на тему, популярную в журнальной литературе тех дней (человек теряет нос). Это, на первый взгляд, чистая игра, почти чистый абсурд. Но и тут за ним скрыт глубокий трагизм повседневности. Так, сцена неожиданной встречи майора Ковалева в Казанском соборе со своим носом, который приехал туда в собственной карете, да еще в мундире статского советника, отнюдь не бессмысленно гротескна, в ней скрыт глубокий социально-психологический смысл. Хотя Ковалев и видит, что перед ним его собственный нос, он робеет и стушевывается, не зная, как к нему подступить: ведь нос-то в генеральском мундире. В этом аспекте важна следующая характеристика героя – коллежского асессора, или майора, как он сам предпочитает себя называть: «Ковалев был чрезвычайно обидчивый человек. Он мог простить все, что ни говорили о нем самом, но никак не извинял, если эта относилось к чину или званию». Путем особого сатирического приема – максимального остранения сюжета – Гоголь заставляет читателя задуматься над странностями и реально существующего жизненного уклада. Фантасмагорический сюжет, связанный с носом Ковалева, выступает как естественное продолжение фантасмагии реальной действительности.

Последняя из петербургских повестей – *«Шинель»* (впервые напечатана в 1842 г.) – вместе с *«Ревизором»* и *«Мертвыми душами»* имела наибольшее влияние на литературу. Это история бедного чиновника, Акакия Акакиевича Башмачкина, который живет на 400 рублей в год, и единственная мечта которого – сшить себе новую шинель. Когда наконец ему удастся собрать деньги и шинель готова, в первый же раз, как он в ней выходит на улицу, на

него нападают грабители и отнимают у него шинель. Акакий Акакиевич изображен как жалкая личность, смиренная и неполноценная, и рассказ проходит через всю гамму отношений к нему – от простой насмешки до пронзительной жалости. Именно эта пронзительная жалость к бедному незначительному человеку произвела такое сильное впечатление на современного Гоголю читателя. «Шинель» породила целую литературу филантропических рассказов о бедных чиновниках, из которых самый значительный – «Бедные люди» Достоевского.

«Шинель» завершает цикл «петербургских повестей». В ней во весь рост поставлена проблема «маленького человека» с его бесправностью и беззащитностью. Акакий Акакиевич Башмачкин, по словам повествователя, «тип вечного титулярного советника», обречен быть всю жизнь безгласным винтиком в обездушенном чиновничье-бюрократическом механизме. Все его человеческие задатки и способности сведены к одной-единственной функции – бесконечному переписыванию канцелярских бумаг. Эта фатальная обреченность на обезличенное существование подчеркивается с самого начала – с момента рождения героя в социальной среде, из которой нет выхода к осмысленной, внутренне независимой человеческой жизни.

Фантастика слухов в этой повести непрямо, но перекликается с «фантастикой» действительности, в которой привилегированное меньшинство открыто и безнаказанно грабит абсолютное большинство, людей социальных «низов». В этом аспекте многие другие образы и сюжетные ситуации повести обретают символично-обобщенное значение, в частности, образ украденной шинели превращается в символ «украденной» у Акакия Акакиевича человеческой жизни, его всесторонней личностной «ограбленности» обществом, в котором «маленькому человеку» нет места.

## **Тема 15. Новаторство Гоголя-драматурга**

Драматургия Гоголя – важная часть творческого наследия писателя. Работая над повестями из сборников «Миргород» и «Арабески», он одновременно вынашивал замыслы своих драматических произведений. Так, уже в 1833 г. он приступил к написанию комедии «Владимир III степени». Пьеса не была завершена, во-первых, по цензурным причинам (как писал Гоголь, «перо так и толкается о такие места, которые цензура ни за что не пропустит»). Во-вторых, замысел оказался слишком широким, объединяющим сразу несколько сюжетно-тематических линий, не «укладывавшихся» в одну пьесу.

Отдельные мотивы и ситуации этой незавершенной пьесы были позже разработаны Гоголем в повести «Записки сумасшедшего», в цикле своеобразных «маленьких комедий» («Утро делового человека», «Тяжба», «Лакейская», «Отрывок») и, наконец, в наиболее известных его комедиях – «Женитьба» и «Ревизор». Гоголем написаны также одноактная комедия «Игроки»; пьесы-трактаты «Театральный разъезд» и «Развязка «Ревизора»»,

представляющие собою художественно-публицистический комментарий к «Ревизору». Из всего этого обилия необходимо особо выделить две пьесы – «Женитьбу» и особенно «Ревизора».

В 1836 году «Ревизор» был закончен.

По ходатайству В.А. Жуковского и М.Ю. Вильегорского пьесу прочел Николай I и не нашел в ней ничего предосудительного. Сатирический смысл до

царя не дошел, ему показалось, что в пьесе представлен всего лишь эпизод из жизни уездного города.

Но на премьере в Александрийском театре 19 апреля 1836 года стало очевидным, что пьеса обращена против всей самодержавной России. «В этой пьесе всем досталось, а больше всего мне», – сказал Николай I. А «избранная» публика расценила ее как «клевету и фарс».

Консервативная пресса обливала пьесу, а заодно и автора грязью, но прогрессивная печать ее горячо поддержала. В журнале «Современник», редактируемом Пушкиным, П.А. Вяземский писал: «Тут автор не суфлер действующих лиц, он не подсказывает им свои выражения; автор – стенограф». Высоко оценил «Ревизора» и Белинский, увидевший в этой пьесе не столько комедию, сколько трагедию русской жизни.

Принадлежащее Гоголю отождествление театра с кафедрой, «с которой читается разом целой толпе живой урок», было высказано им впервые в 1837 г. Но оно трактовалось плоско, утрачивало образный, поэтический смысл. Важная черта того «урока», о котором мечтал драматург, заключалась, судя по направленности его творческих усилий, в том, что Гоголь отказывался делить персонажей на положительных и отрицательных. Единство просветительских, романтических и реалистических тенденций, определяющее лирический пафос его пьес, выразилось в том, что для Гоголя не существовало механического противопоставления добра зла в дидактических целях. «Ревизор» продолжал и преображал сатирическую традицию, восходящую к А.Д. Кантемиру и Д.И. Фонвизину.

«Ревизор» – высшее достижение драматургии не только по обрисовке характеров и качеству диалога, эта комедия – она одна из немногих русских пьес, которые именно пьесы, выстроенные от начала до конца с непогрешимым искусством. Оригинальность ее плана, по сравнению с современной и классической драматической литературой, заключается в отсутствии любовного элемента и положительных персонажей. Последнее обстоятельство особенно раздражало врагов Гоголя, но как сатира пьеса от него чрезвычайно выиграла. Ревизор был задуман как моральная сатира против плохих должностных лиц, а не как социальная сатира против системы коррупции и безответственного деспотизма. Но каковы бы ни были намерения автора, пьеса была принята как социальная сатира, и оказала большее влияние на движение против деспотизма Николая I и системы бюрократической безответственности, чем какое бы то ни было другое литературное произведение.

Пьесы Гоголя предлагали зрителю смеяться не только над другими, но и над самим собой. В «повороте смеха на самого себя» он готов был видеть «поворот смеха на его законную дорогу». «Три тысячи ведь людей пришло в театр; все знают, что пришли затем, чтобы посмеяться, и всякий из этих трех тысяч уверен, что придется над другим посмеяться, а над ним. Малейший намек, что он может быть похож сам на того, над кем посмеялся, может привести его в гнев, и он готов уже бешено повторять: да разве у меня рожа

крива?»

Трагическая разъединенность в душе эстетических и моральных инстинктов придавала особое направление художественным исканиям Гоголя. Он стремился решить эту проблему хотя бы в личном творческом поиске. «Ревизор» был задуман с грандиозными и утопичными надеждами: представить в ярких красках и высмеять коренные пороки русского характера и, те «мерзости жизни», которые на этих пороках произрастают, -и совершить моральный переворот в зрителях. Автор надеялся на «очищающую силу смеха» (СМЕХ «был единственным честным лицом в «Ревизоре»), надеялся на то, что выставленная на всеобщее посмеище «неправда» самым эстетическим воздействием пьесы будет способствовать моральному оздоровлению нравов в России.

Гоголь переоценил свои личные возможности и силу искусства в целом. Позднее он признал (в «Авторской исповеди»), что постановка «Ревизора» имела «потрясающее действие», – но вовсе не то, на что он рассчитывал. Одни были в художественном восторге, но без всякого сдвига в моральном сознании. Другие (кто как раз глубже почувствовал, во что метил Гоголь в «Ревизоре») были смертельно обижены, и значит – тоже никакого «очищающего» переживания не испытали. Театр не смог выполнить – как это было задумано – роль той «кафедры», с высоты которой Гоголь хотел оказать силою искусства морально-оздоровляющее воздействие на всероссийскую публику. Несмотря на тяжкое разочарование, писатель не только не отступился от своих грандиозных задач, но и значительно повысил в новом художественном замысле накал борьбы за человека и расширил масштабы «захвата жизни» искусством.

В самом названии – несколько планов.

1) В центр внимания ставится конкретный герой, Хлестаков. Насколько он соответствует и не соответствует роли «ревизора»? Разные ответы на этот вопрос заостряют обличительный эффект против разных сторон российской действительности. Ревизоры бывали и такие – чего же стоит правительство, если поручает проверку подобным легковесным чиновникам и взяточникам? С другой стороны, Городничий и иные персонажи сами в финале поражаются, что могли принять Хлестакова – «сосульку, тряпку», «вертопраха» – за «ревизора». Чего же стоит тогда вся их опытность? Достойны ли они занимать свои служебные посты, решать судьбы людей?

Хлестаков – яркий тип легкомысленного, но вдохновенного лгуна (у него «легкость в мыслях необыкновенная»). Стремление к планомерному и целенаправленному мошенничеству ему не свойственна. Роль «ревизора» ему навязана окружающими; он лишь отдается на волю их воображению. Завязка и развитие конфликта в пьесе обусловлены самообманом уездных обывателей под влиянием «страха».

2) Страх чиновников связан с магическим воздействием определенных понятий – «Ревизор», «Инкогнито», «С секретным предписанием». Бюрократический строй, его порядки и нравы, условия жизни и службы чиновников – всё способствовало накоплению «грехов» (взяток и др.

злоупотреблений). Однако и среди них существовало негласное разделение: признавались грехи неизбежные, допустимые (перлюстрация почты – «дело семейственное») и превышающие негласные нормы (Городничий грозит взяточнику-квартильному: «Не по чину берешь!»). Чтобы наводить порядок «на местах» предпринимались периодические ревизии. Их успех зависел от внезапности, с какой столичные и губернские чиновники («ревизоры») могли проверить положение дел в уездах, – отсюда устрашающая практика поездок «инкогнито», т. е. под ведом частного лица. (Хорошо знал и широко отразил позднее в своем творчестве практику бюрократических злоупотреблений Салтыков-Щедрин.)

Магическая сила понятий подчеркивается тем, что в пьесе слово «ревизор» действует уже само по себе, помрачая рассудок Чиновников. Слово это в их воображении воплощается в образе ничтожного Хлестакова и наделяет его качествами, ему несвойственными. В финале то же устрашающее слово воплощается еще раз – в незримый образ реального чиновника, действительного ревизора.

3) Еще один обобщающий смысл понятия «ревизор» связан у автора с символикой СОВЕСТИ. Не столько официальное возмездие, сколько личное осознание своих «грехов» должно способствовать наведению «порядка» (нравственного) в хозяйстве (душевном). Гоголь позднее подчеркивал этот смысл: «Ревизор этот – наша проснувшаяся совесть. (...) С Хлестаковым под руку ничего не увидишь в душевном городе нашем».

Обозначено «служебное» значение образа Хлестакова (подвернулся под роль ревизора). Но «хлестаковщина» важна и как стихия человеческой души. Широкая типизация: «Хлестаковы» в той или иной мере угадываются в отдельных сословиях (социальный аспект), особенно типичны для России (национальный), но стихия эта Вездесуща (общечеловеческий аспект типизации). Символичен и многозначителен пьяный выкрик героя: «Я везде, везде!».

Под «хлестаковщиной» можно понимать:

1/ Инстинктивное или сознательное стремление казаться лучше, чем ты есть, подлаживаться под любые положительные мнения о себе; склонность к неоправданному взвинчиванию своей репутации среди окружающих.

2/ Стремление присвоить жизненные блага «даром», не упустить свою случайную выгоду. Это связано с мотивом «счастья», «игры», случайного или шулерского – «выигрыша» (мотив повторяется в «Ревизоре»; еще нагляднее – в комедии Гоголя «Игроки»).

3) Неосознанная, почти бескорыстная склонность ко всему «приобщиться» и всё опозлать своим легкомысленным отношением. В пьесе Хлестаков бахвалится тем, будто он со всеми литераторами и с Пушкиным «на дружеской ноге»; походя присваивает авторство любых произведений и т. д.

Мера типичности образа Хлестакова превышает социальную, национальную и общечеловеческую типичность других героев Гоголя. Сравним, например, в «Мертвых душах»: можно угадать в ком-то черты

Чичикова, Ноздрева или др. персонажей. Однако смесь этих черт представить в одном характере трудно. Каждый из героев несет в себе черты широкого, но лишь одного «типа». «Хлестаковщина» же вездесуща, ее можно проследить и в любом из персонажей «Мертвых душ».

Тем более черты хлестаковщины угадываются во всех персонажах «Ревизора» – от Городничего до слуги Осипа. Гоголю важно, чтобы испытание на хлестаковщину прошли не только литературные герои (они этого испытания не выдерживают), но и все русские люди: «Пусть всякий отыщет частицу себя в этой роли». Выследить в себе черты «Хлестакова» (как это делал и сам Гоголь в отношении к иным своим поступкам) – значит уже излечиться от этого типичнейшего порока.

Для Гоголя театр – «великая школа», он целой толпе, целой тысяче народа за одним разом читает живой и полезный урок. По мере творческого созревания, по верному определению талантливой критики А.А. Григорьева, все суровее и суровее смотрел на жизнь.

На сцене, как и в художественной прозе, Гоголь – и в этом его историческая роль – был проводником реализма. Тут и там он был открывателем дверей, тем, кто вводит доселе запрещенный материал. В особенности «Женитьба», с ее широкой и оригинальной трактовкой купеческих нравов, оказала большое влияние на Островского.

## **Тема 16. Поэма Н. В. Гоголя «Мертвые души»**

Типичность для российских условий эпохи истории с покупкой «мертвых душ». Многозначительная противоречивость самого этого понятия в связи; 1) с бюрократическими формальностями в отношении к крепостным крестьянам; 2) с официально принятыми религиозными понятиями о «бессмертной душе» человека; 3) с гоголевским иносказанием, согласно которому души персонажей-помещиков предстают на разных стадиях «омертвения» (надежды автора на грядущее оживление этих душ).

Обличение крепостнического строя в связи с формальной законностью махинаций, подобных той, что задумана Чичиковым, (Сам герой похваляется, что «привык ни в чем не отступать от гражданских законов».) фантастичность русской действительности, сложившихся отношений между людьми, нравов помещиков и чиновников – согласуется с возможностью невероятных характеров, махинаций, событий, слухов и проч.

Пушкина волновал вопрос о будущем России. С этим связан вопрос в «Медном всаднике»; «куда ты скачешь, гордый конь, / И где опустишь ты копыта?». Гоголь в «Мертвых душах» многозначительно перекликается с Пушкиным: «Русь, куда ж несешься ты? дай ответ. Не дает ответа». Но вопрос Гоголя обращен уже не к символу государственности, а к «Птице-тройке» – символу национального характера.

«Птица-тройка» и ее стремительный полет по просторам России противоречиво связана с образом брички, в которой Чичиков колесит по

губернскому бездорожью. Во-1-х, бричка – символ кружения сбившейся с прямого пути «русской души» (многозначителен разговор мужиков в начале поэмы о том, далеко ли способно доехать «то колесо»). «Бездорожье» – символ кривого пути национального развития России и русского характера. Но, во-2-х, именно бричка героя в финале идеально преобразуется в образ «Птицы-тройки» (выражение утопичных надежд Гоголя).

Само плутовство Чичикова – искажение, ложная направленность в развитии одной из насущных черт русской натуры – практической сметки, энергичного стремления к намеченной цели. (Эти черты вслед за Гоголем будут изучать в русских людях Островский в образах купцов, Гончаров в образе Штольца.) Чичикову было уготовано автором «возрождение» в будущем развитии сюжета. Но прежде чем превратиться из проходимца в образцового деятеля, герой должен был претерпеть заслуженное наказание, вплоть до Сибири – по принципу «Гром не грянет – мужик не перекрестится».

В Чичикове заметны черты типа «буржуазного предпринимателя», который скоро будет претендовать на ведущую роль в общественном развитии России. Однако это еще не вполне сложившийся тип, с рудиментами патриархальной психологии. Так, например, его идеалом остается собственное «уютное гнездо», построение хозяйственной и семейной идиллии, по типу помещичьих. Здесь еще нет буржуазной устремленности к тому, чтобы пустить капитал «в оборот», заставить его продуктивно работать и самовосполняться.

Образы помещиков в «Мертвых душах»: каждый воплощает одну из черт, развившихся под воздействием паразитического образа жизни и мысли. Манилов – беспочвенное мечтательство и слащавость; Коробочка – тупое («дубиноголовое») хозяйствование; Ноздрев – буйно-азартное жизнелюбие и растратничество душевных сил; Собакевич – медвежьей цепкостью и грубостью в преследовании своей выгоды; Плюшкин – бессмысленное накопительство.

В самой последовательности образов возможна логика: от Манилова (наиболее близкий к человечности вариант) к Плюшкину процесс «омертвления души» прослеживается всё дальше. Но процесс этот – как надеялся автор – еще обратим. Чем глубже «упал» человек, тем скорее он способен «устыдиться» и возродиться к новой жизни. В связи с этим, во-1-х, образ Плюшкина дан в его развитии, с предысторией героя. Во-2-х, именно этому герою, наряду с Чичиковым, была уготовлена в будущем возможность для возрождения.

Образы городских чиновников в «Мертвых душах» родственны помещикам. Их роднит социальная психология, нравы паразитического существования, общность жизненных «идеалов». Одни на своем служебном «поприще», другие на хозяйском дворе – но каждый ведет себя, как полный господин и неограниченный владыка над вверенными ему «душами» и средствами.

Особенности композиции и стиля подтверждают общую логику изображения «мертвых душ». Картины барских поместий и описания образа жизни их обитателей даны в размеренной последовательности. Они однотипны по принципу изображения (сначала деревня, затем двор помещика, его портрет,

интерьер и т. д.), почти изолированы друг от друга, каждая отличается цельностью и самодостаточностью. Описания следуют друг за другом, но не вырастают, а как будто «прирастают» друг к другу, плодятся в чисто количественном, зоологическом смысле.

Жизнь помещиков в их усадьбах отличалась разобщенностью. Им было мало дело до всего остального мира. Но если ослабевали связи внешние, то укреплялись внутренние. В каждом случае это жизнь, как бы замкнутая на саму себя. В такой среде, замкнутой и убогой по человеческому содержанию, почти естественно выглядит близкое «родство» людей, животных и предметов обихода. Материал для многочисленных сравнений и метафор по той же логике берется автором из окружающей среды («зоологизмы» и др. художественные средства).

Особая роль и значение в бессобытийной жизни помещиков и чиновников таких явлений, как «балы» и «сплетни» – единственные и искаженные формы соответственно «общественной» и «умственной» жизни. В атмосфере праздности и пустоты интересов неизбежны заблуждения. Мысли, догадки вращаются вокруг пустяков. Здравый смысл отмирает вместе с душевным содержанием, развитие логики подменяется полетом воображения. Сплетни могут быть более или менее глупыми в зависимости от степени невежества их носителей. Комический эффект автор создает, проводя параллели между «гипотезами» губернских дам и рассуждениями какого-нибудь «профессора».

Исследователь «Божественной Комедии» А.А. Асоян, вспоминая слова Данте о четырех смыслах этой поэмы, пишет: «Один из смыслов, самый первый, – это буквальный, второй – аллегорический, третий – моральный, четвертый – анагогический (сверхсмысл) ... Гоголь как будто знал о таком толковании «Комедии»...». Исследователь весьма убедительно обосновывает сознательное следование Гоголя автору «Комедии».

О жанре, композиции, замысле именно «Мертвых душ», как и вообще почти всех гоголевских произведений, невозможно говорить без хотя бы краткого символично-мифологического комментария. Глубокую ассоциативность творчества Гоголя подчеркивают многие исследователи.

Е.А. Смирнова, например, в своем чрезвычайно плодотворном исследовании пишет, что «для Гоголя менее всего важно буквальное осмысление... образов – важно для него вызвать у читателя определенные ассоциативные представления, а это он умеет рассчитать безошибочно». По мнению В.А. Воропаева и И.А. Виноградова, «для поэтики «Мертвых душ» чрезвычайно характерен язык художественных ассоциаций, скрытых аналогий и уподоблений...».

Почему Гоголь на титульном листе «Мертвых душ», подготовленным им самим, выделяет слово «поэма» огромными буквами, которые превышают по размеру само название? Он дает нам понять, что это исполинская поэма, написанная в духе «древнего эпоса. Черепа и скелеты вокруг букв подсказывают тему – путешествие в царство мертвых. В то же время обложка напоминает нам о совмещении потустороннего мира и современной Гоголю

России, что соответствует излюбленной гоголевской технике «наложения двух разнородных предметов (действий, текстов и т.д.) друг на друга». Упряжка лошадей, улица, блюда, рюмки, рыба на блюде – быт губернского города. Но по мере чтения произведения детали наполнятся иным смыслом – и колесо, и упряжка, и мужик с рюмкой в руке (среди черепов!), и рыба как символ Христа, и крест с крылышками над ним.



*Титульный лист к «Мертвым душам»*

Кроме того, реалии русской жизни перемежаются символическими деталями, которые мимикрируют под просто реалии. В сущности, тот же принцип – сопоставление несопоставимого – ...в названии «Мертвые души». (Вспомните, как рассказывает Гоголь в письме П.А. Плетневу от 7 января 1842 года о реакции президента московского цензурного комитета на столь необыкновенное название: «Голохвастов <...> закричал голосом древнего римлянина: «Нет, этого я никогда не позволю: душа бывает бессмертна; мертвой души не может быть; автор вооружается против бессмертья»«.)

В поэме Гоголя можно найти аналогии с гомеровским эпосом, аналогии с «Комедией» Данте, библейские, масленично-карнавальные и сказочно-былин-ные мотивы. Разумеется, это далеко не все смыслы и ключи, но, учитывая уже названное, можно избежать одномерного толкования поэмы только в плоскости

живописания русского быта и обличения русской бюрократической системы.

Еще Бердяев отмечал: «Ошибочно видеть в Гоголе сатирика. Он видел метафизическую глубину зла, а не только социальное ее проявление»

## **Тема 17. Литература 1840–х годов. Натуральная школа**

Переходный характер периода. Вступление феодально-крепостнических отношений в последнюю стадию кризиса. Рост крестьянских волнений. Революционные события в Западной Европе и их отражение в России. Административно-полицейский произвол, цензурный гнет «мрачного семилетия» (1848–1855). Социальная борьба, ее обострение, вызвавшее оживление прогрессивно-демократического движения.

Идейная борьба между славянофилами и западниками. Консервативные и утопические принципы славянофильства и его прогрессивные тенденции: неприятие деспотии, крепостного права, требование свободы печати и гласности суда. Проблема славянофильства в современном советском литературоведении. Передовые устремления западников: отрицание крепостничества, европеизация жизни России, борьба за установление буржуазно-парламентарного строя. Слабые стороны их позиций: преклонение перед западноевропейской цивилизацией, реформизм. Опора западников, как и славянофилов, на философский идеализм по преимуществу гегельянского характера.

Роль журналов «Отечественные записки», «Современник», сборника «Физиология Петербурга», «Петербургского сборника» в формировании принципов реализма.

Термин «натуральная школа». Ведущие принципы «натуральной школы». «Натуральная школа» – ведущее направление прогрессивной литературы, обусловленное всем предшествующим развитием русской литературы. Гоголь – знамя «натуральной школы». Роль В.Г. Белинского как теоретика «натуральной школы», его значение в сплочении писателей «натуральной школы». Основная проблематика и характерные особенности поэтики писателей «натуральной школы».

Отражение социальных противоречий в художественной литературе.

Реализм и натуралистические тенденции в творчестве писателей «натуральной школы» (Д.В. Григорович, В.И. Даль, А.В. Дружинин, А.Ф. Писемский и др.). Идеино-эстетическая дифференциация «натуральной школы». Тенденции к социально-политической и сатирической трактовке характеров и обстоятельств в творчестве Некрасова, Герцена, М. Салтыкова, Огарева. Демократический пафос произведений Тургенева, Гончарова, Достоевского, Островского. Либерально-реформистские тенденции в творчестве В.А. Соллогуба, Д.В. Григоровича, А.В. Дружинина, В.И. Даля. Наличие в их творчестве консервативных (В. Соллогуб) и демократических (Григорович, Дружинин, Даль, Писемский) элементов. Реализм и натуралистические тенденции в творчестве писателей «натуральной школы».

## Тема 18. Творчество А. И. Герцена

А.И. Герцен и «натуральная школа», гоголевские традиции в его творчестве. Идеино-художественное своеобразие произведений А.И. Герцена (краткая характеристика).

Герцен занимает одинаково важное место в политической истории, в истории мысли и в истории литературы. Более подробный рассказ о его политической деятельности был бы в истории литературы неуместен. Герцен был в России пионером европейского позитивистского и научного мировоззрения Европы XIX века и социализма. Но у него были глубокие корни в романтическом и аристократическом прошлом, и хотя его идеи были материалистическими и научными по содержанию, их стиль и окраска всегда оставались романтическими. Первым разбудил в нем мысль французский социалист Сен-Симон, и его евангелие «эмансипации плоти» от традиционных оков религии навсегда осталось для Герцена основным лозунгом.

Социализм для Герцена был не столько положительной программой, сколько толчком и ферментом к разрушению обветшавшей западной цивилизации, к омоложению дряхлеющих тканей европейского человечества. Он первый заложил основы русского аграрного социализма, в надежде построить социалистическую Россию не столько на европейской пролетарской, сколько на общинной русской крестьянской традиции и на революционной инициативе просвещенного и великодушного меньшинства. От Герцена эту идею унаследовали народники семидесятых годов, и она в основном перешла в программу социалистов-революционеров. Но Герцен был всегда более политиком, нежели социалистом, и мысль его воодушевлялась идеей свободы, а не равенства. Мало кто из русских так остро и лично чувствовал понятия личной свободы и прав человека, как Герцен.

Социализм Герцена носит отчетливо национальную окраску. Он верил в жизнеспособность России, в отличие от Запада, и любил Россию страстной любовью. Его любовь была свободна от всякого политического патриотизма, и все-таки нельзя не расслышать нотку патриотического восторга, когда ему случается говорить о победах Петра или Екатерины, или о 1812 году. Это вызвано не только его глубокими корнями в прошлом своего класса, но и настоящим чувством национальной гордости. Он ненавидел правительство Николая I и силы реакции, однако любил не только народ, но и все, что было искреннего и благородного среди мыслящих слоев общества; он сохранял теплое чувство к славянофилам, христианским настроениям которых отнюдь не сочувствовал, но от которых унаследовал веру в русский народ. На Западе, хотя одно время он целиком отдавал себя европейской революции, он сочувствовал только рабочим, особенно французским; в них он видел силу, способную победить эгоистичную буржуазную цивилизацию, которую он ненавидел.

Ко всем остальным он относился с презрением или с полным безразличием. Однако главное, что ставит Герцена неизмеримо выше простого

проповедника революционного учения и примиряет с ним даже тех, кто вовсе не сочувствует его устремлениям – это его беспристрастность и умение взглянуть со стороны. Он понимал все и всех. Несмотря на крайность собственных взглядов, несмотря на сильные политические страсти, он умел понимать своих врагов, судить их по их собственным меркам; будучи социалистом, видел хорошие стороны монархии Романовых и старой западной цивилизации; будучи воинствующим атеистом – понимал достоинства исторического христианства. Его историческая интуиция, умение широко видеть историю, понимать значение деталей и связывать их с главными направлениями развития – поразительны. Мысль его прежде всего исторична и именно понимание истории как стихийной, непредопределенной, не поддающейся вычислению силы, продолжающей столь же стихийную, непредопределенную, эволюцию природного мира, сближает его с Бергсоном. Для него процесс становления был творческим процессом, каждое будущее было новым относительно каждого прошлого, и страницы, которые он посвящает опровержению самой идеи предопределения, самого понятия мысли, направляющей историю человечества извне, принадлежат к числу самых ярких из всего, им написанного.

Как писатель Герцен продолжает жить главным образом благодаря написанному им в период между отъездом из России и основанием «Колокола» (1857). Все написанное позже имеет гораздо большее значение для политического историка, чем для историка литературы, и его репутация классика зиждется, безусловно, не на статьях из «Колокола». Как и все, что он писал, они блестяще написаны и очень действенны, но в них мы находим только слабое эхо тех высочайших достоинств, которые были присущи его ранним политическим писаниям. Произведения, написанные до отъезда из России, позволяют только предчувствовать настоящего Герцена. Ни его рассказы, ни роман не ставят его среди крупных писателей, несмотря на немалую психологическую глубину и тонкую наблюдательность. Из всех повестей, пожалуй, самой интересной является *«Доктор Крупов»*. Сатира на самодержавно-крепостническую Россию в повести «Доктор Крупов». Художественные особенности этой повести. Доктор Крупов снова появляется в романе «Кто виноват?». Это интересная фигура скептика, врача и ученого, сыгравшая такую важную роль в разрушении романтического мировоззрения идеалистов.

Система образов романа *«Кто виноват?»*. Сатирическое изображение крепостников. Образ Бельтова. Разночинцы в романе. Черты новой женщины в образе Любоньки.

*«Сорока-воровка»* – повесть о трагической судьбе крепостной интеллигенции. Критика славянофилов и западников, их взглядов на развитие русской жизни и литературы.

Но вечное место среди русских классиков Герцену создали произведения, написанные в первые десять лет за границей (1847–1857). Сюда входят «Письма из Франции и Италии» (1847–1850), «С того берега» (1847–1850), ряд

пропагандистских памфлетов, написанных в начале пятидесятих годов (самый замечательный из них «Русский народ и социализм») и «Былое и думы», автобиография, написанная в основном в 1852–1855 гг., но урывками продолжавшаяся и позднее; добавления к ней писались еще в шестидесятые годы.

Важнейшее политическое произведение Герцена – это восемь статей (из них три в диалогической форме), составляющие книгу *«С того берега»*. Только они дают полное представление о масштабах его ума, о его беспристрастности и о глубине его понимания истории. Книга была вызвана к жизни поражением революции, которая, как надеялся Герцен, станет зарей новой, революционной и социалистической Европы.

Хотя ее детали в большинстве своем устарели, она и теперь остается одной из самых значительных книг, когда-либо написанных на тему истории, и, вероятно, особенно важна и уместна в наши дни, хотя зачастую для нас невозможно согласиться с герценовским прочтением исторических фактов. Из всех политических сочинений Герцена она одна была написана не с целью пропаганды, и острое ее иронии направлено не против старой Европы, а против идеалистического оптимизма революционеров, которые ожидали слишком многого и слишком быстро, и либо слишком рано разочаровались, либо слишком крепко держались за свои ошибки и суеверия. Целью Герцена было разрушить религию революции и социализма, с ее риторикой и официально предписанным оптимизмом, заменив ее здоровой и ясной волей к революции. Именно здесь его понимание жизни находит полное выражение – он активно и с надеждой приемлет «поток истории», рассматривая его как творческий процесс, а не как предугазанную необходимость. Это ключевое понятие книги.

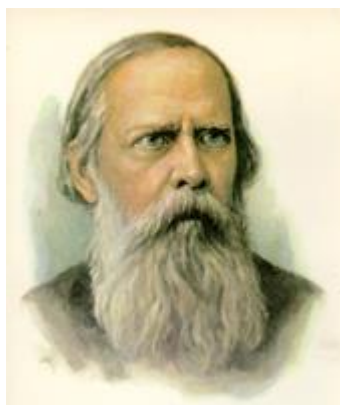
Другие политические сочинения Герцена отличаются от книги «С того берега» тем, что их основная цель – пропаганда; не бескорыстные поиски истины, а желание повлиять на действия и взгляды окружающих. Однако именно в них особенно ярко проявилось герценовское красноречие. Красноречие Герцена легко поддается переводу, ибо основывается не на словах и звуках, а на развитии идей и образов. О его русском языке существует много суждений. Это язык человека, который одинаково свободно говорит на многих языках. Но это именно его, герценовский язык, и он обладает совершенно стихийной жизненной силой. В нем очарование свободы и непосредственности, это текучая и богатая речь страстного, блестящего собеседника. Хотя он и не может считаться мастером слова, но если ««стиль – это человек», то Герцен, несомненно, мастер стиля.

*«Былое и думы»*. Их проблематика, жанровое своеобразие. Многосторонний показ действительности. Личность автора, история его идейных исканий. «Былое и думы» – энциклопедия русской идейной жизни 30–60-х годов XIX в. Стилевое новаторство «Былого и дум». Авторская речь.

Стиль, которым написана его автобиография «Былое и думы», тот же, но еще более раскованный, еще более непосредственный, еще более разговорный и сравнительно свободный от риторики. Для большинства читателей эта

автобиография остается его главной книгой. Ее привлекательность главным образом в ее свободе и очевидной искренности. Не то, чтобы в ней вовсе не было позы, – Герцен слишком француз и слишком романтик, чтобы обойтись без позы. В сущности, он один из немногих русских, которые явной позы не боятся. Отсутствие застенчивости и предельная искренность, поверхностность, как бы сама собой разумеющаяся театральность «Былого и дум» – их главное очарование для непредубежденного читателя. Но кроме тона и голоса, в воспоминаниях Герцена мало его «я» и еще меньше самоанализа. Его психология сравнительно традиционна, и все выглядит особенно просто и правдиво, потому что он говорит о себе в общепринятых общечеловеческих словах. Но большая часть книги посвящена не себе, и самые запоминающиеся ее страницы – это те, где автор рассказывает об окружающем мире. Герцен – великий портретист-импрессионист, и его впечатления (impressions) об отце и других родных, о московских идеалистах и вождях европейской революции незабываемо-живые. Легкость его прикосновения, скользящего, без всякого нажима, сообщает этим портретам на диво убедительную подвижность. Не менее замечательны те пассажи книги, где он подводит под свой рассказ широкую историческую базу; в первых частях, повествующих о его жизни до ссылки, содержится самый широкий, самый правдивый и самый проницательный обзор русской социальной и культурной истории первой половины девятнадцатого столетия. Это великая историческая классика.

### **Тема 19. Творчество М.Е. Салтыкова–Щедрина (1826 – 1889)**



Одной из вершин русского критического реализма 60–80-х годов являлось творчество великого сатирика Михаила Евграфовича Салтыкова–Щедрина. «Никто ... не карал наших общественных пороков словом более горьким, не выставлял перед нами наших общественных язв с большею беспощадностью», – так определил Чернышевский значение его литературной деятельности.

Талант Салтыкова–Щедрина был удивительно глубоким и многогранным. Гениальный сатирик, проницательный социолог, человек с обостренным чутьем на так называемую злобу дня, он был в то же время великолепным организатором передовых литературных сил, замечательным редактором, умевшим вести кропотливую работу с начинающими писателями. Он был

крупным критиком и остроумным публицистом, умея в необходимых случаях с убийственным сарказмом указывать на смешное в исследуемых им явлениях общественной жизни и литературы.

Прорываясь сквозь цензурные рогатки, он доводил до читателя мысль о несправедливости и обреченности самодержавно-дворянского строя. Душителю демократии имели в его лице заклятого врага, бесстрашно и беспощадно обличавшего их, и они пытались всячески смягчить остроту его сатиры и затушевать ее политический смысл. Писатель по праву мог сказать о себе: «Неизменным предметом моей литературной деятельности был протест против произвола, двоедушия, лганья, хищничества, предательства, пустословия» — против пороков, которые порождались всевластием одних и бесправием других.

В 1860 г. Салтыков–Щедрин сблизился с журналом «Современник», а в 1863–1864 гг. входил в его редакцию. В 1868 г. Некрасов пригласил писателя в свои «Отечественные записки», которые становятся центром русской передовой литературно–общественной мысли. После смерти Некрасова и вплоть до закрытия журнала в 1884 г. его редакцию фактически возглавлял Салтыков–Щедрин.

Это было временем расцвета социально–политической сатиры Салтыкова–Щедрина, сыгравшей огромную роль в общественном развитии России. Пользуясь иносказаниями, олицетворениями, комическими переосмыслениями, писатель умело ставил и проводил через рогатки цензуры острейшие вопросы современной жизни. Он касался не отдельных «упущений» царской администрации, а всей системы в целом. В циклах «Невинные рассказы», «Сатиры в прозе» (1863), «Помпадуры и помпадурши» (1863–1864), «Письма о провинции» (1869) и др. он наносил удары по самим устоям существующего в России строя.

Эзопова речь умолчаний, намеков, многозначительных обмолвок и сопоставлений была отточена Салтыковым–Щедриным до предела и в сочетании с гиперболизацией превратилась в грозное оружие сатиры.

Шедевром русской и мировой сатиры явилась его «История одного города» (1869–1870). В этом сложном и многопроблемном произведении особенно выпукло проявились черты творческого метода Салтыкова–Щедрина.

Используя как прием пародийные формы хроники, сатирик обобщил наиболее типичные и существенные признаки самодержавно–крепостнического государства. Он сам подчеркнул в одном из писем: «Взгляд ... на мое сочинение, как на опыт исторической сатиры, совершенно неверен. Мне нет никакого дела до истории, и я имею в виду лишь настоящее. Историческая форма рассказа была для меня удобна лишь потому, что позволяла мне свободнее обращаться к известным явлениям жизни». Это были, действительно, известные явления русской жизни 1860–х годов, эпохи бурной, когда все переменилось, ничто не устоялось, и не было никакого ограничения для самых различных административных ухищрений и прожектов. В центре внимания сатирика оказались, с одной стороны, крайняя забитость и бесправие низов, доходящие до анекдотических форм; а с другой — столь же анекдотическое проявление

самодурства тупых, но всемогущих верхов.

Салтыков–Щедрин выводит целую вереницу ретивых градоначальников города Глупова. Войдя в административный раж, они строят – без капли здравого смысла, крушат – без зазрения совести, штурмуют собственный город, мостят мостовые – не ради удобства глуповцев, а по собственной прихоти, а потом по той же прихоти ломают их и таким путем добывают камень для построения монументов в собственную честь. Любое их начинание отзывается новыми поборами, новыми надругательствами над народом, массовыми сечениями и более крутыми расправами.

Дворянство как правящий класс оскудело духовно и не имело более никаких оснований править Россией, властительные верхи деградировали, – и этот закономерный, исторически неизбежный факт был уловлен Салтыковым–Щедриним. С беспощадным, уничтожающим смехом показывает он эту деградацию, запечатлев в образах градоначальников черты вырождения: они утрачивают не только логику, проницательность, здравый смысл, но и способность отличить действительное от своих фантастических видений, во имя исполнения которых они ломают и калечат жизнь подначальных им горожан. Они существуют в бредовом мире, руководствуются своими патологическими наклонностями, но над ними нет никакой управы, горожане бессильны перед их прихотями. «Представители этой школы совершенно искренно проповедуют, что чем больше уничтожать обывателей, тем благополучнее они будут и тем блестящее будет сама история», – с сарказмом и болью указывает сатирик на одну из разновидностей своих градоначальников. Он имел в виду русских правителей–крепостников, но созданный им образ перерос рамки своей эпохи.

Картина, нарисованная в «Истории одного города», имеет характер антиутопии, содержащей грозное предостережение тем, кто в царской России надеялся на благоразумие правителей и считал возможным общественное развитие по восходящей линии. Салтыков–Щедрин сам подчеркивал, что клеймит не прошлое, осмеивает не долготерпение народа, а указывает на трагические последствия внешне комичных явлений современной ему действительности. Писатель настойчиво убеждал своего читателя в том, что не врожденная жестокость движет градоначальниками, а безответственность: она побуждает их на осуществление разных прожектов, за которые приходится расплачиваться народу. Безответственность порождает безрассудную «отвагу» в серьезном деле управления государством. «Урус–Кучум–Кильдибаев, Малыл Самыловит, капитан–поручик из лейб–кампанцев, – представляет сатирик одного из таких правителей. – Отличался безумной отвагой, и даже брал однажды приступом город Глупов».

Взяв за основу реально существовавшие социально–психологические типы и гиперболизируя их в художественном образе, укрупнив до предела и подчас до абсурда, Салтыков–Щедрин стремился сохранить связь своих фантастических персонажей с российской действительностью. Градоначальник Брудастый (по прозвищу Органчик) с пустой головой – это лишь доведение до крайности действительного типа пустоголовых начальников. Градоначальник

Прыщ – со своей фаршированной головой – точно так же является крайним выражением тех, у кого, по народному выражению, каша в голове. Сатирик словно бы материализует народные оценки и пословицы, придав предметно-образное выражение их переносному значению. И потому они подчиняются уже не логике нормального человеческого поведения, а фантастической логике дурных снов или кошмаров. «Баклан, Иван Матвеевич, бригадир, – серьезно повествует сатирик. – Был роста трех аршин и трех вершков, и кичился тем, что происходит по прямой линии от Ивана Великого (известная в Москве колокольня)». После такого зачина уже не кажется невероятным, что этот долговязый градоначальник был «переломлен пополам во время бури, свирепствовавшей в 1761 году».

Как остановить бесчинства этой безумной орды, сжигающей десятки деревень, чтобы собрать недоимок два рубля; разрушающей город, чтобы запрудить реку; каждодневно тиранящей народ, забитый до потери человеческого облика? Мало было указать на бесчинства крепостников. Недостаточно было обличать их и казнить смехом в веках. Нужен был ответ на вопрос, который поставил Чернышевский перед молодой Россией, не желавшей более мириться с существовавшим бредовым «порядком»: что делать, чтобы освободить народ, чтобы изменить общественные условия, чтобы создать справедливый во всех отношениях порядок, чтобы построить социализм...

Салтыков–Щедрин назвал самого оголтелого из своих градоначальников «бывалым прохвостом» и идиотом. Размышляя, как справиться с этим воплощением тупости обладающий властью, он пишет: «Обыкновенно противу идиотов принимаются известные меры, чтоб они, в неразумной стремительности, не все опрокидывали, что встречается им на пути. Но меры эти почти всегда касаются только *простых* идиотов; когда же придатком к идиотству является властность, то дело ограждения общества значительно усложняется. ... Там, где простой идиот расшибает себе голову или наскакивает на рожон, идиот властный раздробляет пополам всевозможные рожны и совершает свои, так сказать, бессознательные злодеяния вполне беспрепятственно». Мысль сатирика прозрачна: надо отнять власть у всевластного идиота, а с простыми общество сумеет справиться.

Отнять власть у крепостников, обуздать грабителей–эксплуататоров, ликвидировать самодержавие, которое дает власть всевозможным идиотам–градоначальникам, большим и малым правителям, может только народ. Салтыков–Щедрин понимал, что народ – решающая сила истории. Но для этого надо его пробудить от векового дурмана, просветить: только тогда он будет сознавать свои интересы и свою силу.

Народ – «это та самая сила, которая всякое начинание делает плодотворным»<sup>16</sup>, которая спасла Русское государство и в 1612 г., освободив Москву, и в 1812 г., изгнав Наполеона. Это сила, под давлением которой была проведена и реформа 1861 г.

У Салтыкова–Щедрина нет сомнений в неисчерпаемых силах народа, но он тщетно искал ту реальную силу, которая подняла бы народ на борьбу и

просветила его. В 70-е годы такой силы, действительно, не было – и писатель не заблуждался в оценке возможностей малочисленных героев–народовольцев. Он понимал, что наступление реакции 80-х годов не вечно, что недалек новый общественный подъем в стране и что в будущем все равно совершится долго ожидаемое: нахлынет сокрушительный вал революции и смоем все безобразия самодержавно–буржуазной действительности.

Но он также прекрасно видел, что до этого нового этапа освободительного движения будет продолжаться наступление капитализма. Подобно Г. Успенскому, он не видел той силы, которая могла бы остановить «чумазого», невежественного, но поразительно оборотистого и хищного дельца. Может быть, потому–то в «Современной идиллии» (1881–1883) Салтыков–Щедрин обратился к не вполне обычному для сатиры приему: казня смехом отрицательные явления, но не находя реальной силы, способной преобразовать жизнь, сатирик воззвал к чувству стыда. Приспособление к подлости, полагает он, не может быть бесконечным. Наступит момент, когда естественные добрые чувства в человеческой душе восстанут и он возмутится против окружающего его безобразия.

Социально–политический конфликт эпохи переводится писателем в план нравственно–психологических исканий отдельного человека. Сатира приобрела особое качество: Салтыков–Щедрин обогатил ее психологическим анализом. Он не только клеймил отрицательных героев, но и стремился добаться до тайников их души, чтобы не заблуждаться в оценке их возможностей к возрождению. Эта тема духовного возрождения, или воскресения падшего человека к новой жизни, приобрела актуальность именно в 80–90-е годы и привлекла внимание таких крупных художников, как Достоевский, Л. Толстой, Чехов. У Салтыкова–Щедрина она раскрыта особым образом в его романе «Господа Головлевы» (1875–1880).

Вырождение дворянского рода Головлевых прослежено сатириком обстоятельно и получило убедительное подтверждение. Энергия старших сменяется малодушием младших, падением нравственных устоев, ослаблением жизненной стойкости и откровенным физическим или духовным их вырождением. Главный прием психологического анализа, примененный здесь Салтыковым–Щедриным, выглядит как своеобразное прозрение персонажей. В определенные моменты жизни перед каждым из Головлевых раскрывается смысл их поведения. Арина Петровна, Степан, Владимир, Аннинька и даже Порфирий (прозванный Иудушкой) Головлевы и в самом деле прозревают: перед ними открывается глубина собственного падения, уясняется неотвратимость предстоящих поворотов в их судьбе. Они начинают сознавать некоторые закономерности бытия, постигают высшие нравственные критерии и в их свете оценивают свои поступки.

В такие моменты персонажи исчерпывают до предела свои духовные возможности и на короткий срок превосходят меру обычного для них разума. Они поднимаются над прежним уровнем миропонимания и в какой–то мере приближаются к тому уровню мировосприятия, который свойствен их

создателю, великому художнику и мыслителю. Подобное прозрение каждого из Головлевых выглядит как суд совести, как нравственное возмездие и одновременно как возможное в известных пределах возрождение гуманных начал в душе.

Такие состояния интенсивного осмысления прожитого, настоящего и предполагаемого будущего оказываются ключевыми в создаваемой Салтыковым–Щедриным картине духовной жизни Головлевых. Он убедительно мотивирует наступление подобных прозрений для персонажей с различными характерами. Каждый из Головлевых испытывает жизненные удары. Арина Петровна, Степан, Павел, Порфирий, его племянницы Аннинька и Любинька оказываются в таком положении, которое не отвечает их представлениям о норме жизни, но ситуация складывается однотипная: они оказываются в положении обороняющейся стороны, они защищают самое дорогое, самое важное для себя. И тогда они вынуждены трезво оценить свое положение и свои возможности. Наступает прозрение.

Сложнее всего дело обстоит с Иудушкой. Известно, например, что Гончаров категорически отвергал возможность подобного прозрения и тем более преображения подобного ханжи, лицемера, бессердечного корыстолюбца и духовно опустошенного человека. Прирожденные и приобретенные на протяжении десятилетий отрицательные качества покрыли его душу такой жесткой корой, что прозрение для него и суд совести кажутся почти невероятными.

Салтыков–Щедрин признавал это и потому показал «пробуждение одичалой совести» как следствие необычайно длительного процесса, как итог целого ряда нравственных преступлений Иудушки. На протяжении всего романа – в течение почти полувека – он наносит удар за ударом своим близким и либо ускоряет их гибель (Степана, Павла, Арины Петровны), либо является непосредственным виновником их смерти (Владимира, Петра) или бесследного исчезновения – как это произошло с его незаконным сыном от Евпраксеи.

Салтыков–Щедрин не верит в возмездие, которое приходит свыше. Иудушкино возмездие – вполне земного свойства. Действию всегда имеется противодействие. Преступая нравственные нормы, Иудушка встречает сопротивление. Он наносит удары – ему отвечают. Его поведение стихийно целенаправленно – значит, и ответное противодействие также целенаправленно и бьет в одну точку, сокрушает его уверенность в собственной правоте. Иудушкой и кровопивушкой назвал его в детстве Степан; прозвище привязалось к Порфирию Головлеву навечно. Сын шепчет ему вслед: «Убийца!». Родная мать презирает, а потом проклинает его. У племянницы Анниньки готово слететь с языка: «Кровопийца!». Не решившись вслух выговорить это, она резко отвергла его предложение погостить в Головлево: «Нет, дядя, не приеду! Страшно с вами!». Иудушка не каменный: он «сделал вид, что не слышит, но губы у него побелели».

Салтыков–Щедрин показывает, что подлые люди – обыкновенные люди, а не исчадия ада. И как у всех людей, у Иудушки есть своя мера

сопротивляемости. Его личность неизбежно должна надломиться вследствие ее истощения. С него постепенно срывают маску за маской, в которые он рядился всю жизнь: маску примерного христианина, добропорядочного семьянина, любителя законности, любящего сына и отца, приличного дворянина...

Салтыков–Щедрин убежден: «В конце концов постоянные припоминания старых умертвий должны были оказать свое действие». Он также был убежден, что совесть присуща всем – и потому она должна была пробудиться и в Иудушке. И она в нем пробудилась: «... ужасная правда осветила его совесть, но осветила поздно, без пользы, уже тогда, когда перед глазами стоял лишь бесповоротный и непоправимый факт. Вот он состарился, одичал, одной ногой в могиле стоит, а нет на свете существа, которое приблизилось бы к нему, «пожалело» бы его. Зачем он один? зачем он видит кругом не только равнодушие, но и ненависть? отчего все, что ни прикасалось к нему, – все погибло? ... К чему же привела вся его жизнь? Даже с материальной точки зрения, с точки зрения «наследства» – кто воспользуется результатом этой жизни? кто?»

И сегодня роман Салтыкова–Щедрина продолжает звучать нравственным укором всем тем, кто потерял свою совесть, и предупреждением о неотвратимом, страшном, духовном возмездии.

Ряд острых социально–политических вопросов современной ему жизни Салтыков–Щедрин поставил в очерках «За рубежом» (1880–1881), созданных на основе собственных впечатлений. Как ни отвратительно самодержавие в России, полагал сатирик, но оно представляет не самую страшную угрозу для человечества. Оно обречено, у него нет иного будущего, как позорное крушение, ибо оно с нарастающей быстротой утрачивает доверие и поддержку даже среди наиболее верноподданных россиян. Гораздо страшнее капитализм и, прежде всего, германский милитаризм. Охваченные алчной страстью к наживе, германские собраты английских и иных империалистов добиваются себе «места под солнцем», стремятся к мировому господству и увлекают за собою значительное число даже здравомыслящих немцев. Сатирик с грустью отмечает, как доверчиво воспринимает немецкий обыватель пропаганду пангерманизма, как старательно этот обыватель пытается поддерживать «социальный мир», готов исполнять антигуманные приказы и охотно восторгается прусским офицером – «всегдашним героем» современных ему немцев, ослепленных победой над революционной Францией.

Заметную роль в литературном процессе 80–х годов сыграли такие замечательные произведения Салтыкова–Щедрина, как «Мелочи жизни» (1886–1888), «Пошехонская старина» (1888–1889), сказки. С большим мастерством он воспроизвел в них ужасные последствия крепостнического быта и не менее ужасные картины нравственного падения в пореформенной России.

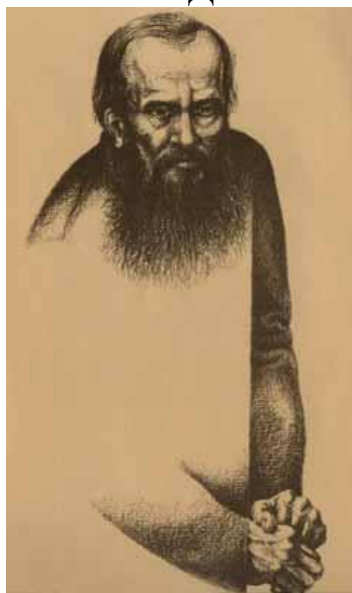
Первые сказки – «Пропала совесть», «Повесть о том, как мужик двух генералов прокормил», «Дикий помещик» – были написаны Салтыковым–Щедриным еще в 1869 г., остальные создавались в 1880–1886 гг. Посвященные важнейшим проблемам русской жизни, они проходили в печать с большими

цензурными затруднениями. Даже высочайшее мастерство в обращении сатирика с эзоповым языком не могло укрыть от бдительных защитников самодержавия враждебную направленность этих сказок против существующего строя. Обличая самодержавие, а вместе с ним любое насилие и любую проповедь примирения с ним, Салтыков–Щедрин прибегал к гиперболическим преувеличениям и невероятным сюжетным поворотам, создавал фантастические, гротескные, поистине сказочные образы тупости, безразличия, самоуверенности, отвратительной опасливости или беззащитного надругательства над личностью. Невероятно, но кажется возможным в этом сказочном мире то, что мужик в пригоршне варит суп для генералов, что за один сезон помещик одичал, оброс шерстью и стал бегать на четвереньках, что вяленая воблушка без мозгов проповедует смирение, что карась–идеалист сам верит в возможность мирного существования рядом с щукой, что запуганный насмерть «премудрый пискарь» ведет себя точь в точь как российский обыватель, а медведь на воеводстве громит подопечных, подобно некоторым губернаторам.

Принцип генерализации позволял сатирику в сказках добиваться потрясающей образной конкретности. Максимально укрупненный вздор, как бы материализованный и получивший предметно–личностное воплощение, предстает в лицах, живет самостоятельной жизнью и требует считаться с ним. По существу, сатирик обновил старинный жанр, создав политическую сказку нового типа.

Наследие Салтыкова–Щедрина с годами не утратило своей общественной действенности. Влияние его испытали на себе практически все русские художники, обращавшиеся к сатире. И до сих пор оно сохраняет свое воспитательное, идейно–эстетическое значение, содействуя формированию активного гражданского отношения к явлениям окружающего мира.

## **Тема 20. Творчество Ф. М. Достоевского (1821 – 1881)**



Важную особенность метода Достоевского отметил ещё Писарев в статье

«Борьба за жизнь»: Читатель романа «начинает испытывать такое ощущение, как будто бы он попал в новый, особенный ... мир, где всё делается наизусть и где наши обыкновенные понятия о добре и зле не могут иметь никакой обязательной силы». Но ради таких недоумений и пишет Достоевский. Он совершил в реализме «коперниковский переворот» – открыл возможность нового *видения* мира и человека. Для этого писателю пришлось нарушить в художественном мире порядок жизни, смешать понятия о добре и зле, сместить привычные нормы и мерки. Преступник у него оборачивается героем, вызывающим сочувствие; продажная женщина – великодушной мученицей; добропорядочные обыватели – страшными подлецами. Зачем это всё? – Чтобы герои и читатели отвыкали жить по «прописям», по «букве морального закона».

Для Достоевского это не значит, что все моральные нормы устарели, что нужны новые (так полагал, например, Чернышевский). Истинные нормы святы, они «Богом даны». Но Достоевский остро ощущал кризисный характер эпохи, когда заповеди морали утрачивали важнейшее свойство – быть полноценным, органичным, живым регулятором человеческих побуждений, отношений и поступков. Они застыли в формальные запреты, предписания и тем самым компрометировали саму мораль. Чтобы возродить животворящее воздействие морали на человеческую жизнь, люди должны были прийти к тем же заповедям личным опытом. Никому нельзя верить «на слово» и нужно лично убедиться в правоте заветов – «не убий», «не укради» и всех прочих моральных установок.

Поэтому Достоевский вновь и вновь ставит героев и читателей в ситуации мучительных противоречий, несоответствий жизни расхожим представлениям. Он всё запутывает, чтобы ориентироваться было не на что, кроме как на своё сердце, на свою совесть. Так преподаются уроки личного выбора (что добро и что зло? предпочесть ли свободу или смирение? довериться ли сердечным побуждениям или разумным расчетам? – и проч.).

Уроки это тяжкие, раздражающие. Критик Н. Михайловский имел все основания назвать свою статью о Достоевском «Жестокий талант». Однако писатель, в свою очередь, имел право на эту художническую жестокость, т.к. прежде всего на себе изведal всю мучительность выработки личных моральных убеждений. Зато читатель, доверившись Достоевскому и пройдя с его героями тяжкий путь самовоспитания, приобретает ничем не заменимый моральный опыт, особое духовное «зрение». Лишь пройдя подобную школу познания – только и можно безошибочно определить для любой эпохи, в любых обстоятельствах, – в чем состоит «преступление»? «грех»? «свобода»? «демократизм»? «справедливость»? «право»? «долг»? – и прочее. (Если использовать библейскую образность, то приобщиться к опыту героев Достоевского – это как «вкусить от древа познания добра и зла»).

Может показаться, что для Достоевского все моральные понятия относительны или носят исключительно личный характер. Это ошибочное впечатление. Для него нет личной справедливости, личного демократизма и т.д. Но ко всему этому ведут личные пути. Подлинная мораль была и останется одна, но моральное строительство ведется усилиями многих, ведется сообща

(«соборно»).

Особый характер художественного метода Достоевского не сразу был понят в его познавательной и воспитательной продуктивности. Как не раз уже бывало в истории литературы, современники обвиняли писателя–новатора в отступлении с передовых позиций. Например, предпочтение, которое он отдавал исключительным ситуациям и характерам перед типическими, казалось возвратом к поэтике романтизма и даже сентиментализма (мнения Белинского, Анненкова, Елисеева и др. критиков). Однако Достоевский видит ограниченность традиционного типа реализма. Она – в равнодушии ко многим явлениям и фактам «текущей действительности». Факты эти могут казаться единичными и исключительными, почти фантастическими, – но именно они наглядно выражают суть глубинных жизненных процессов. Поэтому такие факты в гораздо большей степени представляют «правду жизни», нежели факты «типические». В связи с этим Достоевский и сам именовал свой метод «фантастическим реализмом», «реализмом в высшем смысле» – имея в виду его особый «сверхтипический» характер.

### **Роман «Преступление и наказание»**

В этом романе (как и в других произведениях Достоевского) уже в названии угадывается объемный, неоднозначный смысл. Автору важно значение этих понятий – «преступление» и «наказание» – не столько общеупотребительное, юридическое, сколько расширенное, опирающееся на первоначальный смысл.

ПРЕСТУПАТЬ что–то в самом себе, в сфере человеческих взаимоотношений – суждено в романе почти каждому герою. Но все эти «преступления» имеют разную природу, и ответственность за них распределена неоднозначно. Многое зависит от того, какой выбор имел человек, решаясь на своё преступление? Что именно и ради чего он «преступил»? Перед кем или чем он оказывается «преступником»? Например, старуха–процентщица в романе «чиста» перед законом и ни в чем не изменяет самой себе. Но по большому моральному счету она – явная преступница перед Богом и людьми. Другой пример – Соня Мармеладова. Раскольников настаивает на ее «преступности», и сама она с болью душевной соглашается с этим. «Преступает» Соня, во–1–х, расхожие нормы женской порядочности, а главное – свою девичью честь. Последняя дорога, но еще дороже – жизнь близких, которую можно было поддержать лишь единственным, «аморальным» путем. Таким образом, Соня готова ПЕРЕСТУПИТЬ через себя ради других людей. И важно, что поступается она при этом в своей натуре одним (девичьей честью), но выявляется тем самым в этой натуре нечто другое – милосердие, самоотверженность. Выявляется духовная ЧЕСТЬ неизмеримо большего масштаба. Так «преступление» оборачивается ступенью к «святости».

Достоевский обращается к ТЕМЕ преступления, чтобы глубоко поставить и всесторонне рассмотреть соответствующую ПРОБЛЕМУ. Для примера

полезно вспомнить «Пиковую даму» Пушкина. Образ Германа во многом предвещает Раскольникова, и в сюжетных обстоятельствах есть важные соответствия. В обоих случаях неординарная гордая личность стремится одним махом поправить свое положение, утвердить личностный статус. В обоих случаях фигурируют деньги, а на пути к ним – некая «старуха» (у Пушкина это – графиня, у Достоевского – ростовщица). Перечень совпадений можно продолжить, но важно другое: на этом фоне у авторов очевидны принципиальные различия в отношении к центральным героям. Пушкинский Герман не вызывает никакого сочувствия, хотя он не убивал старуху–графиню – лишь пригрозил ей и напугал «до смерти». Раскольников же зарубил топором ростовщицу, да еще «подвернувшуюся» кроткую Лизавету... Тем не менее читатели, как правило, испытывают к нему сочувствие, желают ему избавления. И такая реакция запрограммирована автором.

Откуда эта разница в восприятии поступков Германа и Раскольникова? Дело в том, что у Пушкина не стоит ПРОБЛЕМЫ ПРЕСТУПЛЕНИЯ – его герой безусловно виновен. Достоевский же озабочен именно этой проблемой. Его волнуют связанные с ней вопросы: может ли «нормальный» и даже добрый по натуре человек решиться на убийство? Что может толкнуть его на это? Как воздействует такое преступление на душу? Обратимы ли эти душевные перемены? Возможно ли искупление? – и т.д.

Столь же многозначно для автора понятие «НАКАЗАНИЯ». Вновь он имеет в виду первоначальное значение: некий НАКАЗ живет в душе каждого человека. Этот «наказ» можно объяснять «Божеским началом» всякой души, а можно – «голосом совести». Но суть одна: нормы морали не навязаны людям извне, а исходят из человеческого естества, живут в крови. Они – в здоровых инстинктах нравственности. Нормы эти можно отрицать – и тем самым заглушать в себе нравственный «наказ», «преступать» его. Однако он так или иначе в самом злостном преступнике скажется. Например, Свидригайлов в романе наложил на себя руки – потому что «устал» жить с самим собой, со своим цинизмом, который проник даже в его сны. Мармеладов смиренно признает себя грешником, недостойным прощения. Раскольников же испытывает своё «наказание» задолго до убийства: душа его противится замыслу убийства, который овладел его сознанием.

Таким образом, череда многообразных «преступлений» и многоголосие «наказаний» пронизывает роман Достоевского.

Произведение это, как и сама жизнь, может быть прочитано и раскрыто с разных точек зрения, демонстрирует разные закономерности и неоднозначную логику. Помимо той, что обозначена в названии (неразрывная взаимосвязь «преступлений» и «наказаний»), возможны иные. Так, роман может быть прочитан как художественное воспроизведение полной «истории идейной болезни» главного героя. Эта болезнь имеет здесь свои истоки – воспроизведен период заражения сознания героя злой «бациллой» замысла. Ослабленный нравственный «организм» пытается бороться с идейной заразой (колебания героя перед преступлением). В свое время наступает болезненный

кризис, когда душа оказывается на грани гибели (с момента убийства). Затем – длительный и мучительный период выздоровления вплоть до полного излечения на каторге.

Достоевскому важным казалось показать, что в наступившую эпоху с распространением многих идейных поветрий особенно подвержен заражению ими, нестойк в моральных убеждениях – разум человека. Большого доверия заслуживает сердце, в глубине которого живы нравственные инстинкты. А между тем разум «входит в силу», приобретает высочайший, не во всем оправданный авторитет. Требовалось восстановить нарушенную иерархию сердечных и разумных оснований жизни.

На примере поступков Раскольникова многое проясняется в этой иерархии. Всякий раз, когда он руководствуется разумом («подумал», «решил», «пришла мысль»), он становится циничен, поступает вопреки своей совести, оправдывает свои и чужие «преступления». С другой стороны, когда герою случается поступать по первому побуждению, не рассуждая, – он показывает себя исключительно добрым и совестливым по натуре человеком. Иногда в романе на протяжении одной сцены герой меняется почти до неузнаваемости и даже неоднократно (например, в случае с «обманутой девочкой» на бульваре). Всё потому, что разум героя заражен идеей преступления и подсказывает соответствующие решения и поступки. Сердце же остается нравственно здоровым, и его «подсказки» всякий раз реабилитируют героя, не дают ему упасть в глазах читателей, служат залогом и стимулом к излечению. На протяжении сюжета разум героя выискивает всё новые аргументы «за» идею. Сердце же, напротив, подсказывает аргументы «против» (см., например, «сны» Раскольникова).

Еще одна важная закономерность сюжетных перипетий романа – судьба самой ИДЕИ Раскольникова. Идея как «болезнь» разума – это одна точка зрения. Идея как конкретный замысел убийства, со своей историей, сложной мотивацией и неоднозначными целями, – это другое. Она восходит у Раскольникова к его ТЕОРИИ, но не сводится к ней. Поэтому важно не путать одно с другим.

Свою «теорию» герой изложил задолго до сюжетных событий в некоей статье, о которой вспоминают и говорят в романе Порфирий Петрович, Разумихин и др. Согласно этой теории, человечество делится на два неравных «разряда» – на людей обыкновенных и исключительных. Первые живут по общим моральным и юридическим законам, которые именно для них и установлены. Вторые – эти самые законы для остальных людей вырабатывают, сами же свободны в своих инстинктах от любых общезначимых норм. Благодаря этой свободе они – люди исключительные – способны вершить судьбами народов, науки, религии и пр. Их инициативой прокладываются и меняются пути истории, обеспечивается прогресс в развитии человечества. Люди второго разряда рождаются, быть может, раз в столетие – это большая редкость. И признаком «исключительности» не является род занятий, область приложения сил и талантов. Решающий признак – особенная «природа»

личности, способность и желание «преступать» общепринятые нормы, мерки и мнения. Чем бы ни занимался такой человек, его исключительность скажется в том, что он в своей области станет лидером, новатором, благодетелем и пр. Поэтому Раскольников приводит такие разные примеры – Наполеон, Ньютон, Магомет...

Сам Раскольников унижен бедностью и в то же время ощущает недюжинность своей натуры. Он не хочет продолжать изнурительную «борьбу за жизнь» (название статьи Писарева), подобно Разумихину, чтобы по крохам отстаивать свое человеческое достоинство. В то же время он презирает Мармеладова, который в «борьбе за жизнь» сдался и довольствуется своим свинским состоянием.

Гордость Раскольникова, его врожденное благородство, ненависть к существующему порядку жизни, презрение к добровольным рабам этой жизни, жалость к ее невинным жертвам – всё это сошлось бы для героя в стройный аккорд, разрешило бы его от сомнений и неудовлетворенности, если бы он мог ощутить себя (согласно теории) «исключительным» человеком! Однако одного желания мало. Помимо прочего, Раскольников еще и человек честный, последовательный в своих исканиях. Главный признак – «природа» личности, а ее разгадать непросто даже в себе самом. И до времени собственная «теория» остается для героя отвлеченным раздражителем.

Поворот в судьбе Раскольникова происходит после знакомства со старухой–процентщицей. Она сразу возбудила в нем брезгливость и ненависть. Вслед за этим подслушанный в трактире разговор студента с офицером подстегнул собственную логику героя. На базе его теории, подкрепленная дополнительными мотивами–стимулами, рождалась ИДЕЯ. Она заключалась в том, чтобы «одним махом» разрешить все свои сомнения и проблемы. Во–первых, избавить мир от старухи, которая, как паразит, питается людскими несчастьями. Во–вторых, восстановить справедливость: деньгами старухи избавить себя от унижительной нищеты, свою семью – от притязаний Лужиных и Свидригайловых, и многих других (кому Раскольников сможет помочь) – от гибели. В–третьих, сомкнуть, наконец, свою судьбу с «теорией». Открылась реальная возможность проверить собственную натуру – через убийство. Способен ли решиться на такое? И главное, что будет после преступления? Если ощутит невольные муки совести, то значит – он не свободен в себе самом от моральных запретов. Тогда он – «обыкновенный», ничем не лучше Мармеладова и ему подобных. Если же останется удовлетворенное ощущение своего ПРАВА на совершенное, то значит – он «исключительный». Тогда и бедность, и никакие другие обстоятельства жизни ему не помеха – всё в его силах и власти, и на всё он имеет «природное» право смотреть свысока. Принципиальную важность в романе имеет сама эта неоднозначность мотивации преступления Раскольникова. Ни один из трех указанных мотивов не может считаться «главным», и лишь в своем сочетании они обуславливают роковую решимость героя. Не такой он человек, чтобы решиться на убийство только из корысти, только из ненависти или только из теоретических

соображений. Раскольников именно по натуре своей – выше каждого из этих отдельных мотивов. Но все они сходятся в неотвязную ИДЕЮ преступления, и потому природа у этой идеи – не только «теоретическая».

Диалектика событий и душевных состояний героя в том, что его врожденной совести (сердечному «наказу») приходится вести борьбу по всем «фронтам» – теоретическому, эмоциональному и корыстному. Когда ослаблен оказывается один мотив, укрепляется другой под влиянием очередных болезненных жизненных впечатлений. Ослабевает ненависть к старухе – взвинчивается жалость к Дуне; успокаиваются страсти вокруг Дуни – мучат сомнения насчет собственной натуры (по сравнению с Мармеладовым, со Свидригайловым).

Жестокий психологический эксперимент над собой – через убийство – дал один из двух возможных результатов. Герой, вопреки своим надеждам, ощущает себя преступником. Его мучит совесть, но не за пролитую кровь старухи и даже Лизаветы. «Разве я старушонку убил? Я себя убил...» – признается он Соне. Он обязан был знать свою «природу» безо всяких рассуждений и проверок. «Я пошел как умник, и это–то меня и сгубило!». Убийство, помимо преступления перед моралью и законом, обернулось преступлением перед самим собой – самообманом, изменой собственной натуре.

Таким образом, и в «наказании» Раскольникова можно видеть разные грани. Во–первых, его мучит совесть перед людьми и собою за само убийство. Во–вторых, ему мучительно стыдно, что он в самих своих сомнениях и колебаниях не увидел заранее итоговой разгадки собственной человеческой «природы» (Наполеон был свободен от сомнений). В–третьих, добавляются мучения гордости: Раскольников сам себе доказал со всей возможной убедительностью, по собственной «отточенной как бритва» логике, что лично он – «тварь дрожащая», и нечем ему гордиться перед такими, как Мармеладов или Лужин.

Как «теория» Раскольникова, так и «идея», давшая мучительный и унижительный результат, остаются для него убедительны и после искусственного «покаяния», вплоть до каторжных лет: «...Он не раскаивался в своем преступлении». Однако в самом финале происходит духовное перерождение героя под влиянием Сони. В чем можно видеть суть этого перерождения? На чем успокоилась совесть и гордость Раскольникова?

Герою открылось то, что давно было перед глазами (личность Сони) и в собственных ощущениях (его нравственная природа), – но прежде он не мог этого в полной мере оценить. Люди и в самом деле неодинаковы. Их можно при желании делить и на разряды – «исключительные» и «обыкновенные». Но различать и ценить можно разную исключительность. Исключительную редкость составляют и люди чистого сердца, люди нерассуждающей доброты. Такова Соня Мармеладова; таков и сам Раскольников, когда он свободен от влияний зараженного идеей рассудка. Это в герою сразу угадала Соня, когда в первый свой визит к нему, увидев бедность комнаты, проговорила «скорым

шепотом»: «Вы нам всё вчера отдали!». За это она к нему привязалась и полюбила – как сестра и как женщина.

Таким образом, можно быть «ниже» Наполеона – но оставаться ЛУЧШЕ него. По воле автора в душе героя происходит как бы перевод его собственной «теории» в новое, нравственное измерение. И в этом новом свете сам герой – действительно «исключителен» именно по «природе» своей доброты. В духовной иерархии тоже есть свои ступени и уровни (Раскольников, например, заметно «ниже» Сони), однако это не будит зависть, а только любование и радость за другого, лучшего человека.

Личность Раскольникова, загадки его душевного мира и перспективы разных возможных путей его развития помогают лучше понять другие герои романа. Все они представляют в первую очередь самостоятельный интерес, но выполняют еще и эту художественную функцию – служить в какой-то мере «двойниками» центрального героя. В образах Мармеладова, Свидригайлова, Порфирия Петровича и др. Раскольников каждый раз по-новому «отражается» какими-то гранями своей идеи, натуры или судьбы, которые в его личной (и потому единичной) судьбе остаются затемненными.

Пример Мармеладова интересен тем, что герой этот парадоксальным образом разделяет «теоретические» убеждения Раскольникова. В его монологе (глава 2 часть 1) настойчиво утверждается всё то же деление людей на «высших» и «низших». Но спившемуся чиновнику важно обосноваться в разряде «прирожденных скотов», отсюда и многословные циничные признания в собственных низостях. А в итоге казуистически доказывается право на любые прежние и новые «падения» – доказывается всё той же «прирожденностью»: «Такова уже черта моя, а я прирожденный скот!». С такого кто же и спрашивать будет?! Здесь чаемое Раскольниковым СВОЕВОЛИЕ достигается противоположным выбором позиции: пошлая «идея» Мармеладова в том, чтобы признать себя именно «тварью дрожащей». При этом дилемма главного героя («Тварь ли я дрожащая или право имею») уничтожается причинно-следственной связью: Мармеладов «тварь» – потому и «право имеет»... Оказывается, и такими пошлыми следствиями чревата теория Раскольникова. Это ее реальные, не учтенные героем перспективы.

Гораздо прямее и нагляднее путь от Раскольникова к Свидригайлову. Оба героя и сами признают между собой некое «родство душ» – первый с негодованием и страхом, второй со снисходительной усмешкой. Для Раскольникова в Свидригайлове открывается вариант личности и судьбы, который он сам себе «теоретически» уготовил, но от которого «въяве» ему мерзит. В цинике-Свидригайлове угадывается опыт преступлений или готовность к ним – в сочетании с душевной невозмутимостью. Для себя Раскольников о таком может только мечтать, в Свидригайлове эти «мечты» обретают пугающую реальность.

Тем сильнее впечатление, которое оказало на героя известие о самоубийстве Свидригайлова. Можно заметить, что именно эта весть стала для Раскольникова последним (неясным ему самому) доводом, толкнувшим его к

признанию в убийстве. Ни Соня, ни доводы Порфирия до конца не убедили – убедила смерть Свидригайлова. Отчего он наложил на себя руки – никогда Раскольникову не понять, но это даже не важно. Почему–нибудь да не смог же ужиться с самим собой даже такой циник, как Свидригайлов. Куда уж ему, Раскольникову, и пытаться пройти до конца той же дорогой!? Вот почему при известии об этом самоубийстве «Раскольников чувствовал, что на него как бы что–то упало и его придавило».

Интересен вариант судьбы главного героя, представленный в образе Порфирия. Нужно помнить, что Раскольников – недоучившийся студент юридического факультета. Порфирий – это, в свою очередь, именно «доучившийся студент». По личностным задаткам в нем можно угадать не меньший интеллектуальный и душевный уровень, столь же высокий запас честолюбия – что и у главного героя. Следовательно близок подозреваемый, и он искренно признаёт: «Мне все эти ощущения знакомы, и статейку вашу я прочел как знакомую». Другая, горькая искренность прорывается в признании: «Кто я? Я поконченный человек.... Человек, пожалуй, чувствующий и сочувствующий, пожалуй, кой–что и знающий, но уж совершенно поконченный. А вы – другая статья...». Как это понимать, и что за «другая статья» открывается в судьбе Раскольникова?

В Порфирии перед нами живой пример, что было бы с Раскольниковым, если бы он выпустил «вхолостую» энергию духовных исканий, если бы все свои недюжинные способности направил не на бунт, а на приспособление к жизненным обстоятельствам. Смирив свою гордость, он, конечно, сумел бы просуществовать на грошовые заработки; принимал бы помощь от матери и сестры; сумел бы закончить университет и сделать свою маленькую служебную «карьеру». При его–то способностях он дорос бы и до положения Порфирия. Но после всего этого ему тоже следовало бы признать: «Я поконченный человек, больше ничего». Таким образом, Порфирий для Раскольникова – как и Свидригайлов – предупреждающий знак несостоятельности одного из вариантов жизненного пути.

В свою очередь, Авдотья Романовна представляет еще одну, женскую ипостась натуры ее брата. Здесь соответствия особенно наглядны и доступны внимательному читательскому взгляду. Зато другое сопоставление – с натурой Сони Мармеладовой – с не меньшей важностью демонстрирует больше нюансов.

Сам Раскольников готов вполне уравнивать «жертву», на которую готова ради него сестра, с подвигом Сони. Однако Дунечке он при этом невольно льстит. Следует помнить, что она решается на замужество с Лужиным ради благополучия брата. Но вот Свидригайлов предлагает ей союз с ним ради того же брата – и это ей не по силам. В чем же разница? Казалось бы, все доводы в пользу второй «жертвы»: речь идет уже не просто об учебе и карьере брата, а о спасении его из–под суда, о сокрытии его преступления. Еще важнее, что несоизмеримы личностные предпочтения: Лужин Дуне мерзок, Свидригайлов – страшен, но небезразличен (ведь она была увлечена им в провинции). А

решающей оказывается СКРЫТНОСТЬ жертвы во втором варианте. В случае с Лужиным всем была бы очевидна «жертвенность» Дуни – этого-то ей и нужно. Ей нужно ощущать свое право высоко держать голову перед людьми, ибо она, подобно брату, натура гордая. В случае же со Свидригайловым главным условием сделки является именно скрытность – даже брат не должен догадаться, откуда и КАКОЙ ЦЕНОЙ пришло спасение. Такую цену Дуня заплатить не способна, это ей «не по натуре» (как бывает «не по карману»). Нет у нее подобного духовного капитала. Нерассуждающая самоотверженность – не в ее природе.

Подобная самоотверженность – в редкостной природе Сони Мармеладовой. Вот ОНА готова пожертвовать всем безоглядно и нерассчетливо, не желая и не умея представлять, как это выглядит со стороны. Когда Раскольников признается ей в преступлении, она НЕ СПОСОБНА иметь в виду, что он убил людей – не только злую старуху, но еще кроткую Лизавету, подругу Сони. В ней живет талант и потребность откликаться всем сердцем на чужое горе, помогать любой ценой тому, кому это сию минуту НУЖНЕЕ ВСЕГО, кому ВСЕХ ТЯЖЕЛЕЕ. Это «нерассчетливо», Соня тем самым предает память Лизаветы. Но в подобной нерассчетливости – самая суть святой самоотверженности. Поэтому в ответ на страшное признание Раскольникова Соня способна на почти неправдоподобную прозорливость: «Что вы, что вы это над собой сделали! .... Нет, нет тебя несчастнее никого теперь в целом свете!». Даже сам автор признавал, имея в виду эту реакцию героини, что идет на большой художественный риск в этой сцене. Риск, однако, оправдался.

Важно, что в эпилоге романа меняется образ пространства, обретая новые, несвойственные ему ранее черты. Вспомним, как после болезни Раскольников вышел на работу «на берег реки, где в сарае устроена была обжигательная печь для алебаstra и где толкли его ... Раскольников вышел из сарая на самый берег, сел на складенные у сарая бревна, стал глядеть на широкую и пустынную реку. С высокого берега открывалась широкая окрестность. С дальнего другого берега чуть слышно доносилась песня. Там, в облитой солнцем необозримой степи, чуть приметными толчками чернелись кочевые юрты. Там была свобода и жили другие люди, совсем не похожие на здешних, там как бы самое время остановилось, точно не прошли еще века Авраама и стад его. Раскольников сидел, смотрел неподвижно, не отрываясь, мысль его переходила в грезы, в созерцание, он ни о чем не думал, но какая-то тоска волновала его и мучила».

Здесь впервые в романе появилось открытое, залитое солнцем пространство, и впервые открывшаяся взору Раскольникова широкая панорама не произвела на него обычного «болезненного и раздражающего» впечатления, а ввергла в тоску – тоску предчувствия вечности. Герой впервые увидел и почувствовал простор. Библейские реминисценции сообщают картине глубокий символический смысл. Герой как будто почувствовал дыхание миров иных, будто сама Вечность глянула на него и «время остановилось», как останавливается оно для человека в минуту гибели.

Можно догадаться, что, по замыслу Достоевского, в описываемые

финальные мгновения внутри Раскольникова как будто погибал идеолог – носитель страшной, разрушительной идеи. Пробудившаяся в его душе мучительная тоска – это тоска умирания старого и одновременного воскресения нового сознания. Всецелой своей обновившейся душой Раскольников чувствует, что «воскрес», и знаком этого воскресения становится осознание любви к Соне, а вместе с любовью приходит и мысль, что ее убеждения не могут теперь не стать его убеждениями

Лежащее под подушкой Раскольникова Евангелие – второй знак неперемогимого воскресения «Царства Божия внутри», что, по убеждению Достоевского, является единственным путем к спасению и прощению. Чтобы воскреснуть к новой жизни, нужно погибнуть в старой, отряхнуть «ее прах с ног своих».

Конечно, за новую жизнь придется дорого заплатить – «великим будущим подвигом», но не тем малопонятным подвигом во имя счастья всего человечества, о котором мечтал Раскольников, замышляя убийство, а подвигом духовного возрождения и перерождения, тернистый путь которого прошел сам писатель и потому слишком хорошо знал, насколько он труден. «Но тут начинается новая история, история постепенного обновления человека, история постепенного перерождения его постепенного перехода из одного мира в другой, знакомства с новою доселе совершенно неведомою действительностью, – завершает свой роман Достоевский. – Это могло бы составить тему нового рассказа, но теперешний рассказ наш окончен».

«Обновившийся», «воскресший» к новой жизни Раскольников не может уже быть героем прежнего романа, так как не сможет существовать в его пространственно–временном континууме, ибо душа его переходит «из одного мира в другой», имеющий совершенно другие пространственно–временные координаты и константы. Это иной мир, бесконечный и неисчерпаемый, являющийся метафорой человеческой души.

Известно, что широта, бесконечность, открытость пространства, образ простора в русском искусстве являются аналогом, символом национального характера. Вся вселенная с ее космической гармонией и хаосом дисгармонии вошла в душу русского человека. Как говорит Свидригайлов, «русские люди вообще очень широкие люди, широкие, как их земля, и чрезвычайно склонны к фантастическому, беспорядочному...». Поэтому теснота, узость, закрытость пространства болезненно сказываются на русской ментальности, деформируя сознание, стесняя душу и ум русского человека. В суженном пространстве, похожем на свидригайловскую баню–вечность «на аршине пространства», и овладевают сознанием страшные идеи–пауки, подобные идее Раскольникова о том, что «цель оправдывает средства».

Люди, попавшие в липкую паутину ложной идеи, как показывает Достоевский, неизбежно погибают – или физически, как Свидригайлов, или духовно, как Лужин, – если оказываются не в состоянии освободиться от этой идеи, как Раскольников.

Со свойственной для «русского народного характера» страстью к

«самоотрицанию» и «саморазрушению», мы, как предвидел Достоевский, рисуя своего Раскольникова, дошли «до пропасти», «свесились в нее наполовину и вот–вот полетим «головой вниз». Но великий духовидец оставил нам шанс на спасение, заглянув в раскольниковскую пропасть–грезу, отпрянуть в ужасе и прозреть. Ибо истина и открывается на грани между жизнью и смертью. «Бытие только тогда и есть, когда ему грозит небытие Бытие только тогда и начинает быть, когда ему грозит небытие», – учил великий писатель и мыслитель. И толчок этот, «толчок восстановления и самоспасения», будет «серьезнее прежнего прорыва – прорыва самоотрицания и саморазрушения» В восстановление свое русский человек «уйдет с самым огромным и серьезным усилием, а на отрицание свое посмотрит с презрением к самому себе».

Вопросы для проверки усвоения материала:

1. Что общего между Макаром Девушкиным и Акакием Акакиевичем Башмачкиным? Чем отличаются герои?
2. Каков «символ веры» Достоевского, сложившийся на каторге?
3. Какие истины Достоевский вынес с каторги? Как они повлияли на общественную и творческую деятельность писателя?
4. Как складывался замысел романа «Преступление и наказание»?
5. В чем сущность учения Достоевского об идее? С какими художниками сближается писатель в понимании материальности идеи и духа?
6. Почему М. Бахтин назвал романы Достоевского «романами об идее»?
7. В чем Достоевский видел особую опасность распространения ложных идей в России?
8. В какой момент мы встречаемся с Родионом Раскольниковым?
9. Какие сцены в романе свидетельствуют, что идея Раскольникова зародилась по закону «обратного отражения»?
10. Как в идее Раскольникова соотносятся любовь к людям и ненависть к ним?
11. В чем смысл первого сна Раскольникова?
12. В какой момент Раскольников мог отказаться от своего замысла, и почему этого не произошло?
13. Как вы думаете, почему у Достоевского столь отвратителен образ старухи–процентщицы?
14. Как вы думаете, совершил бы убийство Раскольников, будучи богатым?
15. Как Раскольников пытается объяснить свое преступление?
16. Почему Достоевский опровергает «учение о среде»?
17. В чем смысл теории Раскольникова о «двух разрядах»?
18. Каков путь Раскольникова к преступлению?
19. Какие детали в романе символизируют разрыв Раскольникова с миром людей?
20. Почему Раскольников живет в нищете?

21. Что Достоевский считает истинным преступлением? Почему?
22. Чем для Достоевского является «совесть»?
23. В чем смысл двойственности Раскольникова?
24. Кто в романе является двойником Раскольникова?
25. Почему Соня посылает Раскольникова на покаяние? Почему именно на перекресток?
26. Почему Раскольников идет на «явку с повинной»?
27. Почему между Раскольниковым и каторжанами лежит непроходимая пропасть?
28. Что в романе является истинным наказанием?
29. Почему сон-греза произвел на Раскольникова столь гнетущее впечатление? Что означают образы-символы сна? Чем этот сон стал для героя?
30. Как изменился образ пространства в эпилоге романа? Что означают эти перемены?
31. Почему в сознании Раскольникова мать, Дуня, Лизавета и Соня сливаются в единое целое? Что это означает?
32. Почему «переродившийся» Раскольников может быть героем только другого романа?
33. В чем состоит символично-философский смысл названия романа «Преступление и наказание»?
34. Какую информацию о характерах героев несут их имена и фамилии в творчестве Достоевского?

## Тема 21. Творчество Л. Н. Толстого (1828–1910)



Роман «Война и мир» был написан Толстым в 60-е годы XIX столетия, когда начиналась новая пореформенная эпоха русской истории. Правительство Александра II отменило крепостное право, но не дало крестьянам землю, и они бунтовали. Оно вернуло из ссылки декабристов, но осудило на 20-летнюю

каторгу Чернышевского. Государство было подорвано неудачами Крымской войны. В России все «переверотилось и только начинало укладываться». Поражение в Крымской войне, когда, по словам Толстого, «нас отшлепал Наполеон III», приводило на память людям 60-х годов славную для России эпоху 1812 года, когда «мы отшлепали Наполеона I». Исторические судьбы России и ее народа неотступно волновали Толстого.

Замысел этого произведения прошел у Толстого через ряд этапов, которые отражались в смене первоначальных названий: «Декабристы», «1805 год», «Всё хорошо, что хорошо кончается» и, наконец, «ВОЙНА И МИР». Окончательное название, во-первых, удачно обобщает и венчает громадные масштабы художественного мира, переполненного событиями и образами. Во-вторых, оно несет у автора особую смысловую нагрузку. Примечателен факт, что автор варьировал в названии слово «мир» (что позволяли нормы литературного языка той эпохи). Первоначально было – «мір», но это несло более узкое значение, подразумевающее особый тип и склад человеческих отношений (например, в крестьянских общинах). Его-то автор и имеет в виду, когда передает реплику солдата накануне Бородинского сражения: «Всем миром навалиться хотят». Однако для названия он счел нужным отказаться от архаичного понятия, чтобы максимально расширить значение слова «мир».

Фактически уже в названии Толстой дает нам главный ориентир для упорядочения и понимания всего разнообразного художественного содержания этого романа-эпопеи. Первое, самое очевидное значение «войны» и «мира» имеет в виду два основных политических состояния, две формы межгосударственных и межчеловеческих отношений. Этим охвачены все события романа. То войной, то миром поверяются все его герои с их душевным потенциалом.

Однако Толстого более всего интересуют неформальные, стихийно сложившиеся и негласно допускаемые состояния и взаимоотношения людей. Он приглядывается, например, к светской среде, к особнякам и салонам: не каждодневная ли «война» идет здесь за место под солнцем, за карьеру, за честь, за женихов или невест? Но, с другой стороны, не повсюду же ведутся эти «военные действия», существуют и оазисы жизни мирной (или «мирской»). Когда на протяжении нескольких глав в романе параллельными потоками разворачиваются события то в особняке умирающего вельможи Безухова (интриги вокруг его завещания), то в московском доме Ростовых (прием гостей и именинный обед), – это и есть, по Толстому, «война» и «мир» в их обыденном выражении и значении. Свои успешные военные действия ради любимого сына предпринимает здесь княгиня Друбецкая; проигрывает эту маленькую войну князь Василий Курагин; позднее он возобновит военную кампанию теперь уже против Пьера – и выиграет, свяжет женитьбой на Элен этого богатого наследника. И так по всему произведению отдельные эпизоды, поступки, этапы судьбы героев более или менее явно сориентированы на расширенное значение этого названия – «ВОЙНА И МИР».

Не только «война» пронизывает по-видимости вполне мирную жизнь,

разлагая ее нравственные основы, но и наоборот – «мирские» отношения складываются на войне и, в конечном счете, определяют ее исход. Что же было такого у русских людей 12-го года, чего не оказалось у них в 1855 году? Размышления Толстого на эту тему и явились стимулом в его работе над «Войной и миром». И ответ для него проясняется в следующем: у предыдущего поколения оставалась еще способность подавить в себе эгоизм, корыстолюбие, враждебность во взаимоотношениях – и объединиться хотя бы на время (перед лицом грозной опасности) в единую национальную «семью», по типу крестьянского «мира». Патриотический порыв вовлекает в это центростремительное, объединяющее движение самых разных героев романа, и они (накануне Бородино, например) начинают чувствовать нечто общее. Дух патриотизма их РОДНИТ друг с другом.

Толстой не утопист и знает, что «в семье не без урода». Поэтому в его произведении живут и действуют такие, как Долохов, семья Курагиных, Берг, Борис Друбецкой. К «мирским» инстинктам и связям они по исковерканной природе своей уже органически не способны. Зато способны и склонны многие другие – Безухов, Болконские, Ростовы, Денисов, капитан Тушин, Тимохин, Кутузов... И главное – сотни тысяч русских крестьян и солдат.

«Заглавная» тема романа стала для Толстого критерием и для изображения характеров. Пестрое их разнообразие вполне доступно классификации по тому же признаку: военный или мирный. В каждом герое можно различить один из двух этих вариантов ориентации личности, склада характера. Например, «насквозь военный» человек у Толстого – Долохов. В любых ситуациях он инстинктивно нацелен на вражду, соперничество, на взаимное испытание воли и силы. Его тешит собственная способность затеять поединок любого рода и выиграть его. Вокруг него клубится атмосфера «борьбы самолюбий», он сам создаёт ее, ибо это для него – родная стихия. Даже в отношениях с друзьями Долохов почти невольно настраивается на соперничество (например, развитие отношений с Пьером).

На «военной» основе вырастают фактически все эгоисты, карьеристы и гордецы. Это не значит, однако, что данный признак носит однозначный этический характер. «Военный» склад личности отличает и героев вполне положительных. Этим признаком характеризуются и семейные уклады. Наиболее показательна здесь семья Курагиных. Но свои незримые сражения идут и в семье Болконских. Старый князь, Николай Андреевич, привносит в отношения со всеми людьми и даже с детьми элементы испытания, принуждения. Всегда он настроен «отстаивать» свою правоту, даже когда ее никто не оспаривает. Самые человеческие свои инстинкты (например, отцовскую любовь) он прячет за деспотизмом мнений и поступков. Сын Андрей пошел «в него», и потому может считаться «союзником», пользуется у отца уважением. Зато дочь, княгиня Марья, – человек слишком мягкий, и потому ей суждены многие испытания в родительском доме. Взаимная любовь дочери и отца принимает по вине последнего болезненную окраску, и лишь на пороге смерти старый князь «смягчается» – как будто «сдает позиции».

Князь Андрей – один из центральных героев романа – достойный потомок своего отца. Он является и до конца остается фигурой гордой, во многом одинокой. Сами его искания выражаются в основном в том, что он ищет в жизни «высот», «занимает» их, ведет тяжбы с судьбой и с людьми, отстаивает свои идеалы. Ничем «своим» ради «общего» он поступаться не склонен (хотя рано или поздно приходится), и честолюбие его выдерживает самые жесткие испытания, оставаясь ведущим стержнем его натуры. Другое дело, что у Толстого и таким честолюбцам, как Андрей Болконский (отчасти из того же корня вырастают Денисов, Багратион и даже Николай Ростов), не закрыт путь к людской общности. Не случайно в день Бородинского сражения мы видим Андрея не при штабе, а на поле со своим полком, хотя и здесь слиться с массой он не способен – одиноко прохаживается перед строем своим солдат.

Наиболее яркий пример «мирского» характера представлен у Толстого в образе Платона Каратаева (о нем будет разговор особый в связи с темой народа). Не менее очевидно к этому же разряду относится Пьер Безухов. Ничто человеческое ему не чуждо – он бывает подвержен и приступам ярости (например, в отношениях с Элен, с Долоховым). Однако такие вспышки – не его стихия, он не одерживает при этом никаких «побед», а главное – и не ставит таких целей. К людям он относится с доверием, с бескорыстным интересом, с желанием «брать уроки», протянуть руку помощи. Он всегда готов поступиться «своим» ради «чужого» и общего. Лично он не настроен драться с французами при Бородино, но еще более Андрея Болконского этот «мирный» герой увлечен общим патриотическим порывом, а потому инстинктивно стремится на поле боя. Примечательно, что у Толстого в день Бородино офицер Андрей с его полком остается вне сражения, в запасе, тогда как сугубо штатский Пьер – на самом опасном участке (батарея Раевского).

Помимо разных «природных» основ характера герои Толстого различаются по культурному содержанию своей личности. Очень разные по природе характера люди могут быть носителями одной культуры – например, народной (таковы у Толстого Платон Каратаев и Тихон Щербатый).

Культура складывается исторически и в смене эпох как бы набирает свое разнообразие, тогда как природные основы личности могут оставаться неизменными на протяжении многих веков. Сам Толстой с симпатией и надеждой всматривался в народную культуру, однако по рождению и воспитанию принадлежал все-таки к культуре дворянской и горячо болел за ее судьбы в истории России. Потому и оказываются в «Войне и мире» в центре внимания Андрей Болконский и Пьер Безухов – два ярких представителя дворянской культуры. И сюжет пронизывают как бы две линии духовных исканий этих героев. Почему здесь именно два центральных, равнозначимых героя (для жанра романа более типична одна центральная судьба)?

Автору важно было поставить в произведении проблему человеческой ДРУЖБЫ. До Толстого проблема эта с такой определенностью в литературе поставлена не была. Например, Онегина и Ленского связывали отношения искаженные, неполноценные (отсюда горький итог их «дружбы»). Не особенно

нуждаются друг в друге и Печорин с доктором Вернером. Толстой же ко времени написания «Войны и мира» полагал, что дружба может являться не менее значимой и показательной для судеб людей, чем любовь или самовоспитание. Дружба интересна как явление жизни и культуры, как самобытное отношение людей друг к другу, которого ничем другим не заменишь. В черновиках к роману Пьер высказывался о ее значении: «В жизни есть хорошего только спокойствие, книга и дружба. Дружба – не любовь с чувственностью, а чистое, честное сближение без другой цели, как счастье того и другого. И дружба может быть только тогда, когда оба молоды и оба чисты». Когда Пьер отдает в романе тепло своей души, чтобы «разморозить» своего друга, Андрея, он действует так же непосредственно, как человек, бегущий тушить пожар. Никакой рассчитанности и даже обычной сознательности в таких поступках нет, и в этом – то их показательность. Человек в бескорыстной дружбе раскрывается во всех возможностях своей «натуры» и «культуры». Эти душевные движения не искажены ни идеями, ни плотскими влечениями (как в любви).

Дружба Андрея и Пьера рождается из совместных поисков истины, из общности стремлений найти себе достойное место в жизни (и не столь важно, что искать они могут в разных направлениях). Толстой явно учитывает при этом нравственный опыт передовых деятелей русской культуры 1840–х годов. Именно дружба цементировала кружки Белинского, Герцена, Петрашевского. Но зарождалась эта форма идейно–эмоциональной общности молодых людей еще раньше – именно в эпоху масонских и декабристских обществ (в этом Толстой исторически точен).

В дружбе автор исследует возможность солидарности людей, возможный «рецепт» оздоровления человеческих отношений. Легко заметить, что в «Войне и мире» дружба или некое ее подобие связывает многих и самых разных персонажей: княжну Марью и Жюли Карагину, Николая Ростова и Денисова, Наташу Ростову и Соню, даже Долохова и Анатоля Курагина. Однако в самом чистом и действенном варианте она знаменует все–таки только отношения Андрея и Пьера.

Это было продиктовано еще одной авторской задачей, по которой в центре внимания необходимо было иметь пару героев, связанных узами дружбы. Жизнь в ее течении Толстой был намерен показать по возможности с наибольшей широтой. При эпическом масштабе одной «центральной судьбы» было явно мало, чтобы продемонстрировать на ней все возможные формирующие влияния жизни. То, что может по складу своей натуры и по типу дворянской культуры испытать в жизни Андрей Болконский, – явно не суждено испытать Пьеру Безухову, и наоборот. Скрестить в произведении эти две судьбы, связать два эти характера искренней дружбой – и тем самым «удвоить» для себя и читателей опыт познания жизни предполагалось и удалось Толстому.

К тому же именно дружеская взаимопомощь помогала Андрею и Пьеру всякий раз выходить из тех тупиков, в которые их заводили поиски смысла жизни, и каждому удалось в итоге пройти до конца трудный путь духовного

развития. Итоги у них оказались неизбежно разными, но обязаны они за эти итоги не только самим себе, но и друг другу.

Была еще одна важная причина средоточия внимания на этих двух столь разных образах. Как уже говорилось, культура – в частности, дворянская – обусловлена характером эпохи. Толстой изображает в романе время, в культурном отношении ПЕРЕХОДНОЕ. Один ведущий для России культурный тип сменяется в начале XIX в. другим. В эпоху Отечественной войны 12-го года в русском обществе можно было наблюдать как закономерности этой смены, так и оба типа в их соотношении. У Толстого они как раз и представлены в образах Андрея Болконского и Пьера Безухова.

Андрей – истинный сын своего отца, аристократа екатерининской эпохи. Это, по расхожему выражению, – «характер нордический, стойкий». Стержнем натуры таких людей было честолюбие в разнообразных (и лучших) его проявлениях. Оно ставило их личные, даже эгоистичные наклонности на службу государству, людям, «общему делу». Идеал чести был руководящим у подобных людей (передовых для своего времени) во всех душевных движениях и поступках. Даже такое «освобождающее» и развивающее человека чувство, как любовь, не могло вполне выйти у них из-под контроля соображений о личной чести. Вот почему, в частности, Андрей Болконский поначалу не может простить Наташе ее минутное увлечение Анатоном Курагиным – она уронила свою и «попрала» его собственную честь. По этой же причине духовные искания у него принимают мучительный характер: Андрею всякий раз тяжело, унижительно отдавать себе отчет в очередных заблуждениях и начинать новый этап. Ему глубоко чужда роль «ученика» в вопросах военной, политической или даже житейской мудрости. Его увлекают и ведут за собой не идеи, а личности, которые ему «по душе» своей значительностью и даже в качестве примера представляются ему в чем-то «ровней» (Наполеон, Сперанский).

Честолюбивый стержень натуры и судьбы Андрея угадывает Кутузов и накануне Бородина лаконично выражает это: «Иди с Богом своей дорогой. Я знаю, твоя дорога – это дорога чести».

Иной культурный тип воплощен в образе Пьера. Это характер гибкий, максимально открытый жизни, людям, любому влиянию. Тип этот – по мысли Толстого – для России был тогда новый, и вызван к жизни он был самими требованиями времени. От передовых людей теперь требовалось желание и способность вбирать в себя и перерабатывать в своем «русском» опыте богатейшее духовное наследие Европы (например, просветительские идеи). Требовалась и свобода по отношению к этому наследию, и умение учиться у самой жизни. Поэтому так «подвижен» Безухов в своих исканиях, так «падок» на новые уроки, так доверчив к «учителям» (масон Баздеев, Платон Каратаев). Он легко увлекается, круто меняет жизненные ориентиры (идея убить Наполеона – «каратаевщина» – любовь к Наташе – декабристские замыслы). При этом он, в отличие от Андрея, безболезненно расстается с «пройденным» и отдается новому с таким пылом, будто не растратил ни капли духовной энергии – так богат в нем ее запас.

Толстой признает, что людям такого типа пока еще не свойственна основательность и постоянство. Они сами ищут всё новых и новых учителей, жаждут к кому-то «прислониться», услышать от кого-то заветную «истину». Они всегда готовы начать жизнь как бы «с нуля». Некоторыми чертами и свойствами характера к этому типу близок был и сам Толстой. Он не без оснований считал, что будущее России зависит от инициативы людей, подобных Пьеру Безухову. Всё испробовать на себе, «переболеть» многими и разными увлечениями (в том числе «декабризмом») и в итоге найти единственно верную дорогу (в нерасторжимом единении с народом) – вот что им суждено.

Культурные типы, представленные в образах Болконского и Безухова, сыграли свою роль в реальной истории страны и получили дальнейшее развитие. Еще до Толстого судьбы подобных типов показаны были в образах, например, Печорина (лермонтовский наследник типа Болконского в 1830-е годы), Обломова (усталый потомок Безухова в 60-е годы). У Тургенева в «Отцах и детях» братья Кирсановы, Павел и Николай, по-своему предваряют толстовских Андрея и Пьера, хотя показаны они совсем в других исторических условиях.

В «Войне и мире» судьбы всех значимых героев связаны с проблемой ЛИЧНОСТИ и ИСТОРИИ. Каждый из них участвует в истории – сознательно или невольно – в меру своей способности откликнуться на общий ритм жизни, войти в него, слить свои усилия с усилиями других людей в большом историческом деле. История, по Толстому, складывается из всего множества частных судеб, которые подобны ручейкам, образующим общий могучий поток. Значимость личности, ее масштаб, зависит от того, насколько сознательно и бескорыстно связывает человек свою судьбу с судьбой всего народа. Поэтому у Толстого, например, Денисов и Долохов делают общее «партизанское» дело. Но второй из них, при всей своей активности и полезности на войне, находит здесь выход своим более эгоистическим, чем патриотическим порывам. Соответственно более «историчной» представляется Толстому сюжетная роль Денисова.

Особенно важна и наглядна постановка указанной проблемы в связи с образами Кутузова и Наполеона. Ведь это лица исторические, и мы имеем возможность видеть художественную трактовку этих лиц и событий, сравнивая материал романа с реальной историей. Исследователи давно выяснили, что Толстой во многом если не «искажает», то художественно «корректирует» реальный характер и поведение Кутузова, Багратиона, императора Александра и особенно Наполеона. Но было бы неверным упрекать писателя за отступление от «правды истории», поскольку он отражает в произведении не саму «историю», а своё понимание хода исторических событий и логики участия в них как реальных, так и вымышленных лиц.

В методической и даже научной литературе можно встретить ошибочное представление, будто бы Толстой в «Войне и мире» отказал Наполеону в какой бы то ни было значительности, тем более талантливости. Но тогда теряло бы смысл противостояние Наполеона и Кутузова, снижалось бы значение победы

русской армии: не велика заслуга разгромить полки бездарного полководца, ничтожного человека. У Толстого всё и глубже, и многозначительней. С присущей ему художественной смелостью он берется оспорить расхожие «истины». Полагали, например, что военное искусство состоит в управлении армиями и ходом сражений, в тщательном и дальновидном расчете всех «ходов» противника и собственных «ответов». Толстой, со своей стороны, не отрицает значения военного искусства для ведения войны. Но он берется показать, во-первых, что искусство это может состоять совсем в другом, чуть ли не обратном тому, в чем его обычно видят; во-вторых, и войны бывают разные.

«Гений» Наполеона Толстой намерен в романе свести с привычного «пьедестала», но лишь в том смысле, что он занимает в истории не свой пьедестал. Какой же тогда будет для него своим? Почему так часто этот полководец одерживал блестящие победы, и почему так тяжело далась русским победа над Наполеоном?

Толстой видел и изображал разные «стихии» и формы русской жизни. Так, например, жизнь эта была пронизана условностями, она могла протекать целиком в искусственных формах. Особенно характерно это было для сословных верхов, и чем выше находился человек по своему социальному положению, тем большая власть условностей тяготела над ним, тем сложнее ему было выйти из-под этой власти, выбиться из привычной «колеи». Сами условности устанавливались и охранялись людьми, ибо это предоставляло много удобств для большинства. Люди в чем-то талантливые – всегда редкость. В мире же условностей для того, чтобы прослыть значительным человеком, заслужить уважение окружающих, талант совсем не обязателен и даже скорее противопоказан. Достаточно лишь хорошо усвоить свою «роль» и считаться с чужими «ролями». Вот почему, например, почти слабоумный Ипполит Курагин у Толстого в романе пользуется в светских салонах определенным успехом, а талантливый Пьер Безухов – репутацией опасного «чудака».

Это не значит, что искусственной жизнью живут в романе лишь несимпатичные автору герои. В меньшей мере, чем в светских салонах, но условности распространяют свою власть и на семейный уклад Болконских, на дом Ростовых. Из этого во многом проистекает драматизм жизни, семейные и личные конфликты. Даже лучшим, искренним, ищущим героям Толстого бывает трудно избавиться от этого наваждения – искусственности представлений о жизни, о войне, о любви, о порядочности. Андрей Болконский, к примеру, бежит от светских условностей на войну – и попадает в мир иных, военно-служебных условностей. Он мечтает совершить подвиг – но и в воображении, и в реальном поступке (со знаменем при Аустерлице) герой не может выйти из-под власти искусственных, привычных представлений о подвиге.

Менее всего условности распространяют свою власть на жизнь народную, крестьянскую. Однако и здесь, как показывает Толстой, отношения между помещиком и крестьянами складываются то в свете идеала патриархального, общинного или «семейного» уклада (он – отец, они – его дети), то в зависимости от иных условностей. Убедиться в этом помогут главы романа, посвященные

Богучаровскому бунту или хозяйственной практике Николая Ростова в эпилоге.

Если теперь присмотреться к Наполеону, к его манере поведения, обращения с людьми, ведения войны, – то становится очевидным: в мире условностей ему нет равных по искусству понимания и распределения «ролей». В этом он по-настоящему «талантлив»: всегда тонко чувствует, чего ждут от него окружающие, на какие роли сами они претендуют и кому какая роль по плечу. В грандиозных жизненных спектаклях Наполеон у Толстого почти гениально совмещает в себе роли сценариста, режиссера–постановщика и «первого лица» на сцене Истории. Так и в области военного «искусства» у него накопился богатый режиссерский опыт в постановке сражений как грандиозных «спектаклей». Военная стратегия и тактика для него оборачивается хорошо продуманным «сценарием». На войне это приносит свои плоды, так как здесь, как и в других сферах жизни, издавна царят искусственные формы (ср. толстовские описания обстановки в войсках и поведение генералов, императоров накануне смотра, Аустерлицкого сражения, в день перемирия и пр.). И пока русские ведут войну «по правилам», они терпят поражения от Наполеона – непревзойденного знатока в этой области «искусства».

У Толстого многие «знают», как ведутся войны и выигрываются сражения. Даже самые умные и искренние герои втягиваются в эту игру условностями. Например, Андрей Болконский мечтает составить гениальную «диспозицию» (тоже своего рода «сценарий» сражения), Василий Денисов предлагает Кутузову свой «план» партизанских действий. Однако лучше всех знает «правила игры» Наполеон – и об этом догадывается русский полководец Кутузов. Потому–то последний и пренебрегает так явно штабными совещаниями, советами своих генералов. Он знает, что все они бессильны, пока продолжается навязанная России «игра», и нужно ждать ее окончания...

Ко времени сражения при Бородино искусственные формы ведения войны привели Россию к серьезному кризису. Перед лицом грозившей опасности (потерей достоинства и самостоятельности нации) страна содрогнулась и как бы очнулась от наваждения. Грандиозный «спектакль» прервался – вступила в свои права реальная жизнь, которая была поставлена под угрозу, – стало не до «правил». На защиту Отечества поднялся весь народ, который военных «правил» не знал и знать не хотел. В этих непривычных для себя условиях Наполеон растерялся, ибо был бессилен со всем своим «искусством». У Толстого об этом сказано очень ярко и убедительно: «Наполеон чувствовал это, и с самого того времени, когда он в правильной позе фехтовальщика остановился в Москве и вместо шпаги противника увидал поднятую над собой дубину, он не переставал жаловаться Кутузову и императору Александру на то, что война велась противно всем правилам. /.../ Дубина народной войны поднялась со всей своей грозной и величественной силой и, не спрашивая ничьих вкусов и правил, с глупой простотой, но с целесообразностью, не разбирая ничего, поднималась, опускалась и гвоздила французов до тех пор, пока не погибло всё нашествие».

Наполеону противостоит Кутузов – и Толстой подчеркивает разницу как в их человеческих качествах, так и в свойствах таланта. Кутузову тоже присуща

особого рода чуткость – но не к искусственному, а к естественному ходу и ритму жизни. Это не значит, что Кутузов у Толстого предстает фаталистом на войне, и роль полководца сведена автором к пассивной позиции ожидания, когда войска сделают своё дело (такое мнение встречается в работах о «Войне и мире»). Перед сражением при Бородино князь Андрей точно воспринимает роль Кутузова–полководца: «Он всё выслушает, всё запомнит, всё поставит на своё место, ничему полезному не помешает и ничего вредного не позволит. Он понимает, что есть что-то сильнее и значительнее его воли, – это неизбежный ход событий, и он умеет видеть их, умеет понимать их значение» (т.3, ч.2, гл.16).

Толстой знает разницу между «выигрышом» и «победой» в войне. «Выигрывать» можно сражения и даже войны у любого противника, если он остается под наваждением «правил игры». Но победить сильнейшего духом противника в условиях не игры, а жизни – т.е. в большом историческом измерении, – не в силах никакой гениальный полководец. Однако и для победы сильнейшего в жизненно–историческом столкновении нужно уметь обеспечить благоприятные условия, нужен особого рода талант полководца–вождя. Таким талантом в полной мере наделен Кутузов.

Важнейший признак здесь – полная душевная слитость со своим войском и с народом в целом. Это позволяет Кутузову безошибочно чувствовать настрой и состояние войск в любой момент войны, накануне и в течение любого сражения. Например, в один из решающих моментов Бородинского сражения Кутузову доложили, что на левом фланге русские дрогнули и бегут. Донесение основано на фактах, но оно быстро «устарело» – войска отразили противника и вернули свои позиции. Кутузов об этом знать еще не может, однако он, благодаря своему свойству жить в кризисные моменты одной жизнью с войсками, – чувствует безошибочно: «Как смеете вы <...> говорить это МНЕ. Вы ничего не знаете, – гневно прерывает он явившегося с донесением адъютанта. – Передайте от меня генералу Барклаю, что его сведения неверны и что настоящий ход сражения известен мне, главнокомандующему, лучше, чем ему. <...> Неприятель отбит на левом и поражен на правом фланге. <...> Неприятель побежден, и завтра погоним его из священной земли русской, – сказал Кутузов, крестясь; и вдруг всхлипнул от наступивших слёз» (т.3, ч.2, гл.35). И далее Толстой показывает, как слова полководца, выразившие общий настрой русских войск, «неисповедимыми путями» передались солдатам и послужили важной моральной поддержкой, как бы неофициальным «приказом по армии». Т.е. Кутузов именно живет общей жизнью с народом, а не просто чуток к его настрою. Его связь с войсками взаимнообратна: не только дух войска отражается в чувствах и решениях полководца, но и его душевный настрой передается войскам, оборачивается его вкладом в общую победу. Это вклад «личный», но в то же время он велик, потому что это – вклад вождя.

Полководческая чуткость Кутузова сказывается не только в его духовной связи с русскими войсками, но и в безошибочном «чувстве противника». После оставления французами Москвы «он, как опытный охотник, знал, что зверь ранен <...>, но смертельно или нет, это был еще неразъясненный вопрос».

Своеобразный «талант жизни» отличает не одного Кутузова. Подобная же чуткость к естественным жизненным ритмам свойственна, например, Ростовым. Наташа инстинктивно и безошибочно чувствует момент, когда ей надо повести плечами в лад с гитарой, хотя ее никто не учил русской пляске. Николай Ростов инстинктом «знает», когда пустить лошадь под гору. Один и тот же талант сказывается у Ростовых то в обыденном поведении, то на охоте, то в отдельных сражениях (в поведении Николая и Пети). У Кутузова этот талант сказывается в грандиозных масштабах народной войны. Он попадает здесь в ритм уже не просто «игры–пляски–охоты–сражения», – но в РИТМЫ ИСТОРИИ.

В «Войне и мире» особой сложностью отличается ПРОБЛЕМА НАРОДА. Масштабы изображения народных характеров и народной психологии у Толстого грандиозны. С одной стороны, развернуты самые разные массовые сцены, с другой – даны колоритные единичные образы. И каждая сцена, каждый образ не столько дополняют все предыдущие, сколько усложняют, даже «запутывают» общее представление о «народе» как герое этого эпического произведения. Очень точно сказал об этом один из исследователей творчества Толстого, Г. Краснов: «Народное сознание, его движение по-разному проявляется у Толстого – в патриотизме русских солдат при Шенграбене и Бородино, в оценке народом поведения Кутузова и Наполеона, в принципах жизни, исповедуемых Платоном Каратаевым, в действиях охотника Данилы и партизана Тихона Щербатого и в том, что на фоне патриотической войны <...> – вдруг вспышка, отклонение от «нормы», зигзаг: богучаровский бунт. Мужики Богучарова представлены иначе в сравнении с мужиками Отрадного. Так рождается энциклопедия народных типов, народной жизни».

Приведенное наблюдение можно расширить. В общий ряд массовых сцен, обнажая противоречия народного сознания, следует добавить отношение народа к императору Александру, расправу над Верещагиным, разграбление Москвы и др. Противоречиво соотносятся у Толстого не только различные сцены и образы, но и настроение, поведение народа в пределах одной сцены. Например, в описании убийства Верещагина: «Только когда уже перестала бороться жертва, <...> толпа стала торопливо перемещаться около <...> окровавленного трупа. Каждый подходил, взглядывал на то, что было сделано, и с ужасом, упреком и удивлением теснился назад. <...> «Эх, народ... Кто греха не боится...» – говорили теперь те же самые люди» (т.3, ч.3, гл.25).

Толстой видел и понимал народ «простым» – т.е. «безыскусственным», но никак не «упрощенным». ПРОСТОТА, с которой русский народ то готовится сдаться на милость французам (в Богучарово), то изничтожает этих французов вилами и топорами, как дикого зверя (в ходе партизанской войны), – такая простота загадочнее иной «сложности». Она и является одним из объектов художественного исследования, предпринятого Толстым в «Войне и мире».

По признанию Толстого, в «Войне и мире» важнейшей для него самого была «мысль народная». Иными словами, автор озадачен главным образом именно народом, его «простотой» и непредсказуемостью, его дикостью и величием, неразвитостью и мудростью. Чернышевский определил своеобразие

метода Толстого понятием «диалектика души». Однако будет бесполезно пытаться увидеть диалектическую ясность в противоречивых явлениях народной жизни – они не сводимы у Толстого ни к какому общему основанию, ни к какой логике. Сама «душа» русского народа оставалась для автора во многом загадочной.

Не сами явления народной жизни, но их изображение подчинено у автора определенным ХУДОЖЕСТВЕННЫМ законам и принципам. Так, например, вполне различимо сходство движения настроений и поведения народа в массовых сценах с движением морской волны, водной стихии. Есть в этих сценах свои стадии: нарастание стихийных настроений, подъем до критической точки, ударное распространение накопившейся энергии, разрядка и успокоение.

Еще один художественный принцип изображения народной психологии у Толстого – принцип антитезы. Он часто используется в поэзии (например, у Пушкина: «Мне грустно и легко, печаль моя светла...»). Понимая невозможность подробно и исчерпывающе описать сложнейшее явление, художник передает нам впечатление о его богатстве через «пограничные», крайние приметы. У Толстого роль таких крайних примет народной души, которую тоже невозможно «исчерпать» в описаниях, выполняют как отдельные сцены с участием народа, так и сами народные типы. Поэтому для осмысления проблемы народа в «Войне и мире» полезно сопоставительное рассмотрение народных образов – например, Платона Каратаева и Тихона Щербатого.

Эти герои – каждый со своим складом характера, манерой поведения и пр. – представляют собой как бы две крайности, ограничивающие многоликий и противоречивый, но тем не менее единый мир народной жизни. Если Тихон – крайность стихийной и хищной активности народа (не случайно у Толстого сравнение его повадок с волчьими), то Каратаев – крайность в выражении «мирских» инстинктов, тяги к любовным взаимоотношениям с людьми и природой. Весь простой народ предстает у Толстого безмерно широко, между этими полюсами – от Платона Каратаева до Тихона Щербатого. Давать же какую-либо сводную «характеристику» душевным свойствам народа сам Толстой не берется. Потому и размышления свои о нем он обозначает как «мысль народную» – т.е. нечто подвижное, динамичное, не застывающее в законченной формулировке (наподобие какой-либо «идеи народного характера»).

***Женские образы в романе «Война и мир»*** – в романе Толстого их целое созвездие. Все они очень разные: импульсивная, жизнерадостная Наташа Ростова, блестящая светская красавица Элен Курагина, скрытная тихоня Сонечка, стеснительная умница Марья Волконская, законодательница салонов Анна Шерер, ветреная кокетка Жюли Курагина, холодная, расчетливая Вера Берг. В каждом из этих образов в той или иной степени выражены мысли Толстого о предназначении женщины.

Толстой был убежден, что женщина должна быть воплощением семейных добродетелей, быть мягкой, душевной искренней, сердечной. После замужества она должна полностью посвятить себя семье, рожать и воспитывать детей, быть

другом и помощницей своему мужу. Любимые героини Толстого – Наташа Ростова и Марья Волконская – являются носителями всех женских добродетелей, а нелюбимые – Элен, Жюли, Вера, Соня – несут в себе противоположные, ненавистные Толстому черты. Прямо или косвенно писатель полемизирует с распространенными в то время теориями женской эмансипации. Обязательная для Толстого нравственная оценка героинь романа исходит из того, насколько в каждой из них проявляется естественная сила жизни и насколько обладают они способностью не застывать, а постоянно развиваться, двигаться, переживать и сопереживать чужой беде, насколько не свойственны им душевное успокоение и холод.

Секрет чарующего обаяния Наташи Ростовой не только в ее беспредельной искренности, «открытой душевности», но и в том, что присущая ей «душевная сила» не терпит насилия над «чужой жизнью». Наташа способна как на высокие, самоотверженные, так и на дурные поступки, совершаемые в каком-то чаду затмения. Но все эти поступки, как хорошие, так и дурные, содействуют ее нравственному росту, «диалектике души» Наташи. Именно в этом проявляется сила ее характера, которая преображает все вокруг, а порой не щадит и саму Наташу.

В эпилоге мы расстаемся с Наташей, ставшей женой Пьера и матерью четверых детей. По написанным главам неоконченного романа «Декабристы» мы знаем, что она последует за мужем–декабристом в Сибирь и вернется оттуда в Москву через тридцать лет.

Духовные миры мужчины и женщины, по Толстому, очень различны. В мире мужском – ум, мысль, творчество. В мире женском – что-то совсем другое. Княжна Марья спрашивает Пьера про Наташу, невесту князя Андрея, умна ли она? На что Пьер отвечает, что Наташа «не достаивает быть умиой», что она просто «обворожительна» и «больше ничего». Но именно Наташа обладает огромной способностью понимать и любить людей, спасая их от отчаяния и злобы. «Сущность ее жизни – любовь», – говорит о ней Толстой, и эта ее любовь пробуждает в душах людей лучшее, «настоящее».

«Что-то лучшее» проснулось в душе Николая Ростова, отчаявшегося после карточного проигрыша, когда он слушает пение сестры. Услышав в Отрадном голос взволнованной красотой лунной ночи Наташи, Андрей Болконский вспоминает «все лучшие минуты» своей жизни. От ее благодарного взгляда чувствует себя счастливым и обновленным Пьер. При одном воспоминании о Наташе у Пьера исчезает «вопрос о тщете и безумности всего земного», и он переносится «в область красоты и любви, для которой стоило жить».

Любовь к матери возрождает к жизни отчаявшуюся после смерти Андрея Болконского Наташу, когда она думала, «что жизнь ее кончена». Но «проснулась любовь и проснулась жизнь». Своей любовью Наташа спасает от отчаяния и мать, переживающую гибель сына Пети. Именно от Наташи исходит энергия обновления, освобождения от фальшивого, ложного. Ее сила выводит людей «на вольный Божий свет», и в этом роль ее равносильна тому, что дает ищущим героям Толстого общение с народом.

Наташа не умеет рассуждать о жизни и неспособна рассчитывать ее, как та же Элен и Соня. Если каждая поза, каждый жест, каждая улыбка Элен продуманны и рассчитаны, то Наташа никогда не думает, как она выглядит со стороны. Естественность, отсутствие «светскости» более всего покорило в Наташе Андрея Болконского. Об этом бале, когда зарождается чувство Наташи и князя Андрея, у Толстого сказано: «Она была на той высшей ступени счастья, когда человек делается вполне добр и хорош и не верит в возможность зла, несчастья и горя». Несчастья и горя не только для себя, но и для всех, не хочет счастливая Наташа. Она может оказаться эгоистичной в своем счастье, но эгоизм ее наивен и не расчетлив, щедр и мудр. Наташа живет инстинктом, но он подсказывает ей правду яснее и чище всех иных способов.

Наташа очень страдает, когда князь Андрей откладывает свадьбу на год и оставляет ее одну. «Ей жалко было самое себя, жалко было, что она так даром, ни для кого, пропадала все это время, в продолжение которого она чувствовала себя столь способной любить и быть любимой». Она была переполнена чувством и искренне боялась, что потом, через год, «уже не будет того, что теперь есть» в ней. Природа не терпит пустоты, а ведь Наташа – само естество, воплощение «полноты жизни», и поэтому ее увлечение Анатолием Курагиным вполне естественно. После истории с Анатолием Наташа послушно повинуется своему «внутреннему стражу», который воспрещает ей всякую радость. Когда она снова встречается с князем Андреем и ухаживает за ним, раненным смертельно, ни одной мысли о себе нет в ее душе. После смерти Болконского она, «не достаивающая быть умной», поглощена мучительным и непостижимым вопросом о тайне смерти.

В эпилоге мы видим другую Наташу. В ней произошли поразительные перемены: «Она пополнела и поширела, так что трудно было узнать в этой сильной матери тонкую, подвижную Наташу. Черты лица ее определились и имели выражение спокойной мягкости и ясности. В ее лице не было, как прежде, этого непрестанно горевшего огня оживления, составлявшего ее прелесть. Теперь часто видно было одно ее лицо и тело, а души вовсе не было видно. Видна одна сильная, красивая и плодовитая самка. Очень редко зажигался в ней теперь прежний огонь... И в те редкие минуты, когда прежний огонь зажигался в ее развившемся, красивом теле, она бывала еще более привлекательна, чем прежде... Наташа до такой степени опустилась, что ее костюмы, ее прически, ее невпопад сказанные слова, ее ревность были обычным предметом шуток всех ее близких. Предмет, в который погрузилась вполне Наташа, была семья, то есть муж и дети».

Наташа полновластно правит всею семейною, домашнею жизнью. «Всему же, что было умственным, отвлеченным делом мужа, она приписывала, не понимая его, огромную важность и постоянно находилась в страхе быть помехою в этой деятельности». Она даже говорит словами Пьера. Но это не значит, что Наташа не понимает ничего, она понимает Пьера не разумом и логикой, а всей душой, своей развитой интуицией, присущей глубоким натурам.

Наташа в замужестве – идеал женщины для Толстого. Она выполняет природное предназначение, рождает и воспитывает детей, является истинной хранительницей домашнего очага. Природа, ее естественные законы с особой силой проявляются в Наташе именно после замужества. Как писал Толстой в дневнике в 1863 году, «идеал есть гармония. Одно искусство чувствует. И только то настоящее, которое берет себе девизом: нет в мире виноватых. Кто счастлив, тот и прав». Гармония Наташи воплощала для Толстого идеальный принцип бытия.

Наташа выступает в романе как образ, имеющий общечеловеческое значение. Именно в этом качестве Платон Каратаев и Наташа оказываются равными величинами. Они – органическая часть идеального целого – народа.

## **Тема 22. Творчество А. П. Чехова (1860 – 1904)**



### **Чехов – прозаик. Своеобразие творческого сознания и метода**

А. Белый писал. «Чехов – завершение целой эпохи русской литературы»: завершение эпохи русской классики и начало новой эпохи – русского модернизма XX века. Первые рассказы и сборники Чехова приветствовали В.М. Гаршин, М.Е. Салтыков–Щедрин, Л.Н. Толстой. И все они говорили о Чехове как писателе, который стоит на грани «старой» и «новой» литератур, подчеркивали, что именно от Чехова «идут все пути – к новой литературе, к новой жизни, которая рождается на смену прошлому».

Обстоятельства вхождения Чехова в русскую литературу были особыми. У него не было столь блистательного и громкого начала, которое обеспечил Белинский Достоевскому и Гончарову, он не утвердился так сразу и столь беспрекословно, как Л.Н. Толстой. Выходец из буржуазного сословия, врач по профессии, Чехов входил в литературу скромно, тихо, если можно так сказать, с черного хода – через газеты, юмористические журнальчики. Он добился всего благодаря лишь упорному труду и неподражаемому таланту, постепенно складываясь как большой писатель и обретая уверенность в своих силах, постепенно открывая для себя роль профессионального писателя и сознавая всю ответственность, с этой ролью связанную. Эту роль он значительно обновил по сравнению с тем, как она воспринималась традиционными

русскими писателями. Нужно сказать, что все открытия Чехова, все его шаги в литературе – это плод нового сознания, сознания человека не XIX, но XX столетия. Может, поэтому Чехов был открыт и по достоинству оценен читателями и критикой именно в XX веке, во второй его половине, когда то, о чем писатель только догадывался, и то, что сумел предвосхитить, стало фактом жизни и сознания большинства людей.

Чехов впервые подверг сомнению то, что казалось незыблемым для людей предшествующей эпохи русской классики и что сейчас нам кажется вполне естественным и привычным, – это мессианская роль литературы и писателя. Учительство, дидактизм, столь свойственные и столь важные для литературы предшествующей эпохи, Чеховым отвергаются. Е. Замятин писал, что «от тенденции, от проповеди» Чехов был «дальше, чем кто-нибудь из русских писателей». Главным в искусстве он полагал не нравоучение, а правду, ту высокую правду, которая исключает всякое притворство, всякую ложь, даже «во спасение».

«Прежде всего, друзья мои, не надо лжи, – обращался Чехов к своим собратям по перу – Искусство тем особенно и хорошо, что в нем нельзя лгать... можно лгать в любви, в политике, в медицине, можно обмануть людей и самого Господа Бога – были и такие случаи, – но в искусстве обмануть нельзя».

«Писателю нужно все знать, все изучать, чтобы не впадать в ошибки. Чтобы не было фальши, которая коробит читателя и подрывает авторитет».

Более всего ценил Чехов творческую свободу художника. Свободу от определенной идеологии, свободу от тенденции, свободу от власти придержащих. Он никогда ничего не проповедовал, не придерживался никакого определенного социально–политического или философского учения, никогда ничему не учил, ничего не «обличал», не «отрицал», никого не «бичевал» и не «осуждал». Он был духовно и нравственно свободным художником, и этим особенно гордился. Его творческой и жизненной программой действительно была «абсолютная свобода от силы и лжи, в чем бы последние две ни выражались».

Для героев Чехова идеи становятся источником заблуждений, ошибок, иллюзий, поскольку они лишены самого необходимого качества для правильного, живого отношения к идее – внутренней свободы. Наверное, в этом стремлении к свободе Чехов может сравниться только с Пушкиным.

С другой стороны, отсутствие какой–то позитивной идеи и программы, не навязанной свыше, а выношенной долгими веками развития национального бытия и сознания, тяготило Чехова. Он писал А. С. Суворину по поводу своего рассказа «Палата N 6»: «Писатели, которых мы называем вечными или даже просто хорошими и которые пьянят нас, имеют один общий и весьма важный признак: они куда–то идут и вас зовут туда же, и вы чувствуете не умом, а всем существом, что у них есть цель. ... Лучшие из них реальны и пишут жизнь такую, как она есть; но оттого, что каждая строка пропитана, как соком, сознанием цели, вы, кроме жизни, какая есть, чувствуете еще ту жизнь, какая должна быть, и это пленяет нас... А мы? Мы! Мы пишем жизнь такую, как она

есть, а дальше ни тпру, ни ну... Дальше хоть плетью нас стегайте. У нас нет ни ближайших, ни отдаленных целей, и в нашей душе хоть шаром покати. Политики у нас нет, в революцию мы не верим. Бога нет... Кто ничего не хочет, ни на что не надеется и ничего не боится, тот не может быть художником... Я умен, по крайней мере, настолько, чтобы не скрывать от себя своей болезни и не лгать себе, и не прикрывать своей пустоты чужими лоскутками вроде идей 60-х годов...».

### *Идеал и «норма жизни» в сознании и творчестве Чехова*

Мы не найдем в творениях Чехова «проповеди», но от этого «духовный капитал», который завещал нам Чехов, не становится скуднее. Отсутствие нравоучений и свобода от идеологий и теорий еще не означают отсутствие в системе взглядов Чехова вполне определенных представлений об идеале человека, норме жизни. Но только ищет их писатель не в учениях, а в самом человеке, в самой жизни. «Мое святая святых, – утверждал писатель, – это человеческое тело, здоровье, ум, талант, вдохновение, любовь и абсолютнейшая свобода, свобода от силы и лжи, в чем бы последние ни выражались».

Более всего Чехов ценил созидательную, деятельную трудовую жизнь. «Я презираю лень, как презираю слабость и вялость душевных движений», – писал о себе Чехов. Сам он умел любить жизнь, считал ее делом серьезным и важным, требующим подвига и неусыпного труда. «Нужно работать», «необходимо трудиться», – повторяют самые разнообразные персонажи чеховских рассказов и пьес. Натура жизнеутверждающая, деятельная, неистощимо активная, Чехов стремился не только описывать жизнь, но и преобразовать, строить ее. То он хлопочет об устройстве в Москве первого Народного дома с читальней, библиотекой, аудиторией, театром. То добивается, чтобы в Москве была выстроена клиника кожных болезней. То хлопочет об устройстве в Крыму первой биологической станции. То собирает книги для всех сахалинских школ и шлет их туда целыми партиями. То строит недалеко от Москвы одну за другой три школы для крестьянских детей, а заодно и колокольню, и пожарный сарай для крестьян. А позже, поселившись в Крыму, строит там четвертую школу.

«Если каждый человек, – говорил Чехов, – на куске земли своей сделал бы все, что он может, как прекрасна была бы земля наша!» «Мусульманин для спасения души копает колодец. Хорошо, если бы каждый из нас оставлял после себя школу, колодец или что-нибудь вроде, чтобы жизнь не проходила и не уходила в вечность бесследно».

Во время эпидемии холеры Чехов работал земским врачом, один, без помощников, обслуживая 25 деревень. Он организовывал помощь голодающим в неурожайные годы, работал во время всероссийской статистической переписи. Всю жизнь он не оставлял лечебную практику среди подмосковных крестьян, принимая ежегодно от тысячи до трех тысяч больных, причем

совершенно бесплатно, да еще каждого снабжал необходимыми лекарствами. Иначе, как подвигом, нельзя назвать и поездку Чехова на Сахалин в 1890 году. Многие не поняли, зачем ему нужна была эта поездка, считали ее бессмысленной. «А между тем, – как писал К. Чуковский, – стоит только вспомнить то страстное недовольство собою, которое в ту пору с особенной силой охватило писателя, недовольство своим искусством, своими успехами, и его поступок станет вполне объяснимым. Именно потому, что все это дело было так трудно, утомительно, опасно, именно потому, что оно уводило его прочь от благодушной карьеры преуспевающего и модного автора, он и взвалил на себя это дело». Это за его дверью стоял «человек с молоточком», который не давал ему забыть, что в мире так много горя и слез. В поисках истины и правды гонит Чехова на остров Сахалин его неусыпная гражданская совесть. Чувство социальной ответственности, обязанностей перед народом, социального покаяния было очень свойственно Чехову как истинному русскому интеллигенту. Эта поездка стала научным, гражданским и просто человеческим подвигом писателя, подвигом служения людям.

Произведений, написанных по непосредственным впечатлениям от путешествия очень немного: очерки «Остров Сахалин» и «Из Сибири», рассказы «Гусев», «В ссылке», «Убийство», «Бабы». Но несомненно, что путешествие на Сахалин повлияло на все последующее творчество Чехова, прояснив для него остроту проблем российской действительности. Отныне сквозной темой чеховского творчества станет тема «футлярности», а в интимно–психологическом рассказе «Дама с собачкой» вдруг прозвучат строки: «...и уйти, и бежать нельзя, точно сидишь в сумасшедшем доме, или в арестантских ротах». Этот глубинный подтекст сибирско-сахалинских впечатлений Чехова будет проявляться во всех последующих произведениях, во всем его творчестве которое, как признается сам писатель, оказалось «всё просахалинено».

Отношение Чехова к природе тоже не ограничивалось лишь пассивным созерцанием ее «богатств» и «роскоши». Ему было мало художнически любоваться пейзажем, он и в пейзаж вносил свою неуклонную волю к созидательному преобразованию жизни. Никогда не мог он допустить, чтобы почва вокруг него оставалась бесплодной, и с истинной страстью трудился на том клочке земли, где стоял его дом. Не случайно любимыми героями Чехова являются садоводы, лесоводы–романтики, такие, как Астров из пьесы «Дядя Ваня». Еще гимназистом он высадил у себя в Таганроге небольшой виноградник, а когда поселился в разоренном Мелихове, то посадил там около тысячи вишневых деревьев и засеял голые лесные участки елями, кленами, вязами, дубами и лиственницами. А через несколько лет, поселившись в Крыму, на выжженном пыльном участке, он с таким же увлечением сажает и черешни, и шелковицы, и пальмы, и кипарисы, и сирень, и крыжовник, и вишни и буквально блаженствует, когда все это расцветает: «Так хорошо, так тепло и поэтично. Просто один восторг». «Мне кажется, что я, если бы не литература, – пишет он Меньшикову в 1900 году, – мог бы стать садовником».

Поэтому не случайно именно сад становится в творчестве Чехова символом счастья и красоты, а его гибель как в рассказе «Черный монах», так и в пьесе «Вишневый сад» означает крах, катастрофу всей жизни людей, для которых этот сад был родным существом.

Но деятельность человека не всегда, по Чехову, бывает той, что идет на пользу ему и обществу. Трудится Вера из рассказа «Дом с мезонином», но кому становится теплее и лучше от ее труда? Трудится профессор Серебряков, но каким бессмысленным оказывается все, что он сделал! Бею жизнь трудится герой рассказа «Крыжовник», создавая свой сад и сажая кусты крыжовника, но как пусто все вокруг него! Труд только тогда приносит счастье и добро, когда он одухотворен высшими идеалами и стремлениями, когда он освящен любовью к людям.

Чехов утверждал, что в человеке «все должно быть прекрасно», и всеми силами стремился способствовать воспитанию, пробуждению в людях понятий о чести, достоинстве, о норме жизни, о подлинной интеллигентности, об идеале. Именно Чехов впервые заговорил о самом содержании понятия интеллигентности, когда это сословие перестало быть частью элитарного дворянского общества и границы понятия оказались довольно размытыми, так как сама интеллигенция перестала быть дворянской, а значит, вышла за границы аристократических «принципов». Всё очень просто: истинно интеллигентный человек «не может уснуть в одежде, видеть на стене щели с клопами, дышать дрянным воздухом, шагать по оплеванному полу», – пишет Чехов брату. И все так сложно – как стать интеллигентным человеком, как сохранить эти принципы, где взять силы, чтобы всю жизнь им следовать? Об этом и говорит Чехов. Об этом и скорбит, показывая «градус отклонения от нормы». Именно в чеховских героях читатель узнает тип русского интеллигента, русского идеалиста – «причудливое и трогательное существо».

Таков человек, проходящий в обличий врача, студента, сельского врача и людей других профессий через все рассказы Чехова. Беспомощные интеллигенты Чехова не были ни террористами, ни социал-демократами, ни будущими большевиками, ни кем иным из бесчисленных членов бесчисленных российских партий. Важно, что типичный чеховский герой – неудачливый защитник общечеловеческой правды, возложивший на себя бремя, которого он не мог ни вынести, ни сбросить. Все чеховские рассказы – это непрерывное спотыкание, но спотыкается в них человек, заглядевшийся на звезды. Он всегда несчастен и делает несчастными других; любит не ближних, не тех, кто рядом, а дальних. Можно вспомнить в связи с этим слова Чехова: «Беда ведь не в том, что мы ненавидим врагов, которых у нас мало, а в том, что недостаточно любим ближних, которых у нас много, хоть пруд пруди».

В начале XX века Н. Бердяев заметил: «Русская тоска по смыслу жизни, – вот основной мотив нашей литературы... в ней вопросы социальные и гражданские тесно сплетались с вопросами нравственными, религиозными и философскими».

Утрата веры у Чехова выражается не в полемике, не в спорах с теми, кто

верует по-иному, но скорее в томлении души, в особенных «чеховских» настроениях. Это всегда лирическое переживание, душевная сумятица, невзгода, беда. В «Записных книжках» Чехова есть знаменательная запись: «Между «есть Бог» и «нет Бога» лежит целое громадное поле, которое проходит с большим трудом истинный мудрец. Русский же человек знает какую-нибудь одну из двух этих крайностей, середина же между ними ему неинтересна, и он обыкновенно не знает ничего или очень мало».

Большинство крупнейших и значительнейших произведений Чехова посвящено изображению духовного мира людей, охваченных поисками правды жизни и переживающих муки этого искания. Это «Скучная история», «Моя жизнь», «По делам службы», «Случай из практики», «Рассказ неизвестного человека», «Палата N 6», «Дуэль», «Крыжовник», «Иванов», «Дядя Ваня», «Три сестры», «Вишневый сад» и многие другие.

### ***«Подлинная» и «неподлинная» жизнь в творчестве А. П. Чехова***

В творчестве Чехова мы не найдем конкретного указания на идеал, его изображения в какой бы то ни было зримой форме, но в его произведениях постоянно присутствует незримое, но весьма определенное напряжение между реальным и идеальным порядком мира, между нормой жизни и отклонениями от этой нормы.

Реальный порядок состоит из сложного и противоречивого смешения «подлинной» и «неподлинной» жизни. Словесным выражением «неподлинной» жизни стала в аксиологической системе Чехова пошлость. Идеальный порядок, по Чехову, – это полное отсутствие пошлости. Именно ему принадлежит слава разоблачителя пошлости жизни во всех ее многоликих и не всегда явных проявлениях

Пошлость в произведениях Чехова может быть «безобидной», наивной, а может быть «грубой, надменной, непобедимой». Самого слова «пошлость» в рассказе может и не быть, но мы сразу различаем ее черты – так наглядно и ярко обрисованы они автором в таких рассказах, как «Дама с собачкой», «Попрыгунья», «Именины».

Пошлость многолика. Это отсутствие веры и идеала в душе, это ложь и лицемерие в человеческих отношениях, это зависимость от чужой воли и чужого мнения, это равнодушие и беспринципность, это, наконец, рабская психология, которая лишает человека чувства собственного достоинства. Желание изобразить и изобличить эту пошлость сделало Чехова «певцом хмурых людей», слабых и побежденных жизнью, певцом тусклой и печальной стороны жизни.

Наиболее часто и настойчиво ставится Чеховым вопрос не о силе человека, а о его бессилии, не о подвигах героизма, а о могуществе пошлости. Как полагает С. Н. Булгаков, философский вопрос, дающий главное содержание творчеству Чехова, есть вопрос о нравственной слабости, о бессилии добра в душе среднего человека. Именно из-за этого бессилия поддается человек

отупляющему воздействию бездуховной жизни, становится заложником своих пороков, своей лени, апатии, скуки.

Чехов одним из первых в полном объеме поставил проблему посредственности, умственной и нравственной ограниченности, духовного мещанства, которые обезображивают жизнь, лишают смысла, делают ее скучной и постылой. Ничто не вызывало у Чехова такой неприязни, как атмосфера небольшого провинциального города. Снова и снова, в рассказах и пьесах, пишет он о том, как бездуховна эта жизнь, какой отупляющей ленью, скукой и пошлостью она наполнена. Его отношение к этой стороне жизни выражено в знаменитых «Ионыче» и «Крыжовнике». Последний рассказ С. Булгаков назвал «небольшим, но удивительно сильным «трактатом о психологии мещанства».

Самое страшное для Чехова – это то, что тон жизни часто задает именно посредственность, «умственное и нравственное ничтожество». Эта мысль выражена в рассказе «Человек в футляре». Чехов показывает, как все люди так или иначе загоняют себя в футляр – одни в футляр своей корысти и жадности, другие – в футляр своих идей, третьи – в футляр своих страхов и предрассудков. Причину нравственной гибели человека Чехов видит не во внешних обстоятельствах, а во внутренней слабости личности, в отсутствии или бессилии голоса добра в человеческой душе. Никто не виновен в гибели Беликова, Ионыча, Алехина, Николая Ивановича. Они сами поддались всеразрушающему влиянию пошлости. Ответ на вопрос, почему это происходит, и составляет зерно индивидуальности каждого героя. Один сдается в силу своей посредственности, другой поддается всепоглощающей лени, третий просто не может отличить добро от зла. Но главное зло для Чехова – это рабская психология человека, добровольно отдающего себя во власть случая или прихоти сильных мира сего. Здесь Чехов выходил к новой постановке традиционной проблемы «маленького человека» (рассказы «Толстый и тонкий», «Смерть чиновника» и др.).

### ***Понятие «объективности» и позиция автора в творчестве А.П. Чехова***

Скорбное чувство, пронизывающее творчество Чехова, рождено осознанием неспособности, бессилия человека воплотить в своей жизни смутно или ясно представляемый идеал, осознанием глубокого разлада между должным и существующим, между идеалом и действительностью.

Мечтая написать роман, Чехов хотел изобразить в нем «жизнь хороших людей, их лица, их дела, слова, мысли и надежды». Писатель так сформулировал свою цель: «Цель моя – убить сразу двух зайцев, правдиво нарисовать жизнь и к стати показать, насколько эта жизнь уклоняется от нормы. Норма мне неизвестна, как неизвестна никому из нас. Все мы знаем, что такое бесчестный поступок, но что такое честь – мы не знаем. Буду держаться той рамки, которая ближе сердцу и уже испытана людьми посильнее и умнее меня.

Рамка эта – абсолютная свобода человека, свобода от насилия, от предрассудков, невежества, черта свобода от страстей и проч.» (письмо к Плещееву, 1889).

Чехов никогда не ограничивался простой констатацией пошлости. Пошлость в его произведениях всегда раскрывается и преодолевается в оценке. Человек находится в тюрьме вещного мира, но даже если он и не может ее покинуть, то все равно способен воспринимать свое положение не как свободное и единственно возможное, а как несвободное, угнетенное, и мечтать о свободе. Эта мечта о другой, «новой и прекрасной жизни», которой одарены избранные чеховские герои, разрывает круг пошлости: грусть становится светлым чувством, возвышающим человека к подлинному миру.

Вопрос об оценке, о степени участия в ней автора, всегда вызывал в чеховедении споры и разногласия. Многие упрекали Чехова в «равнодушии», в излишней бесстрастности, требуя от художника традиционного для русской литературы ярко выраженного отношения к изображаемым людям, событиям и фактам. Сам Чехов писал по этому поводу Суворину: «Вы браните меня за объективность, называя ее равнодушием к добру и злу, отсутствием идеалов и идей и проч. Вы хотите, чтобы я, изображая конокрадов, говорил бы кража лошадей есть зло. Но ведь это и без меня давно уже известно. Пусть судят их присяжные заседатели, а мое дело показать только, какие они есть. ... Конечно, было бы приятно сочетать художество с проповедью, но для меня лично это чрезвычайно трудно и почти невозможно по условиям техники».

### **Чехов – драматург**

Новаторство чеховского театра неоспоримо и достаточно изучено в литературоведении. Но обычно мало акцентируют внимание на том, что драматургия Чехова принадлежит к художественным явлениям не только XIX столетия. Все поэтические составляющие драматургии Чехова ориентированы на новый уровень художественного сознания, выработанный в следующем столетии. И даже, если подвести итоги XX века, можно констатировать, что в России до сих пор нет истинного «театра Чехова» – в том его выражении, в каком существовал, например, «театр Островского». Конечно, нет театра, который бы не имел в своем репертуаре чеховской пьесы. И, может быть, нет режиссера, который бы не попытался воплотить на сценических подмостках художественную ткань пьес Чехова. Однако мало кому это удалось в той степени, в какой может сценическая интерпретация воплотить тот авторский замысел, что заложен в образной системе чеховских пьес.

### ***Своеобразие сюжета и конфликта в пьесах А. П. Чехова***

Мировое значение театра Чехова во многом определяется его сценическими героями. Скромные, изящные чеховские интеллигенты притягивают к себе внимание сменяющихся поколений. Их обаяние, неброское,

не всегда поддающееся разгадке, заставляет актеров разных стран мечтать о том, чтобы сыграть эти роли – Нину Заречную, Астрова, Вершинина, Машу, Раневскую, Треплева и других, населяющих театральный мир Чехова.

Как известно, главное в чеховском творчестве – это нравственные, духовные искания, искания правды, красоты, справедливости, смысла жизни. Лишенное этих исканий существование человека просто обесмысливается. В творчестве Чехова эти искания отличаются двумя особенностями. Во-первых, поисками смысла жизни в его пьесах озабочены люди, казалось бы, ничем не выдающиеся, погруженные в мерный поток обыденности; они объединяются в «группу лиц» (В. Мейерхольд), объединенную общей судьбой, общим настроением. Во-вторых, духовные искания героев Чехова приобретают чрезвычайно напряженный, поистине драматический характер. Этот неиссякаемый драматизм рожден все более крепнущим ощущением, что в многовековой истории России наступают пограничные времена, что все проблемы обостряются до своего последнего предела, что Россия движется к неким глобальным переменам, которые, как предрекал Достоевский, «изменяют лик мира всего».

В пьесах Чехова современников поразило также «отсутствие привычного параболического движения от завязки к кульминации и от кульминации к развязке, движения, приливающего к событию и от события отступающего. Вместо этого у Чехова – ровное повествовательное течение действия, без заметных подъемов и спадов, не имеющее ни твердо обозначенного начала, ни сколько-нибудь определенного разрешения в конце. Чехов полагал, как известно, что писателю надлежит брать «сюжетом жизнь ровную, гладкую, обыкновенную, какова она есть на самом деле» (Б. Зингерман).

Чехов не показывает событий как таковых, так как убежден, что само по себе событие – это «случай», а случай может «случиться» или не «случиться», и от этого течение жизни не изменится. Событие не ускоряет, не меняет жизнь человека, а скорее, мешает ее течению, отвлекает человека от познания подлинных закономерностей жизни, заключенных в ней самой, в круговороте ее цветения и увядания, ее оболещений и разочарований.

Но это не означает, что в пьесах Чехова отсутствует сюжетный ряд. Пьесы Чехова полны событий. Его герои переживают любовные драмы, соперничают из-за женщины, ссорятся, мирятся, стреляют друг в друга, покушаются на самоубийство, запутываются в долгах, разоряются, меняют профессию, добиваются славы, терпят крах в своих честолюбивых намерениях, приезжают и уезжают. Но не эти события организуют действие. Многие из них вообще происходят вне сценического времени и пространства – о них герои лишь упоминают в своих разговорах.

Чехов не выделяет никаких, даже самых острых эпизодов в своих пьесах. Его пьесы движутся неторопливо и ровно, обнаруживая перед нами тоску медленно текущей жизни. Более того, вопреки всем законам сценического искусства, действие как бы замедляется к финалу. «Любимый музыкальный прием Чехова заключается в сведении звука на нет, диминуэндо,

оканчивающееся тишиной» (М. Григорьев). То же самое происходит и с драматическим действием. Для Чехова есть более важное, чем те или иные драматические ситуации и сцены. Есть время человеческой жизни, растворяющееся в бесконечности. Главное для драматурга – чтобы к финалу театрального представления зритель думал не о том, что происходит перед ним на сцене, сейчас, в данный момент, а о том, что будет с героями впоследствии, когда закроется занавес.

### ***Время и пространство в пьесах А. П. Чехова***

Мотив времени в пьесах – основной. Герои Чехова говорят о времени постоянно – то весело, то печально, по самым разным поводам. Они говорят о своей ушедшей молодости, о прошлом России, о близкой старости, о будущем человечества, о каких-то случайных мгновениях своей жизни, о мерном однообразном течении буден.

Драматические события у Чехова сглажены, притушены, вынесены за сцену. Равнодушие Чехова к событиям обусловлено убеждением писателя в том, что главной сферой человеческой жизни является обыденность. Не «минуты роковые» определяют содержание человеческой жизни, а простое течение дней и ночей, складывающихся в годы и десятилетия. Бытие и событие Чехов разводит в разные стороны.

Самое трудное, по Чехову, – не преодоление какой-то экстремальной ситуации, которая, как известно, заставляет человека мобилизовать все свои силы и духовные резервы. Самое трудное – прожить достойно жизнь, никакими экстраординарными событиями не отмеченную, прожить ее достойно, не изменяя собственным идеалам, сохранив в потоке серых буден чувство человеческого достоинства. По Чехову, кто устоит против давления будничных дней, тот и перед событиями не сробеет. Особенно трудно устоять тем, кто отмечен талантом, кто чувствует в себе силы и способности для «великих дел».

Время у Чехова действует против героев, как бы им во вред, не принося никаких позитивных изменений в их жизнь, а наоборот, унося мечты о личном счастье, лишая родных пенат, забирая дорогих сердцу людей. Но рядом с мотивом жестокого воздействия времени развивается в пьесах Чехова не менее важный и значимый мотив терпеливого ожидания, рассчитанного на долгое время, ожидания, которым спасаются от отчаяния.

Таким образом, чеховский герой-интеллигент, защищаясь от удушающей серости будничной жизни, обращается к будущему. Только в этой вере в счастливое будущее потомков можно найти смысл и цель своей собственной жизни в настоящем. Этим можно оправдать те страдания, что выпадают на долю человека, и этим можно спастись от отчаяния. «Через двести, триста лет жизнь на земле будет невообразимо прекрасной, изумительной. Человеку нужна такая жизнь», – восклицает Вершинин.

Будущее в пьесах Чехова представлено не только как ожидаемое и предполагаемое в каких-то формах время, как мечта. Оно воплощено уже в его

героях, в том, как они нарисованы – в утонченности, интеллигентности, терпимости к слабостям других, в образованности, в тонком вкусе, в тяге к прекрасному, в чуткости к окружающему миру, миру природы. То есть герои Чехова – это такие люди, какими будут наши потомки в более благоприятные для человечества времена. Настоящее связывается с будущим именно через действующих лиц. На это указывают даже их фамилии: Вершинин, Астров, Заречная.

Мотив ожидания, веры в светлое будущее звучит почти во всех пьесах Чехова, придавая его героям уверенность в том, что их жизнь – один из кирпичиков в этом будущем прекрасном здании, и только в этом можно найти утешение и обрести смысл своего собственного существования.

Ожидание связывается с терпением – главной нравственной категорией в этике и эстетике Чехова. «Трудиться и терпеть» – эти слова звучат как главный лейтмотив в его пьесах. Но терпение у Чехова – категория амбивалентная, двойственная. С одной стороны, терпение может быть свойством стойкой героической натуры, великой доблестью, способностью мужественно переносить невзгоды и разочарования жизни, не унижаясь, не суетясь перед несчастьями и не теряя веры в добро и лучшее будущее. С другой стороны, терпение – это и выражение душевной пассивности, безответственности перед другими людьми и самим собой, это и рабская покорность судьбе, являющаяся чертой нерешительных, вялых натур.

Движение человеческих судеб у Чехова сопоставляется с круговоротом жизни в самой природе. Ход времени оказывается удвоенным: течение человеческой жизни от молодости к зрелости и старости, от надежд к разочарованиям – и новым надеждам – сливается с вечной сменой времен года. Через движение русской природы, сопровождающее драматическое действие и становящееся частью его, а не только в воспоминаниях о прошлом и мечтах о будущем, лирическая драма действующих лиц обретает широкий эпический характер. Если герои классической литературы были связаны с родной природой традиционным укладом помещичьей жизни, общим строем мироощущения, то герои Чехова чувствуют себя в родовых поместьях гостями или пленниками, они горожане как по образу жизни, так и по складу мироощущения. С родной природой их связывает лишь душевная потребность.

Эпический мотив смены времен года сопровождает важнейшие у Чехова сцены встреч и расставаний. Каждая встреча совпадает с весной, волнующим обновлением природы, с ожиданием радости. В начале лета в имение к родственникам приезжает красавица Елена Андреевна с мужем; в мае, в солнечный весенний день к трем сестрам является с визитом восторженный Вершинин; в мае, когда цветут вишневые деревья, возвращаются домой усталые и счастливые Аня с Раневской. А расставание связано с крушением надежд, увяданием возродившейся, было, жизни – с холодной, неудобной осенью.

Позиция чеховских героев относительно времени своей жизни напоминает их положение в пространстве. В сущности, никто из них не является по–

настоящему оседлым, укоренившимся человеком. Они как будто выпали из своего прежнего быта, из прежнего времени. Они – странствующие люди. Постоянные приезды и отъезды, встречи и расставания, помимо прочего, вносят в повседневность атмосферу неустойчивости, подвижности, постоянной готовности к переменам. Жизнь на сцене течет ровно, спокойно, однообразно, но зритель постоянно ощущает, что она готова легко сняться с места и направиться в неведомое. Чем дальше развивается действие, тем явственнее возникает чувство, что вот-вот все должно перемениться.

Так в поэтике чеховских драм передается столь свойственное началу века предощущение скорых перемен.

Рядом с темой времени в пьесах Чехова постоянно звучит тема красоты. Обе темы сопрягаются друг с другом в драматическом контрапункте, то сближаясь, то расходясь в разные стороны. Для современников Чехова было очень свойственно ощущение того, что красота обречена, что она разрушается, уходит вместе со старым укладом жизни, что она бессильна перед временем.

Особую роль в пьесах Чехова играют паузы. Станиславский и Немирович-Данченко специально обозначали, хронометрировали паузы и требовали от актеров их неукоснительного соблюдения. Например, в «Чайке» – 32 паузы, в «Дяде Ване» – 43, в «Трех сестрах» – 60, в «Вишневом саде» – 32. В паузу как бы впрессовано особое содержание, возникающее не в тексте, а между и за ним.

### *Прошлое, настоящее и будущее в пьесе «Вишневый сад»*

Эта пьеса занимает в творчестве Чехова особое место уже потому, что это – последнее его произведение. Оно осталось своеобразным духовным завещанием Чехова, в котором он выразил свои заветные мысли и представления о прошлом, настоящем и будущем России.

В пьесе многое может озадачивать. Например – авторское определение жанра. «Вышла у меня не драма, а комедия, местами даже фарс...»; «Последний акт будет веселый, да и вся пьеса веселая, легкомысленная; Санину не понравится, он скажет, что я стал неглубоким», – писал Чехов в письмах. Эти несколько фраз до сих пор ставят в тупик и режиссеров, и актеров, и зрителей, которые воспринимают пьесу не как комедию, а как драму, сочувствуя трагедии героев, потерявших родовое гнездо. Но у Чехова эти обыденные ситуации могут быть поняты как нечто «очень смешное», – как нескладные, неизбежные проявления комедии человеческой жизни.

Своего рода ключ к пониманию природы комического в «Вишневом саде» и в других пьесах Чехова можно найти в письме драматурга к Авиловой: «...главное – будьте веселы, смотрите на мир не так замысловато. Вероятно, на самом деле она гораздо проще. Да и заслуживает ли она, жизнь, которой мы не знаем, всех мучительных размышлений, на которых изнашиваются наши русские умы – это еще вопрос».

Замысел последней пьесы родился у Чехова из пейзажного образа: «в

первом акте в окна видны цветущие вишни, сплошной белый сад. И дамы в белых платьях». Так вишневый сад становится – символом былой жизни, символом красоты, гармонии, благополучия. Не случайно сад появляется на сцене раньше, чем появляются действующие лица.

В пьесе Чехова сошлись на сцене все три времени – прошлое, настоящее и будущее, и носителями их являются не только герои, распадающиеся на группы по признаку принадлежности к тому или иному времени, но и детали пейзажа, и пространственные доминанты и многое другое. Чеховский феномен состоит в том, что никому из своих героев он не отдает право владения истиной «в последней инстанции». Более того, часто самые несимпатичные Чехову персонажи повторяют его излюбленные мысли (например, профессор Серебряков в «Дяде Ване»).

Судьбы чеховских героев определены не одним настоящим и не только их собственным прошлым. История, историческое прошлое кладут на их жизнь печать известной предопределенности. «Прошлое непосредственно присутствует в настоящем и действует в нем» (М. Григорьев). Особенно ярко эта зависимость проявляется в «Вишневом саде», где многие свойства драматургической поэтики Чехова обострены. Зависимость настоящего от жизни прежних поколений, чувство исторической ответственности тех, кто живет сейчас, за тех, кто жил когда-то, проступают особенно явственно.

Идея нравственного искупления становится одной из ведущих в пьесе. Потеря Раневскими и Гаевым сада, дома, имения – это и есть расплата по тем счетам, что предъявила нынешнему поколению история за рабовладельческие грехи их предков. Бездействие Раневской во многом определяется именно этой мыслью о возмездии, о долге, о неизбежности расплаты.

Принадлежность героев к тому или иному времени во многом определяется их отношением к вишневому саду. У каждого героя – свой сад.

Воплощенной памятью о прошлом становится для Раневской ее вишневый сад, среди цветущих деревьев которого видит она силуэт своей умершей матери. Для Лопухина, человека предприимчивого, мыслящего категориями пользы и доходности, вишневый сад не имеет никакой ценности, а вернее – цены: «Замечательного в этом саду только то, что он очень большой Вишня родится раз в два года, да и ту девать некуда, никто не покупает». Да Лопухин и не может любить вишневый сад, который является для него тоже воплощением прошлого, но не светлого и счастливого, как для Раневской, а грудного и горького. В этом прошлом его дед и отец были крепостными, которых не пускали даже на кухню. В этом прошлом отец нещадно бил его, и потому так понятно желание Лопухина стать владельцем вишневого сада, понятно нетерпеливое желание «хватить топором» по вишневым деревьям, которые были свидетелями его унижений.

Желанием Лопухина купить вишневый сад движет не только жажда исторического реванша, но и желание на месте старого сада посадить новые деревья, построить новую жизнь, более счастливую и благополучную.

Для Пети Трофимова вишневый сад – символ крепостнического прошлого

России и предков Раневских, прошлого, которое требует возмездия и искупления. И вот уже Аня восторженно восклицает, что «уже не любит вишневого сада». Для Пети вишневый сад обречен на исчезновение и забвение, как обречена дворянская культура и все, что связано с дворянским сословием, с прошлым России.

Мы видим, что у всех героев Чехова – своя собственная «правда», и каждый из них по-своему прав, а в репликах каждого персонажа в той или иной степени отразились собственные раздумья Чехова, который в немалой степени нарушает драматургическую традицию, не награждая ни одного из своих героев ролью «рупора авторских идей».

Пространство «Вишневого сада», как и во всех чеховских пьесах, не исчерпывается сценическим. Место действия – не только старый дом Раневских, но и усадьба Гаева, и Париж, откуда приехала Раневская и куда она вернется после продажи имения. Это и соседняя деревня, откуда приходит мать Яши, Харьков, куда ездит по делам Лопухин, Москва, куда уезжает вместе с Аней Петя Трофимов. Пространство в пьесах Чехова, – это, во-первых, место действия, обозначенное скупыми ремарками автора, а во-вторых, место действия, которого зритель не видит на театральных подмостках, но которое не один раз упоминается, а то и описывается действующими лицами.

Писатель был убежден – культурные художественные силы традиционно тяготеют в России к двум очагам – столице и усадьбе.

Характер в драматургии Чехова никогда не бывает однозначным, не исчерпывается какой-либо одной или набором определенных черт, свойств и качеств. Он не исчерпывается ни социальной, ни профессиональной принадлежностью героя. Характер не определяется даже ситуациями и обстоятельствами, как это зачастую бывает в драматургии.

В пьесе «Вишневый сад» мы видим две группы персонажей, а принадлежность к группам определяется именно этой особенностью – одни тяготеют к рамкам, определенным их социальным статусом и обстоятельствами, другие их перерастают.

Казалось бы, Раневская целиком помещается в типаж помещицы, потомственной дворянки, не приученной к труду, привыкшей жить в роскоши, романтической, сентиментальной, легкомысленной, не приспособленной к жизни, а тем более – к преодолению трудностей. Но Раневской свойственны и самоотверженность, умение любить и прощать. Получив очередную телеграмму из Парижа от человека, разорившего и предавшего ее, она говорит: «Он просит прощения, умоляет приехать, и по-настоящему мне следовало бы съездить в Париж, побыть возле него». Любовь и сострадание становятся выше обиды и оскорбленного самолюбия. Кажущаяся легкость, даже легкомыслие, Раневской скрывают внутреннюю силу – ее собственное благосостояние и материальное благополучие ее близких ничто в сравнении с садом, воплощающим родовую память и дворянскую культуру, да и всю Россию. Не может Любовь Андреевна продать сад под дачные участки – ведь там, между цветущими деревьями она видит силуэт своей умершей матери. Своеобразный

стоицизм Раневской выражен и в ее попытке преодолеть горе расставания с родным домом. В решающий день продажи имения вместо слез и истерик Любовь Андреевна устраивает вечеринку с еврейским оркестром и танцами.

Варя, дочь потомственной дворянки Раневской, абсолютно лишена черт «дворянской психологии» – лени, сибаритства, привычки жить на широкую ногу. Она, как замечает Раневская, похожа на монашку и чувствует себя уверенно только со связкой ключей, которые становятся деталью–доминантой не только ее внешнего облика, но и характера (как поношенная ливрея и высокая шляпа Фирса, как студенческий мундир и очки «вечного студента» Пети Трофимова).

Герои Чехова не завершены, не воплощены, не остановлены в своем поиске себя, являясь суммой вероятностей, сгущением непредсказуемых возможностей. И в этом – залог их развития и жизни в сознании зрителя после того, как закроется занавес.

Пытаются выйти за рамки своего социального статуса даже слуги – Дуняша и Яша, но это делает их смешными и нелепыми, так как их претензии на более высокий статус не подкреплены ни их внутренним, нравственным потенциалом, ни культурой, ни образованностью. Лопахин говорит Дуняше: «Очень уж ты нежная, Дуняша. И одеваешься, как барышня, и прическа тоже. Так нельзя. Надо себя помнить».

Лопахин себя «помнит», но и он выходит за рамки заданного родом занятий и происхождением типажа. Чехов уделял особое внимание этому «внесоциальному» оттенку характера Лопахина, подчеркивая, что его роль нельзя играть, как традиционно играли роли купцов. Драматург писал, что Лопахин – «порядочный человек во всех смыслах». Давая рекомендации актеру, игравшему роль Лопахина, Чехов указывал: «Держаться он должен вполне благопристойно, интеллигентно, не мелко, без фокусов». Роль Лопахина Чехов называл «центральной в пьесе». «При выборе актера для этой роли не надо упускать из виду, что Лопахина любила Варя, серьезная и религиозная девица, кулачка бы она не полюбила», – писал Чехов в письме к Станиславскому. В письме к О. Книппер Чехов вновь подчеркивает, что роль Лопахина – центральная, и «если она не удастся, то значит и пьеса вся провалится. Лопахина надо играть не крикуну, не надо, чтобы это непременно был купец. Это мягкий человек». Даже «заклятый враг» и антагонист Лопахина Петя Трофимов признается: «Как–никак, все–таки я тебя люблю. У тебя тонкие, нежные пальцы, как у артиста, у тебя тонкая, нежная душа». Лопахин действительно, как замечал Чехов, похож «не то на купца, не то на профессора–медика Московского университета».

Своего рода «философия чуда» в пьесе выражает подспудную веру Чехова в чудо собственного исцеления, и присущую началу века атмосферу ожидания, преображения мира, выраженную в творчестве появившихся тогда «младших символистов».

Трагическая нота, явственно звучащая в пьесе, связана, скорее всего, не с судьбами конкретных героев, а с судьбой сословия в целом, с судьбой России и

ее культуры. Она звучит тогда, когда на сцене нет героев. Трагическое звучание финала углубляется появлением на сцене всеми забытого Фирса, покорно умирающего: «Жизнь—то прошла, словно и не жил». Прошла не только жизнь Фирса, — закончилась, уходила в небытие целая эпоха, с которой неразрывно был связан этот старый преданный слуга, отказавшийся от воли, а освобождение крестьян воспринявший как «большую беду» — ведь именно это событие стало предвестием краха дворянской эпохи России.

Итак, вишнёвый сад — это вершинный образ всего чеховского творчества, как бы его завершающий и обобщающий символ веры. Сад — прообраз идеального слияния единичного и всеобщего; символ соборности, о которой пророчествовала русская литература.

Стук топора по дереву, раздающийся в пьесе, — символ не простого, а насильственного разрушения, и не случайно возникает ассоциация с топором как символом революционного насилия у Достоевского.

«Вся Россия наш сад», — говорит Петя Трофимов, стремясь изменить масштаб жизни, привести его в соответствие с размерами своих сверхчеловеков будущего вместо «сейчас и здесь» — «потом и везде». Те, кто должны насадить завтрашний сад, вырубая сад сегодняшний.

На этой ноте, полной трагической иронии, Чехов завершил развитие классической литературы. Изобразив человека на краю обрыва в будущее, он ушел в сторону, оставив потомкам досматривать картины разрушения гармонии, о которой так страстно мечтали классики.

«В своей последней пьесе, — писал В. Катаев, — Чехов зафиксировал то состояние русского общества, когда от всеобщего разъединения, слушания только самих себя до окончательного распада и всеобщей вражды оставался лишь один шаг. Он призвал не обольщаться собственными представлениями о правде не абсолютизировать многие «правды», которые на самом деле оборачиваются «ложными представлениями», а осознать вину каждого за общий ход вещей. И это оказалось наиболее трудным для понимания, как показал дальнейший ход исторических событий. В чеховском изображении российских исторических проблем человечество увидело проблемы, касающиеся всех людей в любое время и во всяком обществе».

Осталась лишь тоска по вишневому саду — тоска по русской культуре, тоска по тому времени, когда будущее рисовалось в самых радужных красках, тоска по людям, в которых, при всем их несовершенстве, было столько красоты и духовности.

## 2. ПЛАНЫ ПРАКТИЧЕСКИХ ЗАНЯТИЙ

### *Тема: Художественный мир лирического стихотворения (имманентный анализ)*

Разделиться на две подгруппы (например, по алфавиту), каждая подгруппа анализирует по одному стихотворению.

На практическом иметь тексты обоих стихотворений!

Стихотворения для анализа:

**1) И.Ф. Анненский. Сентябрь (1904).**

**2) И.А. Бродский. «Шум ливня воскрешает по углам...» (1963).**

Законспектировать одну из статей М.Л. Гаспарова, посвящённую методике анализа художественного мира стихотворения (««Снова тучи надо мною...» Методика анализа»; «Фет безглагольный»; ««Антоний» Брюсова»).

Письменно в тетради: поэтапно описать, проанализировать и проинтерпретировать оба стихотворения.

Дополнительное задание: найти для каждого стихотворения *контекст*, вносящий в стихотворение новые (дополнительные) смыслы.

### *Тема: Художественный образ. Контекстуальный анализ литературного произведения.*

Произведения для анализа: стихотворение «Клеопатра» (1824, 1828); набросок повести «Мы проводили вечер на даче...» (1835); повесть «Египетские ночи» (1835) А. С. Пушкина.

#### ***План***

1. Понятие художественного образа. Экспрессивность образа. Формы и способы выражения авторского отношения. Типология образов.

2. Понятие «художественный мир» (используйте материалы статьи М.Л. Гаспарова «Снова тучи надо мною...». Методика анализа»).

3. Причины интереса А. С. Пушкина к образу Клеопатры; «хронология» этого интереса; осуществлённые и неосуществлённые замыслы.

4. Художественный мир стихотворения А.С. Пушкина «Клеопатра»:

а) тематика, проблематика, конфликты, основные мотивы стихотворения. Докажите свою точку зрения, выделив соответствующие образы, повторы, события и т. д.;

б) основные образы-характеры, их структура; взаимоотношения между ними (по сюжету); отношение к ним автора;

в) предметный мир стихотворения; художественные детали, их назначение;

Пункты 4 а), б), в) – письменно в тетради

г) как вы считаете, завершено ли стихотворение «Клеопатра»? Мотивируйте свою точку зрения. Согласны ли вы с интерпретацией стихотворения, данной Ф. М. Достоевским?

5. Сравните два варианта стихотворения – 1824 года и 1828 года (вариант,

включённый в повесть «Египетские ночи»). Что именно в образном мире произведения подверглось изменению? Как изменилось идейное содержание варианта 1828 года?

#### Пункт 5 – письменно в тетради

6. Что нового появляется в разработке сюжета о Клеопатре в поэме, которую пересказывает герой отрывка «Мы проводили вечер на даче...» Алексей Иваныч? Какое идейное звучание приобретает этот сюжет в контексте всего отрывка?

7. Повесть «Египетские ночи»: история создания, публикации и восприятия читателями; биографический контекст; место повести в творческой эволюции писателя.

8. Основная тематика и проблематика повести «Египетские ночи». Какое место в идейном замысле и сюжете повести занимает стихотворная импровизация о Клеопатре?

9. Какие новые смыслы вносит контекстный анализ в понимание стихотворения «Клеопатра»?

#### *Научная литература*

##### 1.

1. Введение в литературоведение: Учеб. пособие / Под ред. Л. В. Чернец. М., 2004. С. 28–30, 37–43.

2. Гаспаров М. Л. «Снова тучи надо мною...». Методика анализа // Гаспаров М.Л. Избранные труды, том II. О стихах. М., 1997. С. 9–20.

3. Гей Н. Художественность литературы. Поэтика. Стилль. М., 1975. С. 116–151.

4. Гинзбург Л. Я. О психологической прозе. Л., 1971; 1999. (Введение.)

5. Лосев А. Ф. Проблема символа и реалистическое искусство. М., 1976. С. 120–123, 142–147, 190–195.

6. Паллиевский П. В. Внутренняя структура образа // Теория литературы. Основные проблемы в историческом освещении. Образ. Метод. Характер. М., 1962. С. 72–93.

7. Хализев В. Е. Теория литературы: Учебник. М., 2002. (Глава IV. 2.)

8. Эпштейн М. Н. Образ художественный // Литературный энциклопедический словарь. М., 1987. С. 252–257.

9. Эсалнек А. Я. Архетип // Введение в литературоведение: Литературное произведение. М., 1999. С. 30–37.

##### 2.

1. Гофман М. Л. «Клеопатра» и «Египетские ночи». Неосуществленный замысел Пушкина // Современные записки. 1922. Кн. XIII. С. 169–190. – URL: <http://emigrantika.ru/news/301-bookv>

2. Непомнящий В. Условие Клеопатры. К творческой истории повести «Египетские ночи»: Пушкин и Мицкевич // Новый мир. 2005. № 9. – URL: [http://magazines.russ.ru/novyi\\_mi/2005/9/ne12.html](http://magazines.russ.ru/novyi_mi/2005/9/ne12.html)

3. Сидяков Л. С. К изучению «Египетских ночей» // Пушкин: Исследования и материалы. М.; Л., 1962. Т. 4. С. 173–182. – URL: <http://feb-web.ru/feb/pushkin/serial/im4/im4-173-.htm>

4. Темненко Г. М. Стихотворение Ахматовой «Клеопатра» в свете интертекстуального и имманентного анализа. – URL: <http://www.akhmatova.org/articles/articles.php?id=257>

5. Шилова Н. Л. Достоевский и проблема интерпретации «Египетских ночей» Пушкина. – URL: <http://philolog.petsu.ru/filolog/konf/2001/25-shilova.htm>  
Законспектировать по одному источнику из каждого раздела!

**Тема: Образная система эпического произведения. Типы образов.**

**Образ-характер. Структура художественного образа.**

Произведение для анализа: рассказ И.С. Тургенева «Свидание» (из цикла «Записки охотника»).

### ***План***

1. Типология образов. Образ-характер. Структура художественного образа.

2. Образ природы в рассказе. Из каких составляющих он складывается (индивидуализированные образы деревьев, цветопись, звукопись, авторское отношение и др.). В чём смысл сопоставления берёзы и осины? Докажите, что образ природы в рассказе дан в динамике. Каковы его функции в сюжете и композиции рассказа?

### **Вопрос 2 – письменно в тетради**

3. Образ Акулины, его структура: первое появление, портрет, детали, жесты, поведение, прямые и косвенные авторские характеристики, диалоги (реплики), манера разговаривать, интонации и др. В чём состоит своеобразие тургеневского психологизма в создании образа Акулины?

### **Вопрос 3 – письменно в тетради**

4. Образ Виктора Александрыча, его структура (см. п. 3). Какие специфические приёмы характеристики образа камердинера использует Тургенев? Какими средствами раскрывается внутренний мир Виктора Александрыча?

### **Вопрос 4 – письменно в тетради**

5. Какими приёмами Тургенев сопоставляет и противопоставляет героев рассказа? В чём смысл их противопоставления?

6. Образ рассказчика. В чём своеобразие его «точки зрения» в тексте (положения в пространстве)? присутствия в сюжете? Как и в чём проявляет себя отношение рассказчика к Акулине и Виктору Александрычу?

7. Охарактеризуйте образный мир рассказа «Свидание» как систему. Найдите в рассказе образы-символы, раскройте их значения. Название рассказа как образ.

8. Дайте общую интерпретацию рассказа сквозь призму его образной системы.

## Научная литература

### 1.

1. Введение в литературоведение: Учеб. пособие / Под ред. Л. В. Чернец. М., 2004. С. 182–216 («Время и пространство», «Персонаж»), 236–299 («Психологизм», «Портрет», «Пейзаж», «Вещь», «Деталь»).
2. Бахтин М. М. Формы времени и хронотопа в романе // Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975. С. 234–236, 373–384, 391–402, 406.
3. Гинзбург Л. Я. О психологической прозе. Л., 1971; 1999. (Введение.)
4. Паллиевский П. В. Внутренняя структура образа // Теория литературы. Основные проблемы в историческом освещении. Образ. Метод. Характер. М., 1962. С. 72–93.
5. Поэтика: Словарь актуальных терминов и понятий / Гл. науч. ред. Н.Д. Тамарченко. М., 2008. (См. соответствующие словарные статьи.)
6. Эпштейн М. Н. Образ художественный // Литературный энциклопедический словарь. М., 1987. С. 252–257.
7. Эсалнек А. Я. Архетип // Введение в литературоведение: Литературное произведение. М., 1999. С. 30–37.

### 2.

1. Бялый Г. Русский реализм. От Тургенева к Чехову: Монография. Л., 1990 (Гл. II–III).
2. Лебедев Ю. Тургенев. М., 1990. (ЖЗЛ) Гл. «Россия живая и мертвая в «Записках охотника».
3. Лебедев Ю.В. В середине века: Историко-литературные очерки. М., 1988.
4. Муратов Б. Тургенев-новеллист. Л., 1985 (гл. «Новые «Записки охотника»).
5. Петров С. И.С. Тургенев. Творческий путь М., 1968 (гл. «Записки охотника»).
6. Иные работы по «Запискам охотника».

Законспектировать по одному источнику из каждого раздела!

## **Тема: Идейное содержание, образность и композиция лирического произведения.**

Произведение для анализа: стихотворение А.С. Пушкина «Осень (Отрывок)» (1833).

Произведение для сопоставления: «Евгению. Жизнь Званская» (1807) Г.Р. Державина.

### **План**

1. Проанализируйте заголовочный комплекс стихотворения (название, подзаголовок, эпиграф).
2. Времена года в стихотворении. Какими художественными средствами создаётся образ каждого сезона? Какова идейно-художественная доминанта

каждого сезона? С чем связано столь разное отношение Пушкина ко временам года?

3. Построфный анализ образа осени – письменно в тетради.

4. Природа и Человек (Автор) в стихотворении: смысл их сопоставления и противопоставления.

5. Тема творчества в «Осени» и художественные средства её воплощения. Какова логика появления этой темы в стихотворении о природе? Каков смысл финала «Осени» (строфа XII)? – Письменно в тетради

6. Пушкин и Державин: какие державинские традиции («Евгению. Жизнь званская») развивает в «Осени» Пушкин?

#### *Научная литература*

##### Конспект одной работы на выбор.

1. А.С. Пушкин: Школьный энциклопедический словарь / Под ред. В.И. Коровина. М.: Просвещение, 1999.

2. Городецкий Б. П. Лирика Пушкина. М.- Л., 1970.

3. Измайлов Н.В. Осень (Отрывок) // Стихотворения Пушкина 1820-1830-х годов: История создания и идейно-художественная проблематика. Л., 1974. С. 222–254.

4. Чумаков Ю. Осень // Пушкин в школе. Пособие для учителей... / Сост. В.Я. Коровина. М.: РОСТ, 1999. С. 66–72.

5. Иные источники.

#### *Тема: Сюжетно-композиционный анализ лирического произведения*

Материал для анализа: стихотворение И.А. Бродского «Шесть лет спустя» (1968).

#### *План*

1. В чём заключается специфика развёртывания сюжета в произведениях лирического рода литературы?

2. Название и тематика стихотворения Бродского. Конкретизируйте тему (темы) каждой строфы. Выделите, если это возможно, ключевые образы каждой строфы. Складываются ли они в особый сюжет?

3. Что именно становится сюжетом стихотворения «Шесть лет спустя»? Какие реальные (эмпирические) факты жизни героев попали в фокус зрения автора-рассказчика? Как они распределены по строфам? – Письменно в тетради

4. «Так долго вместе прожили...» как лейтмотив стихотворения. Как меняется его смысл от строфы к строфе? Сквозные образы стихотворения; составляют ли они свой сюжет?

5. Найдите строфы с одинаковой и разной рифмовкой. Связана ли смена рифмовки с развитием сюжета стихотворения?

6. Перескажите ту «историю», о которой поведал читателю автор. – Письменно в тетради.

## **Тема: Образный мир рассказа А. П. Чехова «Дама с собачкой»**

### **План**

1. Понятия «образ» и «образный (предметный) мир» в теоретико-литературном освещении. (Используйте в ходе анализа рассказа какие-либо классификации/типологии художественных образов.)

2. Определите тематику и проблематику рассказа.

3. Образ пространства.

А) Образ «географического» пространства, «места действия». Где происходит действие рассказа: какова последовательность и «логика» смены «мест действия»? Из каких деталей складываются образы описываемых городов? какие из этих деталей являются ключевыми для каждого города? какие могут быть названы символическими? Мотивируйте. Что (какой смысл) стоит за образом каждого города?

Б) Открытые и закрытые пространства в рассказе.

- Образ природы/пейзаж. Из каких локальных образов он складывается? В каких главах образ природы развёрнут? представлен минимально? почему? Какие функции выполняет и носителем каких смыслов является в каждом конкретном случае? Как ведут себя главные герои в мире природы?

- Интерьер. Образы всех домов/комнат в рассказе, детализация этих образов (детали разных типов), их функции. Как ведут себя главные герои в «культурном» пространстве (клуб, театр), в доме/квартире/комнате?

4. Образ времени. Из каких локальных образов он складывается? Какой временной промежуток охвачен в каждой главе? Образ времён года; можно ли их соотнести с «этапами» отношений героев? Чем «заполнено» время (= жизнь) главных героев? Размышления героев и автора о Времени.

5. Что в героях, их жизни Чехов предпочитает описывать/осмыслять посредством пространственных и/или временных образов? Имеют ли какие-то выделенные вами типы/образы пространства и времени аксиологическое (ценностное) измерение?

6. Образ Гурова. Как он выстроен (по главам): портретные характеристики + реплики, монологи, детали + авторские оценки/характеристики. Меняется ли Гуров?

7. Образ Анны Сергеевны: все её появления в мире рассказа + реплики + монологи + ключевые детали + авторские оценки/характеристики. Портрет: как он строится Чеховым? Меняется ли Анна Сергеевна внешне, внутренне? Её образ как заглавный в рассказе.

8. Образ собачки: где и сколько раз появляется? К миру природы или к миру людей относится этот образ? Функции образа.

9. Персонажи второго плана: жена и дети Гурова, муж Анны Сергеевны. Структура образов. Их функции в рассказе.

10. К каким возможным смыслам рассказа «о курортном романе» ведёт анализ его образного мира?

Минимальное рекомендуемое количество обязательных письменных заданий (пунктов плана) – 3. Больше количество всячески приветствуется.

### *Научная литература*

1. Введение в литературоведение: Учеб. пособие / Л. В. Чернец, В. Е. Хализев, А. Я. Эсалнек и др.; Под ред. Л. В. Чернец. – М., 2004. – Ч. 2.3.
2. Роднянская И. Б. Образ // Литературная энциклопедия терминов и понятий / Гл. ред. и сост. А.Н. Николюкин. – М., 2003. – Стлб. 669–674.
3. Чернец Л. В., Исакова И. Н. Теория литературы: Анализ художественного произведения // Сайт «Лингвокультурологический тезаурус «Гуманитарная Россия». – URL: <http://www.philol.msu.ru/~tezaurus/docs/3/content.php> (Разделы «Художественный образ», «Предметный мир», «Портрет», «Пейзаж», «Интерьер», «Деталь и образ», «Символика детали» и др.).
4. Фарино Е. Введение в литературоведение: Учебное пособие. – СПб., 2004. – Ч. 1.4, 2.5.
5. Работы чеховедов. Конспект одного источника!

**Тема: Рассказ И. С. Тургенева «Уездный лекарь»: «медленное чтение»**

### **План**

1. **Название рассказа**; на какие темы оно ориентирует читателя? Каков комплекс актуальных для рассказа тем (см. типологию тем В. Хализева)?
2. Выделите все значимые **сцены** рассказа, озаглавьте их – письменно в тетради. Что (темы, проблемы и пр.) в описанной Тургеневым истории акцентирует **композиция рассказа**?
3. **Образы времени и пространства** в рассказе. Когда и где происходят события рассказа? событие рассказывания? Какое значение это имеет для понимания описанной ситуации?
4. **Образ природы**. Найти все упоминания о погоде, о том, что происходит в природе во время описываемых событий. Какова их сюжетно-содержательная функция?
5. **Любовный сюжет**. Проследите, как возникают и развиваются (через какие этапы проходят) и чем завершаются отношения между героями; какими мотивами окружён любовный сюжет? – письменно в тетради.
6. **Образ Трифона Ивановича**:
  - а) Имя героя. Святой великомученик Трифон и его житие; мотивы этого жития в рассказе Тургенева.
  - б) «Внешнее» в структуре образа Трифона Ивановича (портрет, манера говорить, привычки и пр.). Каким герой предстаёт с этой, «внешней» стороны?
  - в) Найдите эпизоды самооценки героя, в какие моменты развития сюжета они появляются? Как аттестует себя Трифон Иванович? Как это характеризует его?
  - г) «Рассказывание» героем произошедшей с ним «истории». Найдите все места в тексте, где Трифон Иванович осознаёт себя «рассказчиком». Что, с его точки зрения, является самым важным в рассказанной им истории? О чём эта «история», с позиции рассказчика? Судьба Трифона Ивановича после «истории», в настоящем «рассказывания».

д) Обозначьте комплекс основных мотивов (микротем), связанных с образом Трифона Ивановича (например, деньги, корысть, профессия, азартная игра, сумасшествие, любовь, женитьба и пр.). Какие из них (как жизненные ценности, установки) определяют героя Тургенева как некий человеческий, а также литературный «тип», а какие характеризуют его как индивидуальность, личность? Какие из этих ценностных и жизненных установок могут быть отнесены к устоявшемуся, неизменному «ядру» личности героя, а какие оказываются ситуативными, неожиданными для него самого?

пункты г) и д) – письменно в тетради

д) В чем своеобразие постановки темы «маленького человека» в рассказе?

### **7. Образ Александры Андреевны.**

а) Социальное и индивидуально-личностное, типичное и исключительное в образе.

б) Обозначьте комплекс всех мотивов (микротем), связанных с образом Александры Андреевны.

в) Поведение Александры Андреевны (её «история любви»): чем оно обусловлено?

г) С какими героинями русской и зарубежной литературы можно сопоставить тургеневскую героиню? Мотивируйте свой ответ.

1. Назовите (опишите) все те собственные читательские открытия, которые были сделаны вами в процессе «медленного чтения» рассказа.

#### *Научная литература*

1. Работы тургеноведов, посвящённые рассказу «Уездный лекарь» и циклу «Записки охотника».

2. Теоретико-литературные работы, посвящённые хронотопу, мотивному анализу, интертекстуальному анализу, «медленному чтению» (close reading).

*Законспектировать одну работу.*

**Тема: Цикл Б. А. Ручьёва «Красное солнышко»:**

**мотивный и интертекстуальный анализ**

#### ***План***

1. Опираясь на литературоведческие словари и научные работы, дайте письменно определения следующим понятиям: 1) «цикл (циклизация) в литературе»; 2) «мотив» и «лейтмотив»; 3) «интертекст»; 4) «лирический герой».

2. История создания цикла «Красное солнышко», его биографическая основа.

3. Название цикла и его образно-тематические воплощения в стихотворениях; символика названия цикла – письменно в тетради.

4. Определите основную тему (темы) каждого из девяти стихотворений цикла – письменно в тетради. Затем прочитайте цикл «Красное солнышко» как единый «текст» («интертекст») со своим сюжетом (сюжетными линиями), конфликтом и действующими лицами. Какие из выделенных вами тем оказались лейтмотивами этого интертекста?

5. Выделите главные, смыслообразующие лейтмотивы в цикле «Красное солнышко» (например: несвобода, холод, труд, солнце, любовь, родина и др.). Проанализируйте письменно один из лейтмотивов (в каких образах, в том числе архетипических, мифопоэтических и символических, он представлен в разных стихотворениях? какие смыслы с ним связаны? выстраивается ли он в лирический сюжет?).

6. Какие события и с кем происходят в художественном мире цикла «Красное солнышко»? Сколько персонажей и сюжетных линий вы бы выделили в цикле? Проанализируйте письменно одну из таких сюжетных линий, выделяя соответствующие (традиционные) элементы сюжета.

7. Можно ли говорить о каких-либо идеалах, к которым стремится лирический герой Бориса Ручьёва? Об «открытиях», которые он сделал, находясь в ГУЛАГе? Об «уроках», которые извлёк из случившегося с ним?

Всем иметь тексты стихотворений на занятии!

#### *Научная литература*

1. Введение в литературоведение. Литературное произведение: основные понятия и термины. М., 1999.
2. Гальцева Л. П. «Жизнь идет, как на архипелаге...» (каторга и ссылка в жизни и творчестве Б. Ручьёва) [Неизданная статья] // Режим доступа: [www.lib.csu.ru/vch/2/2004\\_01/001.pdf](http://www.lib.csu.ru/vch/2/2004_01/001.pdf)
3. Гаспаров Б. М. Литературные лейтмотивы. М., 1994.
4. Литературная энциклопедия терминов и понятий. М., 2001.
5. Ляпина Л. Е. Циклизация в русской литературе XIX века. СПб., 1999.
6. Мифы народов мира. Энциклопедия: в 2-х т. М., 1997.
7. Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий. М., 2008.
8. Силантьев И. В. Поэтика мотива. М., 2004

#### **Тема: Комедия А. С. Грибоедова «Горе от ума»**

1. Личность Грибоедова. История создания и первых публикаций комедии «Горе от ума». Грибоедов и Чацкий.

2. «Горе от ума» — как «светское евангелие» (отражение в комедии основных социально-психологических типов эпохи):

а) «Фамусовское общество»: социально-историческая конкретность изображения и сатирическая направленность комедии; универсальность «фамусовского общества» (прокомментировать монологи Фамусова — д. II, явл. 1,2,5; сцену бала — д. III, явл. 4-22; д. IV, явл. 1-2) ;

б) Чацкий как тип декабриста и тип «неизбежный при каждой смене одного века другим» (прокомментировать монологи Чацкого — д. II, явл. 2,5; д. III, явл. 1, 22; д. IV, явл.14). Грибоедов и декабристы: особенности взаимоотношений;

в) Чацкий и Софья: сложность взаимоотношений. «Неясность» Софьи.

г) Молчалин как родоначальник галереи литературных «приспособленцев». Вспомните, в чем заключается идейно-художественный замысел А. С.

Грибоедова – автора комедии «Горе от ума». Какие аспекты этого замысла связаны с двумя героями пьесы – Чацким и Молчалиным? Особенности отношений Чацкого и Молчалина (прокомментировать их диалог — явл.3, д.III); Чем можно объяснить, что Чацкий (несмотря на свои верные предположения об отношениях Софьи и Молчалина, а затем на почти откровенное признание Софьи в своем чувстве) никак не может поверить в ее любовь к Молчалину? С какими «мерками» подходит Чацкий к чувству своего соперника? вообще к любовному чувству? В чем могут заключаться достоинства и недостатки подобного подхода? Что ценит Софья в Молчалине? Как это характеризует Софью? Чем можно объяснить, что Софья «предпочитает дурака умному человеку»? Насколько прав в своем автокомментарии Грибоедов? Можно ли сказать, что Молчалин выступает в пьесе представителем «фамусовского общества»? Сопоставьте две системы жизненных ценностей – Чацкого и Молчалина. (Для этого определите круг проблем, обсуждаемых героями, и отношение каждого из них к данным проблемам.) Какими отношениями (сходства, контраста, непримиримого противостояния, взаимодополнения, внутреннего родства и пр.) эти системы ценностей связаны? Какие качества человеческого характера и поведения составляют для Молчалина образец «похвального житья»? Как бы вы определили отношение Чацкого к Молчалину и Молчалина к Чацкому? Прокомментируйте соответствующие реплики героев. чем объясняется невозможность взаимного понимания между Чацким и Молчалиным? Что каждый из двух персонажей вкладывает в понятие «ума»? Как в этом случае раскрывается название комедии – «Горе от ума»? В каких героях русской классики угадываются черты Чацкого и Молчалина? их отношения? Как бы вы определили понятие «молчалинство»? В ком из героев русской классики можно обнаружить черты Молчалина?

д) Система персонажей комедии (главные, второстепенные, внесценические персонажи) и ее содержательная значимость.

3. Основной конфликт комедии. Социально-политическая и любовно-бытовая коллизии в пьесе, их связь (проследить и прокомментировать по тексту).

4. Проблема «ума» и безумия (примеры из текста, по образам) в комедии. «Горе от ума» как драма Чацкого. Просветительские мотивы пьесы и преодоление просветительства. Универсальность проблематики.

5. Проблема жанра «Горе от ума». Новаторство Грибоедова в комедии. Основные приемы комического.

6. Своеобразие художественного метода Грибоедова: использование приемов классицизма и романтизма и их качественное переосмысление в пьесе о современной жизни. Какими художественными средствами Грибоедов достигает иллюзии «живого», естественного, непринужденного разговора?

7. Восприятие современниками комедии, споры о ней. Значение Грибоедова в развитии русской драматургии.

*Сделать выписки по каждому вопросу из исследовательской литературы!*

### *Научная литература*

1. Гончаров И. А. Мильон терзаний. (любое издание).
2. Фомичев С. А. Комедия А. С. Грибоедова «Горе от ума». М., 1983.
3. Маркович В. М. Комедия в стихах А. С. Грибоедова «Горе от ума» // Анализ драматического произведения. Л., 1988.
4. Билинчис Я. С. Феномен «Горе от ума» // Билинчис Я. С. Русская классика и изучение литературы в школе. М., 1986.
5. Билинчис Я. С. На повороте истории, на повороте литературы (О комедии А. С. Грибоедова «Горе от ума») // Русская классическая литература. Разборы и анализы. М., 1969.
6. «Ум и дела твои бессмертны в памяти русской...». Сборник статей. СПб., 1995.
7. Русская литература XIX в.: первая половина. Хрестоматия лит.-крит., мемуарных и эпистолярных материалов. М., 1981.
8. Мещеряков В. Жизнь и деяние Александра Грибоедова. М., 1989.
9. Шаврыгин С. М. О сюжете комедии А. С. Грибоедова «Горе от ума» // Русская литература. 1994. №1.
10. Филологический комментарий. Вып. I. Первая пол. XIX в. Магнитогорск, 2000.
11. Декабрист в повседневной жизни // Лотман Ю. М. Беседы о русской литературе. СПб., 1994.
12. Проблемы творчества А. С. Грибоедова. Смоленск, 1994.

### **3. ИНФОРМАЦИЯ О САЙТАХ, НА КОТОРЫХ ПРЕДСТАВЛЕНЫ ЭКРАНИЗАЦИИ ПРОИЗВЕДЕНИЙ ЛИТЕРАТУРНОЙ КЛАССИКИ**

#### **Экранизация произведений А. С. Пушкина**

«Станционный смотритель», фильм 1972 года, режиссер Сергей Соловьев. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.kinopoisk.ru/film/85021/>.

«Онегин», фильм 1999 года, режиссер Марта Файнс. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.kino-teatr.ru/kino/movie/hollywood/18756/annot/>; <https://www.kinopoisk.ru/film/5528/>.

«Барышня-крестянка», фильм 1995 года, режиссер Алексей Сахаров. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.kinopoisk.ru/film/41475/>.

#### **Экранизация произведений М. Ю. Лермонтова**

«Герой нашего времени», фильм 2006 года, режиссер Александр Котт. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.kinopoisk.ru/film/160896/>.

«Герой нашего времени», фильм 1967 года, режиссер Станислав Ростоцкий. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.kinopoisk.ru/film/44493/>.

«Герой нашего времени», балет 2017 года, режиссер Кирилл Серебренников. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.kinopoisk.ru/film/1041162/>.

#### **Экранизация произведений Н. В. Гоголя**

«Инкогнито из Петербурга», фильм 1977 года по мотивам пьесы «Ревизора», режиссер Леонид Гайдай. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.kinopoisk.ru/film/inkognito-iz-peterburga-1977-42604/>; <https://www.kino-teatr.ru/kino/movie/sov/2712/online/>.

«Ревизор», фильм 1952 года, режиссер Владимир Петров. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: [https://www.youtube.com/watch?v=U\\_4-1K9NH2Q](https://www.youtube.com/watch?v=U_4-1K9NH2Q)

«Женитьба», фильм 1977 года, режиссер Виталий Мельников. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.kinopoisk.ru/film/45299/>.

«Мёртвые души», фильм 1984 года, режиссер Михаил Швейцер. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.kinopoisk.ru/film/mertvyedushi-1984-81096/>.

«Шинель», фильм 1959 года, режиссер Алексей Баталова. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.kinopoisk.ru/film/43753/>.

«Шинель», мультфильм 1981 года, режиссер Юрий Норштейн. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.kinopoisk.ru/film/224449/>.

«Вий», фильм 1967 года, режиссер Константин Ершов, Георгий Кропачёв. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.kinopoisk.ru/film/45771/>.

«Вий», фильм 2014 года по мотивам повести «Вий», режиссер Олег Степченко. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.kinopoisk.ru/film/229069/>

### **Экранизация произведений Ф. М. Достоевского**

«Преступление и наказание», фильм 1969, режиссер Лев Кулиджанов. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.kinopoisk.ru/film/43239/>.

### **Экранизация произведений Л. Н. Толстого**

«Война и мир», фильм 1956 года, режиссер Кинг Видор. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.kinopoisk.ru/film/9980/>

«Война и мир», фильм 1965 года, режиссер Сергей Бондарчук. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.kinopoisk.ru/film/38898/>.

«Война и мир», фильм 1965 года, режиссер Сергей Бондарчук. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.kinopoisk.ru/film/38898/>.

«Анна Каренина», фильм 2012 года, режиссер Джо Райт. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.kinopoisk.ru/film/575195/>.

«Анна Каренина», фильм 2008 года, режиссер Сергей Соловьев. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.kinopoisk.ru/film/252077/>.

«Анна Каренина», фильм 1967 года, режиссер Александр Зархи. [Электронный ресурс]. – Режим доступа:

#### **4. ТЕМЫ И РЕКОМЕНДАЦИИ ДЛЯ САМОСТОЯТЕЛЬНОЙ КОНТРОЛЬНОЙ РАБОТЫ ДЛЯ СТУДЕНТОВ**

1. Художественные открытия А.С. Грибоедова-драматурга.
2. Художественные открытия А.С. Пушкина в жанре романа.
3. Художественные открытия А.С. Пушкина в драматургии.
4. Художественные открытия А.С. Пушкина в лирической поэзии.
5. Художественные открытия М.Ю. Лермонтова-поэта.
6. Художественные открытия Н.В. Гоголя-драматурга.
7. Художественные открытия Н.В. Гоголя в эпосе.
8. Художественные открытия И.С. Тургенева-драматурга.
9. Художественные открытия И.С. Тургенева в малых эпических жанрах.
10. Художественные открытия И.С. Тургенева-романиста.
11. Художественные открытия И. А. Гончарова-романиста.
12. Художественные открытия Ф.М. Достоевского-романиста.
13. Художественные открытия Л.Н. Толстого в средних эпических жанрах.
14. Художественные открытия Л.Н. Толстого-романиста.
15. Художественные открытия А.П. Чехова-драматурга.
16. Художественные открытия А.П. Чехова-новеллиста.
17. Истоки художественной проблематики 19 века в творческих исканиях Пушкина.
18. Творчество Лермонтова в контексте мировой и отечественной культуры.
19. Гоголь как наследник предшественников и кумир для последователей в русской литературе 19 века.
20. Художественная и общественно-историческая значимость творческих исканий Тургенева.
21. Сатира Щедрина в контексте воспитательского пафоса русской классики.
22. Герои Достоевского как «преступники» и искатели жизненной правды.
23. Заслуги Толстого в развитии русского реализма и в его воспитательном значении.
24. Заслуги Чехова в развитии русской прозы.
25. Заслуги Чехова в развитии русской драматургии.
26. Идеино-образный смысл «Му-му» И.С. Тургенева.
27. Конфликт времен в изображении А.П. Чехова в «Вишневом саде».
28. Образная и идейная основа «Светланы» В.А. Жуковского.
29. Роль дуэли в романе А.С. Пушкина.
30. Своеобразие системы образов в романе И.С. Тургенева «Отцы и дети».
31. «Мцыри» как романтическая поэма М.Ю. Лермонтова.
32. Особенности образов в романе А.С. Пушкина «Капитанская дочка».
33. В чем проявляется актуальность классики.
34. Что такое классика?
35. Символика «Грозы» А.Н. Островского.

36. Образная, композиционная организация рассказа «Старуха Изергиль» М. Горького.

37. Специфика конфликта (ов) в комедии А.С. Грибоедова «Горе от ума».

38. Особенности басенного творчества И.А. Крылова.

39. Русская классика в экранизациях.

40. Гамлетовские мотивы в русской классике.

41. Мотив как феномен поэтики повествования.

1. Волшебная сказка. Функция действующих лиц.

2. Волшебная сказка. Морфология сказки (на примере любой сказки).

3. Мотив и фабула.

4. Характеристика мотива встречи как наиболее репрезентативного.

5. Понятия герой, персонаж, актанта в системе мотивного анализа.

6. Особенности изображения пространства в произведениях.

7. Особенности изображения времен в произведениях.

8. Понятие архетип.

9. Сквозные образы в литературе.

10. Типы литературных героев.

11. «Маленький человек» и его воплощение в произведениях отечественной классики XIX века («Медный всадник» А.С. Пушкина, «Герой нашего времени» М.Ю. Лермонтова, «Человек в футляре» А.П. Чехова).

12. «Маленький человек» и его воплощение в произведениях отечественной классики XIX века («Медный всадник» А.С. Пушкина, «Человек в футляре» А.П. Чехова, «Смерть чиновника» А.П. Чехова).

13. «Сны героев. Их художественная функция в произведениях отечественной литературы» («Евгений Онегин» А.С. Пушкина, «Обломов» И.А. Гончарова, «Преступление и наказание» Ф.М. Достоевского).

14. «Сны героев. Их художественная функция в произведениях отечественной литературы» («Капитанская дочка» А.С. Пушкина, «Обломов» И.А. Гончарова, «Преступление и наказание» Ф.М. Достоевского).

15. «Сны героев. Их художественная функция в произведениях отечественной литературы» («Капитанская дочка» А.С. Пушкина, «Евгений Онегин» А.С. Пушкина, «Преступление и наказание» Ф.М. Достоевского).

16. «Письма героев как средства их характеристики в произведениях отечественной литературы» («Евгений Онегин» А.С. Пушкина, «Преступление и наказание» Ф.М. Достоевского, «Гранатовый браслет» А.И. Куприна).

17. «Письма героев как средства их характеристики в произведениях отечественной литературы» («Евгений Онегин» А.С. Пушкина, «Герой нашего времени» М.Ю. Лермонтова, «Гранатовый браслет» А.И. Куприна).

18. «Испытание любовью как средство характеристики героя в произведениях отечественной классики XIX века» («Отцы и дети» И.С. Тургенева, «Леди Макбет Мценского уезда» Н.С. Лескова, «Анна Каренина» Л.Н. Толстого).

19. «Испытание любовью как средство характеристики героя в произведениях отечественной классики XIX века» («Отцы и дети» И.С. Тургенева, «Чистый понедельник» И.А. Бунина, «Мастер и Маргарита» М.А. Булгакова).

20. «Испытание любовью как средство характеристики героя в произведениях отечественной классики XIX-XX вв.» («О любви» А.П. Чехова, «Кавказ» И.А. Бунина, «Чистый понедельник» И.А. Бунина, «Мастер и Маргарита» М.А. Булгакова).

21. «Герой и толпа» («Горе от ума» А.С. Грибоедова, «А вы могли бы» В. Маяковского, «Облаков в штанах» В. Маяковского).

22. «Тема свободы и ее философское звучание в произведениях русской литературы XIX века» («Мцыри» М.Ю. Лермонтова, «Герой нашего времени» М.Ю. Лермонтова, «Бесприданница» А.Н. Островского).

23. «Мысль семейная в произведениях отечественной классики XIX века» («Обломов» И.А. Гончарова, «Отцы и дети» И.С. Тургенева, «Преступление и наказание» Ф.М. Достоевского, «Вишневый сад» А.П. Чехова).

24. «Мысль семейная в произведениях отечественной классики XIX века» («Обломов» И.А. Гончарова, «Отцы и дети» И.С. Тургенева, «Вишневый сад» А.П. Чехова).

25. Образ скучающего героя в произведениях отечественной классики XIX века («Евгений Онегин» А.С. Пушкина, «Герой нашего времени» М.Ю. Лермонтова, «Обломов» И.А. Гончарова).

26. Проблема греха и покаяния в произведениях отечественной классики XIX века («Пиковая дама» А.С. Пушкина, «Леди Макбет Мценского уезда» Н.С. Лескова, «Преступление и наказание» Ф.М. Достоевского).

27. Проблема русского бунта в произведениях отечественной литературы («Капитанская дочка» А.С. Пушкина, «Дубровский» А.С. Пушкина, «Война и мир» Л.Н. Толстого).

28. Мотив поиска истины в произведениях отечественной литературы («Отцы и дети» И.С. Тургенева, «Преступление и наказание» Ф.М. Достоевского, «Мастер и Маргарита» М.А. Булгакова).

29. Образ метели в произведениях отечественной литературы («Метель» А.С. Пушкина, «Бесы» А.С. Пушкина, «Капитанская дочка» А.С. Пушкина).

### **Задания для самопроверки**

1. Раскройте смысл названия пьесы Грибоедова. В чем его неоднозначность?

2. Почему Грибоедов обозначил жанр своей пьесы как «комедию»?

3. В чем соблюдаются и в чем нарушаются традиционные нормы классицистской драматургии в комедии Грибоедова?

4. В чем сила и слабость Чацкого? Как расцениваются итоги столкновения героя — поражение или победа?

5. Чем может привлекать и отталкивать характер и жизненная позиция Софьи Фамусовой? Кого из героинь русской классики может напоминать она?
6. В чем была права или ошибалась Софья в своем отношении к Молчалину?
7. Выделите основные проблемы романа «Евгений Онегин».
8. Какое место в романе занимает образ автора и каковы его отношения с героем?
9. К каким выводам может привести сравнение Онегина и Чацкого?
10. Как изображен в романе романтик Ленский? Каково отношение автора к нему?
11. Как трактуют Белинский и Достоевский отказ Татьяны от любви Онегина? Выскажите свою точку зрения.
12. Раскройте нюансы многозначительности в названии лермонтовского романа — «Герой нашего времени».
13. В чем выразилось новаторство Лермонтова в области жанра при создании «Героя нашего времени»?
14. Раскройте логику композиционного построения романа Лермонтова. Какие основные проблемы ставит Лермонтов в романе?
15. Рассмотрите женские образы в их соотношении с образом Печорина. Кто из них что именно помогает в нем увидеть и оценить?
16. Какую художественную роль выполняет в романе образ доктора Вернера?
17. Сопоставьте образы Репетилова («Горе от ума») и Грушницкого: что общего и особенного можно в них увидеть?
18. Кто из героинь романа может напомнить нам Софью Фамусову и Татьяну Ларину?
19. В чем своеобразие конфликта в комедии «Ревизор»?
20. Какие средства Гоголь использует для сатирического обличения крепостнических нравов?
21. Раскройте черты типичности и оригинальности в характере Хлестакова.
22. В каких признаках раскрывается у Гоголя «хлестаковщина» как универсальная стихия человеческих поступков?
23. Кого подразумевал Гоголь под «единственным положительным лицом» комедии?
24. Как связан замысел «Мертвых душ» с комедией «Ревизор»?
25. Раскройте многозначительность названия поэмы. Объясните логику обозначения жанра — «поэма».
26. Какой художественной логикой можно объяснить последовательность посещений Чичиковым помещиков?
27. В чем оригинальность и типичность образа Чичикова?
28. Почему Гоголь связывал свои надежды на будущее воскресение «мертвых душ» именно с Чичиковым и Плюшкиным?

29. Чем отличаются героини и герои Тургенева от персонажей Пушкина, Лермонтова?

30. В чем по-новому ставит Тургенев проблемы любви, смысла жизни, судьбы?

31. Что общего у «дворянских гнезд» в изображении Пушкина, Гоголя и Тургенева? И что нового появилось в психологии и поведении помещиков у последнего из этих авторов?

32. Что может привлекать и отталкивать в тургеневском Базарове?

33. Насколько созвучна его позиция современной эпохе?

34. Можно ли считать Катерину Кабанову наследницей и преемницей героинь Пушкина, Тургенева? С кем из персонажей русской классики мы можем ее сопоставить или противопоставить?

35. В чем оригинальность образа Кабанихи в «Грозе» Островского? Можно ли ее поставить в ряд гоголевских героев?

36. В чем наблюдается сходство и различие у героев Гончарова («Обыкновенная история») и Тургенева («Отцы и дети»).

37. В чем соглашается и спорит Гончаров в романе «Обломов» с Пушкиным, Гоголем, Тургеневым в оценке жизни помещиков? (Сравните: Ларины, «мертвые души» и «обломовцы»).

38. Как поставлена в романе «Обломов» проблема смысла жизни?

39. Чем различаются и как взаимосвязаны «теория» и «Идея» Раскольникова в романе Достоевского «Преступление и наказание». В чем герой прав, и в чем он ошибается?

40. Раскольников, Соня Мармеладова, Свидригайлов, следовательно Порфирий — кто из них и в чем именно лучше «знает жизнь» у Достоевского?

41. В чем выражается эпопейная масштабность замысла «Войны и мира» у Толстого? Какие универсально-обобщающие темы в нем отразились?

42. В чем дополняют и опровергают друг друга «парные» образы у Толстого (Андрей и Пьер, Наташа и Марья). Сравните с подобными парами у Гончарова — повторяет или развивает Толстой этот творческий прием?

43. Какие «плюсы» и «минусы» можно видеть в семейных укладах у Толстого?

44. Ростовы у Толстого и Фамусовы у Грибоедова — что общего между ними, и чем они различаются?

45. Проследить этапы «увлечений» и «разочарований» Андрея и Пьера: что в них совпадает и что различается? Мог ли увлечься Пьер тем же, чем и Андрей и наоборот?

46. Проходит ли у Толстого свою эволюцию характер Наташи? княжны Марьи? Николая Ростова?

47. Раскройте логику характеров и образов Платона Каратаева, Тихона Щербатова - типичны ли они для народной среды?

48. «Война и мир» и «Преступление и наказание» — найдите близкие проблемы и раскройте авторское своеобразие.

49. Как разработана у Гончарова и Толстого тема «доброго человека»?

50. Проследите разные выражения любви в эпосе Толстого.
51. Фамусовы — Ларины — Маниловы — Обломы — Кирсановы — Ростовы: прокомментируйте этот образный ряд с точки зрения возможной преемственности. Наблюдается ли при этом эволюция?
52. Мир мужских и мир женских отношений в «Войне и мире» Толстого. Сходство и различия.
53. Кого из героев классической литературы продолжает образ Лопахина из «Вишневого сада» А. П. Чехова?
54. «Дворянское гнездо» — «Вишневый сад». Проследите эволюцию этого образа в русской классике.

### **Методические рекомендации для подготовки к зачету**

Залогом успешной сдачи зачета являются систематические, добросовестные занятия студента. Однако это не исключает необходимости специальной работы перед сессией. Специфической задачей работы студента в зачетный период являются повторение, обобщение и систематизация всего материала, который изучен в течение семестра.

Начинать повторение рекомендуется за месяц-полтора. В основу повторения должна быть положена программа. Повторение - процесс индивидуальный; каждый студент повторяет то, что для него трудно, неясно, забыто. Поэтому, прежде чем приступить к повторению, рекомендуется сначала внимательно посмотреть программу, установить наиболее трудные, наименее усвоенные разделы и выписать их на отдельном листе.

В процессе повторения анализируются и систематизируются все знания, накопленные при изучении теоретического материала: данные учебника, записи лекций, конспекты прочитанных книг, заметки, сделанные во время консультаций и др. Ни в коем случае нельзя ограничиваться только одним конспектом, а тем более чужими записями. Всякого рода записи и конспекты - вещи сугубо индивидуальные, понятные только автору. Готовясь по чужим записям, легко можно ошибиться.

Консультации, которые проводятся накануне зачета, необходимо использовать для углубления знаний, для восполнения пробелов и для разрешения всех возникших трудностей. Без тщательного самостоятельного продумывания материала беседа с консультантом неизбежно будет носить «общий», поверхностный характер и не принесет нужного результата.

## БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК

1. Абрамзон, Т. Е. «Вечернее размышление» М. Ломоносова и «Evening Reflections» Дж. Боуринга: от полисемии идей оригинала к однозначности перевода // Проблемы истории, филологии, культуры. – 2014. – №1. – С. 228-243.
2. Абрамзон, Т. Е. «Письмо о пользе Стекла» М. В. Ломоносова: опыт комментария просветительской энциклопедии (монография). – М.: ОГИ, 2010. – 190 с.
3. Абрамзон, Т. Е. Генезис и эволюция формулы Сын (-ы) Отечества (к вопросу о диалоге дискурсивных практик в России XVIII века) // Проблемы истории, филологии, культуры. – 2010. – №2 (28). – С. 251-265.
4. Абрамзон, Т. Е. Из истории слова Меценат (материалы к энциклопедическому словарю «М. В. Ломоносов») // Проблемы истории, филологии и культуры. – 2011. – № 3. – С. 336-342.
5. Абрамзон, Т. Е. К вопросу о русском счастье (поэзия XVIII века) // Libri Magistri. – Вып. 1. – Литературный процесс: историческое и современное измерения. – 2015. – С. 116-133.
6. Абрамзон, Т. Е. Ломоносовский текст» русской культуры: Избранные страницы (монография). – М.: ОГИ, 2011. – 240 с.
7. Абрамзон, Т. Е. Любовная парадигма в сумароковской книжке // Проблемы истории, филологии, культуры. – 2013. – №3. – С. 180-187.
8. Абрамзон, Т. Е. О забавной Фортуне в русской поэзии XVIII века // Юмор и сатира в координатах XXI века. – София, 2015. – С. 15-23.
9. Абрамзон, Т. Е. Об одном ломоносовском стихе // Проблемы истории, филологии, культуры. – 2011. – № 31. – С. 161-168.
10. Абрамзон, Т. Е., Зайцева Т. Б., Рудакова С. В. Романтическая концепция красоты в рассказе Чехова «Красавицы» // Проблемы истории, филологии, культуры. – 2016. – № 2 (52). – С. 343-355.
11. Абрамзон, Т. Е., Петров А. В. «О просвещенная Великая княгиня!..»: загадка посвящения журнала «Трудолюбивая Пчела» А. П. Сумарокова (к 300-летию со дня рождения писателя) // Libri Magistri. Выпуск 3. Филология в XXI век. – 2017. – С. 39-48.
12. Абрамзон, Т. Е., Петров А. В. Одические версии «общественного договора» в России XVIII века // Quaestio Rossica. – 2017. – Т. 5. – № 2. – С. 406-424.
13. Абрамзон, Т. Е., Власкин, А. П., Зайцева, Т. Б., Петров, А. В., Рудакова, С. В., Рожкова, Т. И. Филологический анализ текста (на материале произведений русской литературы I трети XIX века). [Электронный ресурс]. – Магнитогорск: МГТУ, 2016.
14. Абрамзон, Т. Е., Власкин, А. П., Зайцева, Т. Б., Петров, А. В., Рудакова, С. В., Рожкова, Т. И. Филологический анализ текста (на материале произведений русской литературы II трети XIX века). [Электронный ресурс]. – Магнитогорск: МГТУ, 2016.

15. Абрамзон, Т. Е., Власкин, А. П., Зайцева, Т. Б., Петров, А. В., Рудакова, С. В., Рожкова, Т. И. Филологический анализ текста (на материале произведений русской литературы последней трети XIX века. [Электронный ресурс]. – Магнитогорск: МГТУ, 2016.
16. Абрамович, Г. Л. К вопросу о природе и характере реализма Достоевского // Творчество Ф. М. Достоевского. – М.: АН СССР, 1959. – С. 55-64.
17. Абрамович, Н. Я. Христос Достоевского. – М., 1914. – 164 с.
18. Альми, И. Л. Поэтика образов праведников в поздних романах Достоевского // Достоевский: материалы и исследования: сборник статей / отв. ред. Н. Ф. Буданова, И. Д. Якубович. – СПб.: Наука, 2000. – Т. 15. – С. 264 – 272.
19. Андреев, Ю. А. Художественная литература и идеология // Взаимодействие наук при изучении литературы. – Л.: Наука, 1981. – С. 158-190.
20. Арнольд, И. В. Проблемы диалогизма, интертекстуальности и герменевтики. Лекции к спецкурсу. – СПб.: Образование, 1995. – 59 с.
21. Бахтин, М. М. Литературно-критические статьи. – М.: Художественная литература, 1986. – 543 с.
22. Бахтин, М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. – М.: Художественная литература, 1975. – 504 с.
23. Бахтин, М. М. Автор и герой в эстетической деятельности // Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. – М.: Искусство, 1979. – С. 16-182.
24. Бахтин, М. М. Из записей 1970-1971 годов // Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. – М.: Искусство, 1979. – С. 224-249.
25. Бахтин, М. М. К эстетике слова // Контекст-1973. Литературно-критические исследования. – М.: Наука, 1974. – С. 38-84.
26. Бахтин, М. М. Проблема содержания, материала и формы в словесном художественном творчестве // Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. – М.: Художественная литература, 1975. – С. 8-76.
27. Бахтин, М. М. Проблемы поэтики Достоевского. – М.: Советская Россия, 1979. – 320 с.
28. Бахтин, М. М. Слово в романе // Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. – М.: Художественная литература, 1975. – С. 77-158.
29. Бедрикова, М. Л. Принципы поэтики Н. Рубцова и поэтика «деревенской прозы»: «прорывы в глубины природы и духа» // Libri Magistri. – 2015. – Вып. 2. Русская поэзия в контексте мировой культуры. – С. 45–51.
30. Бедрикова, М. Л. Концепт «душа» в поздней прозе и публицистике В. Распутина // Libri Magistri. – 2015. – Вып. 1. Литературный процесс: историческое и современное измерения. – С. 74-83.
31. Берков, П. Н. Об авторском понимании идеи произведения и степени его обязательности для литературоведения // Берков П. Н. Проблемы исторического развития литератур. – Л.: Художественная литература, 1981. – С. 71-81.
32. Васильева, Т. И., Карпичева, Н. Л., Цуркан, В. В. Антология

художественных концептов русской литературы XX века. – М.: Флинта, 2013. – 356 с.

33. Введение в литературоведение: учеб. пособие / Л. В. Чернец, В. Е. Хализев, А. Я. Эсалнек и др. / Под ред. Л. В. Чернец. – М.: Высш.шк., 2004. – 556 с.

34. Вершинина, Н. Л. Особенности лиризма «второстепенного» поэта (к вопросу о художественной антропологии А. Н. Яхонтова) // Libri Magistri. Выпуск 2. Русская поэзия в контексте мировой культуры. – 2015. – С. 94-101.

35. Виноградов И. По живому следу: Духовные искания русской классики. – М.: Советский писатель, 1987. – 384 с.

36. Виноградов, В. В. О теории художественной прозы. – М.: Высшая школа, 1971. – 240 с.

37. Власкин, А. П. «В горе счастья ищи...»: эвдемонические параметры душевных состояний героев в романах Достоевского // Libri Magistri. Вып. 2. Русская поэзия в контексте мировой культуры. – 2015. – С. 102-109.

38. Власкин, А. П. Аксиологические возможности в современном прочтении Пушкина // Пушкин: альманах. Магнитогорск, 2002. – С. 205-213.

39. Власкин, А. П. Дифференциация образной системы в романах Достоевского // Libri Magistri. – 2015. – Вып. 1. Литературный процесс: историческое и современное измерения. – С. 95-102.

40. Власкин, А. П. Идеологический контекст в романе Ф. М. Достоевского «Братья Карамазовы». – Челябинск: Изд. ЧГПИ, 1987.

41. Власкин, А. П. Мужское и женское: перспективы непонимания в художественной среде Достоевского // Проблемы истории, филологии, культуры. – 2003. – № 13. – С. 450-458.

42. Власкин, А. П. Народная религиозная культура в творчестве Ф. М. Достоевского // Христианство и русская литература. – 1996. – Т. 2. – С. 220-289.

43. Власкин, А. П. Проект «Энциклопедия Ф. М. Достоевского» в контексте развития лексикографии // Проблемы истории, филологии, культуры. – 2009. – № 24. – С. 780-785.

44. Власкин, А. П. Типологическое и имманентное в художественной характеристике героев Ф. М. Достоевского // Проблемы истории, филологии, культуры. – 2011. – № 3. – С. 311-318.

45. Власкин, А. П. Творчество Ф. Достоевского и народная религиозная культура. – Челябинск: ЧелГУ, 1994. – 92 с.

46. Власкин, А. П. Художественная антропология – ее контекст и подтекст у Достоевского // Достоевский и мировая культура. – 2010. – № 27. – С. 170-176.

47. Власкин, А. П., Зайцева, Т. Б. Аксиологическое содержание романа М. Ю. Лермонтова «Герой нашего времени» // Гуманитарно-педагогические исследования. – 2017. – Т. 1. – № 1. – С. 108-114.

48. Власкин, А. П., Зайцева, Т. Б., Рудакова, С. В. Образная система романа Ф. М. Достоевского «Преступление и Наказание» в гендерном аспекте // Проблемы истории, филологии, культуры. – 2017. – Т. 2. – № 56. – С. 196-205.

49. Власкин, А. П., Зайцева, Т. Б., Рудакова, С. В. Художественная избыточность в философском содержании произведений Ф. М. Достоевского // *Libri Magistri*. – 2019. – №2 (8). – С. 39–50.
50. Володин, Э. Ф. Вызов и ответ (идеологические альтернативы «Бесов») // *Контекст* – 1988. – М.: Наука. 1989. – С.10-38.
51. Галактионов, А. А., Никандров, П. Ф. Русская философия XI-XIX веков. – Л.: Наука, 1970. – 445 с.
52. Гальцева, Р., Роднянская, И. «Братья Карамазовы» как нравственный завет Достоевского // *Север*. – 1981. – №8. – С. 102-112.
53. Гей, Н. К. Художественность литературы. Поэтика. Стилль. – М.: Наука, 1975. – 471 с.
54. Гинзбург, Л. Я. О психологической прозе. – Л.: Советский писатель, 1971. – 448 с.
55. Гинзбург, Л. Я. О старом и новом. Статьи и очерки. – Л.: Советский писатель, 1982. – 342 с.
56. Гладышев, В. В. Краткий справочник по литературе. – М.: Флинта, 2014. – 272 с.
57. Жаравина, Л. В. Визуально-образная доминанта в поэтической аксиологии М. Ю. Лермонтова // *Известия Волгоградского государственного педагогического университета*. – 2014. – № 7 – С. 140–144.
58. Жаравина, Л. В. От Пушкина до Шаламова: Русская литература в духовном измерении. – Волгоград: Перемена, 2003. – 249 с.
59. Зайцева, Т. Б. Драма Чехова «Три сестры» как парафраза стихотворения Лермонтова «Три пальмы» // *Филологические науки. Вопросы теории и практики*. – 2012. – №7 (18). – С.90-93.
60. Зайцева, Т. Б. К вопросу «Лермонтов и Киркегор» // *Libri Magistri*. – 2015. – Вып. 1. Литературный процесс: историческое и современное измерения. – С. 134-139.
61. Зайцева, Т. Б. Категория отчаяния или «болезнь к смерти» в философии Сёрена Киркегора // *Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики*. – 2012. – № 11-1. – С. 65-68.
62. Зайцева, Т. Б. Концепт «Любовь» в творчестве А. П. Чехова // *Проблемы истории, филологии, культуры*. – 2011. – № 3. – С. 705-710.
63. Зайцева, Т. Б. О людях и деревьях (к истории одного христианского сюжета в произведениях Киркегора и Лермонтова) // *Филологические науки. Вопросы теории и практики*. – 2013. – №5. – С.77-80.
64. Зайцева, Т. Б. Русская литература XIX века и Киркегор: из истории изучения вопроса // *Филологические науки. Вопросы теории и практики*. – 2014. – № 5-2 (35). – С. 84-88.
65. Зайцева, Т. Б. Тип эстетика в повести Чехова «Три года» // *Вестник Магнитогорского государственного технического университета им. Г. И. Носова*. – 2011. – №3 (35) сентябрь. – С.109-113.
66. Зайцева, Т. Б. Художественная антропология А. П. Чехова

экзистенциальный аспект (Чехов и Киркегор): автореферат дис. ... доктора филол. наук / Ураль. федер. ун-т им. первого Президента России Б.Н. Ельцина. – Екатеринбург, 2015. – 22 с.

67. Зайцева, Т. Б. Чехов и Киркегор: к вопросу о типологических и генетических связях // Проблемы истории, филологии, культуры. – 2012. – № 1. – С. 265-273.

68. Зайцева, Т. Б. Экзистенциалистская точка зрения А.П. Чехова на феномен смерти // Проблемы истории, филологии, культуры. – 2008. – № 19. – С. 271-282.

69. Ильинская, Н. И. Концепт «Русский Христос» в стихотворении А. Блока «Вот он – Христос – в цепях и розах...» // Libri Magistri. – 2015. – Вып. 1. Литературный процесс: историческое и современное измерения. – С. 61-69.

70. Каминский, В. Гносеология художественной идеи в литературе // Классическое наследие и современность. – Л.: Наука, 1981. – С. 5-13.

71. Каминский, В. Основные идейно-художественные тенденции в русской литературе конца XIX века и их трактовка в современной науке // Современная советская историко-литературная наука. Актуальные вопросы. – Л.: Наука, 1975. – С. 272-319.

72. Карякин, Ю. Достоевский и канун XXI века. – М.: Советский писатель, 1989. – 656 с.

73. Карякин, Ю. Ф. Самообман Раскольникова: Роман Ф. М. Достоевского «Преступление и наказание». – М.: Художественная литература, 1976. – 144 с.

74. Кожинов, В. В. Три шедевра русской классики. – М.: Художественная литература, 1971. – 278 с.

75. Кожинов, В. В. Художественный образ и действительность // Теория литературы. – Кн. 1. – М.: АН СССР (ИМЛИ), 1962. – С. 58-71.

76. Колесникова О. Ю., Скворцова, М. Л. Особенности Функционирования Мотива «Порок» в античной комедии // Наука вчера, сегодня, завтра. Сборник статей студентов, аспирантов, молодых ученых и преподавателей. – Уфа: РИО МЦИИ ОМЕГА САЙНС, 2015. – С. 159-163.

77. Колесникова, О. Ю. «Успешный порок» в творчестве Джона Ванбру. – Магнитогорск: МГТУ им. Г.И. Носова, 2016. – 106 с.

78. Коровин, В. Л. К истолкованию «Оды, выбранной из Иова» М. В. Ломоносова: (богословский аспект) // Libri Magistri. – 2015. – Вып. 1. Литературный процесс: историческое и современное измерения. – С. 18-24.

79. Летопись жизни и творчества Ф. М. Достоевского: в 3 тт. / ред. Г. М. Фридлендер. – СПб.: Гуманитарное агентство «Академический проект», 1999.

80. Лихачев, Д. С. «Летописное время» у Достоевского // Лихачев Д. С. Поэтика древнерусской литературы. – Л.: Наука, 1979. – С. 46-62.

81. Лихачев, Д. С. В поисках выражения реального // Достоевский. Материалы и исследования. – Т. 1. – Л.: Наука, 1974. – С. 5-13.

82. Лихачев, Д. С. Внутренний мир художественного произведения //

Вопросы литературы. – 1968. – № 8. – С. 74-87.

83. Лосев, А. Ф. Диалектика творческого акта // Контекст- 1981. – М.: Наука, 1982. – С. 48-78.

84. Лосев, А. Ф. Проблема символа и реалистическое искусство. – М.: Искусство, 1976. – 367 с.

85. Лосев, А.Ф. Знак. Символ. Миф. – М.: Изд. МГУ, 1982. – 479 с.

86. Лосский, Н. О. Бог и мировое зло. – М.: Республика, 1994. – 436 с.

87. Лосский, Н. О. История русской философии. – М.: Советский писатель, 1991. – 481 с.

88. Лотман, Ю. М. Структура художественного текста. – М.: Искусство, 1970. – 384 с.

89. Макаричев, Ф. В. О женском начале в мужских характерах в произведениях Ф. М. Достоевского // Проблемы истории, филологии, культуры. – 2006. – № XVI/2. – 42. – С. 248-258

90. Макаричев, Ф. В. Случайно расширившийся персонаж в «Преступлении и наказании» Ф. М. Достоевского // Проблемы истории, филологии, культуры. – 2012. – № 3. – С. 177-184.

91. Макаричев, Ф. В. Стихия сумасбродства в художественном мире Достоевского // Проблемы истории, филологии, культуры. Вып. № 2. – 2011. – С. 280-289.

92. Макаричев, Ф. В. Художественна индивидология Ф. М. Достоевского. – СПб: ООО «ЭлекСис», 2016 – 374 с.

93. Макаричев, Ф. В. Юродство и юродивые в произведениях Ф. М. Достоевского // Проблемы истории, филологии, культуры. – 2003. – №13. – С. 58-65.

94. Мейлах, Б. На рубеже науки и искусства. Спор о двух сферах познания и творчества. – Л.: Наука, 1971. – 247 с.

95. Мейлах, Б. Талант писателя и процессы творчества. – Л.: Советский писатель, 1969. – 446 с.

96. Мильдон, В. И. Переживание мира в художественной литературе // Вопросы философии. – 1971. – № 9. – С. 116-127.

97. Михайловский, Н. К. Жестокий талант // Ф. М. Достоевский в русской критике. – М.: ГИХЛ, 1956. – С. 306-385.

98. Назиров, Р. Г. Творческие принципы Ф. М. Достоевского. – Саратов: Изд. Саратовского университета, 1982. – 183 с.

99. Налегач, Н. В. Мотив «опустошенного» слова в лирике И. Анненского и его развитие в поэзии постсимволизма // Известия Уральского государственного университета. – Серия 2: Гуманитарные науки. – 2011. – Т. 87. – № 1. – С. 104-111.

100. Налегач, Н. В. Символика свечи в поэзии Иннокентия Анненского // Libri Magistri. – 2015. – Вып. 2. Русская поэзия в контексте мировой культуры. – С. 27-34.

101. Наохито, Саису. Образы двух Тихонов в творчестве Ф. М. Достоевского и русский святой Тихон Задонский // Libri Magistri. – 2015. – Вып.

1. Литературный процесс: историческое и современное измерения. – С. 85-95.
102. Одинок, В. Г. Художественная системность русского классического романа. – Новосибирск: Наука, 1976. – 196 с.
103. Опитц, Р. Человечность Достоевского (роман «Идиот») // Достоевский. Материалы и исследования. – Т.4. – Л.: Наука, 1980. – С. 75-95.
104. Переверзев, В. Ф. Гоголь. Достоевский. Исследования. – М.: Советский писатель, 1982. – 509 с.
105. Петров, А. В. «Миф творения» в «метафизических» и «физико-теологических» стихотворениях русских поэтов конца XVIII – начала XIX вв. // Вестник Рязанского государственного университета им. С. А. Есенина. – 2011. – № 3 (32). – С. 108-129.
106. Петров, А. В. «Осьмнадцатое столетие» А. Н. Радищева: исторические открытия просветительского сознания // Филологические науки. – 2004. – № 2. – С. 21-30.
107. Петров, А. В. «Увы, я всего только старый Державин!»: миф о XVIII веке в книге стихов «Блистательный Санкт-Петербург» Н. Я. Агнивцева // Поэтика Г. Р. Державина и литературные диалоги: коллективная монография / под ред. А. Н. Пашкурова, А. Ф. Галимуллиной. – Казань: Изд-во Казан. ун-та, 2017. – С. 114-120.
108. Петров, А. В. «Эротико-политические формулы» в торжественных одах 1741–1742 гг. (материалы к словарю одических топонимов) // Проблемы истории, филологии, культуры. – 2011. – № 3 (33). – С. 342-346.
109. Петров, А. В. Брачно-свадебная поэзия в русской литературной культуре XVIII – начала XIX веков (монография). – Магнитогорск: Изд. МаГУ, 2013. – 238 с.
110. Петров, А. В. Духовидческие стихи С. С. Боброва на кончину императрицы Екатерины II // Libri Magistri. – 2015. – Вып. 2. Русская поэзия в контексте мировой культуры. – С. 18-26.
111. Петров, А. В. Из истории маргинальных жанров в русской поэзии XVIII века. Эпиграммические стихи, эпиграмма, баллада. – Магнитогорск, 2012. – 138 с.
112. Петров, А. В. Историческая традиция русской литературы XIX века и драма Д. С. Мережковского «Павел I (проблема власти): дисс. ... канд. филол. наук. – М., 1999. – 257 с.
113. Петров, А. В. Некоторые аспекты проблемы «Человек и власть» в трилогии Д. С. Мережковского «Царство Зверя» (образы Павла I и Александра I) // Проблемы истории, филологии, культуры. – 1996. – Вып. III. – С. 304-309.
114. Петров, А. В. Новогодняя поэзия в России: от Тредиаковского до Бенедиктова (монография). – Магнитогорск: Изд. МаГУ, 2009. – 267 с.
115. Петров, А. В. Одическая топика во вступлении к «Петербургской повести» А. С. Пушкина «Медный всадник» // Пушкин: Альманах. – Магнитогорск: МаГУ, 2004. – Вып. 4. – С. 135-153.
116. Петров, А. В. Оды «На новый год», или открытие времени: становление художественного историзма в русской поэзии XVIII века. –

Магнитогорск: Изд-во МаГУ, 2005.–272 с.

117. Петров, А. В. Поэты и История: Очерки русской художественной историософии: XVIII век: Монография. – Магнитогорск: МаГУ, 2010.

118. Петров, А. В. Русская литература XVIII века: Тесты (учебно-методическое пособие). – М.: Флинта, Наука, 2010. – 136 с.

119. Петров, А. В. Эпиталама в русской литературе XVIII века: Очерки по исторической поэтике жанра. – Магнитогорск: Изд-во МаГУ, 2012. – 218 с.

120. Петров, А. В. Эпиталамические циклы в поэзии Г. Р. Державина 1790-х годов // Libri Magistri. – 2015. – Вып. 1. Литературный процесс: историческое и современное измерения. – С. 26-41.

121. Петров, А. В., Цуркан, В. В., Рудакова, С. В., Абрамзон, Т. Е., Зайцева, Т. Б. Власкин, А. П. Драма Д. С. Мережковского «Павел I»: контексты, интертексты, метатексты : коллективная монография. – Магнитогорск: ООО «ВГ КАТРАН», 2017. – 182 с.

122. Поляков, М. Вопросы поэтики и художественной семантики. – М.: Советский писатель, 1978. – 446 с.

123. Попович, Т. М. Европеизм и античность в повести Гоголя «Старосветские помещики» // Stephanos. – М., 2014. – № 8. – Ноябрь. – Филологический факультет МГУ имени М. В. Ломоносова. – С. 61-68.

124. Попович, Т. М. Жанр романа в мировой литературе XX века и наследие Ф. М. Достоевского // Libri Magistri. – 2015. – Вып. 1. Литературный процесс: историческое и современное измерения. – С. 104-110.

125. Попович, Т. М. Ф. М. Достоевский и античная трагедия (hamartia i hibris в романе Братья Карамазовы) // Сборник Матице српске за славистику. – 2005, бр. 68. – С. 39-46.

126. Попович, Т. М. Этюды о сравнительном литературоведении. – Белград, 2007.

127. Постникова, Е. Г. Власть в творчестве Ф. М. Достоевского: мифопоэтический и художественно-философский аспекты. – Магнитогорск: МаГУ, 2014. – 202 с.

128. Постникова, Е. Г. Достоевский и Грэм Грин: идеальные герои и архетип грехопадения (по романам «Идиот» и «Суть дела») // Libri Magistri. – 2017. – Вып. 3. Филология в XXI век. – С. 74-89.

129. Постникова, Е. Г. М. Е. Салтыков-Щедрин – редактор, писатель, публицист: учебное пособие. – Магнитогорск: Изд-во Магнитогорск. гос. техн. ун-та им. Г. И. Носова, 2015. – 138 с.

130. Постникова, Е. Г. Мифология власти и власть мифологии: М. Е. Салтыков-Щедрин – Ф. М. Достоевский. – Магнитогорск: Изд-во МаГУ, 2009. – 230 с.

131. Постникова, Е. Г. Политический аспект в школьном анализе литературных произведений: учебное пособие. [Электронный ресурс]. – Магнитогорск, 2017. – 95 с.

132. Постникова, Е. Г. Тема власти в творчестве М. Е. Салтыкова-Щедрина и Ф. М. Достоевского (мифопоэтический и художественно-

философский аспект): автореферат диссертации на соискание ученой степени доктора филологических наук / Уральский федеральный университет им. первого Президента России Б. Н. Ельцина. – Екатеринбург, 2014. – 44 с.

133. Постникова, Е. Г. Феномен власти в «Двойнике» Ф. М. Достоевского // Известия Уральского федерального университета. – Серия 2: Гуманитарные науки. – 2013. – Т. 117. – № 3. – С. 197-209.

134. Пяткин, С. Н. Стихотворение С. А. Есенина «Пушкин»: мифотворческий контекст // Libri Magistri. – 2015. – Вып. 2. Русская поэзия в контексте мировой культуры. – С. 35-44.

135. Ребель, Г. М. Базаров и Раскольников: слово - идея - масштаб личности // Русская литература. – 2007. – № 4. – С. 3-31.

136. Карманова, О. А. Основные вопросы изучения русской литературы первой половины XIX в. – М.: Флинта, 2014. – 173 с.

137. Косович, Л. Ф., Панова, Е. П., Филимонова, Н. Ю. Русская литература X-XX века. – М.: Флинта, 2014. – 533 с.

138. Кременцов, Л. П., Джанумов С. А. Русская литература XIX века. 1850–1870 / Л.П. Кременцов, – М.: Флинта, 2011. – 288 с.

139. Кременцов, Л. П., Джанумов, С. А. Русская литература XIX века. 1880–1890. – М.: Флинта, 2011. – 384 с.

140. Кременцов, Л.П. Русская литература XIX века. 1801–1850. – М.: Флинта, 2011. – 248 с.

141. Линков, В. Я. История русской литературы (вторая половина XIX века): Учебное пособие. – М.: Изд-во МГУ им. М. В. Ломоносова, 2010. – 304 с.

142. Недзвецкий, В.А., Полтавец, Е. Ю. Русская литература XIX века. 1840-1860-е годы: Курс лекций. – М.: Изд-во МГУ им. М. В. Ломоносова, 2010. – 376 с.

143. Кириллина, О.М. Русская литература: теоретический и исторический аспекты. – М.: Флинта, 2011. – 120 с.

144. Ребель, Г. М. Проблемы изучения Достоевского // Вопросы литературы. – 2010. – № 3. – С. 427-458.

145. Ребель, Г. М. Прочтение: силовые линии русской литературы XIX века. – Пермь: Пермский государственный гуманитарно-педагогический университет, 2016. – 296 с.

146. Рудакова, С. В. «На что вы, дни! Юдольный мир явления....» как один из композиционных центров книги стихов «Сумерки» Е. А. Боратынского // Вестник Сургутского государственного педагогического университета. – 2011. – № 4 (15). – С. 80–85.

147. Рудакова, С. В. Антиутопические мотивы в лирике Е. А. Боратынского // Национальные коды европейской литературы в контексте исторической эпохи: коллективная монография. – Нижний Новгород: Национальный исследовательский Нижегородский государственный университет им. Н.И. Лобачевского, 2017. – С. 22-27.

148. Рудакова, С. В. К. Н. Батюшков и Е. А. Боратынский: «диалоги» с Парни // Libri Magistri. – 2015.– Вып. 1. Литературный процесс: историческое и

современное измерения. – С. 50-59.

149. Рудакова, С. В. Меж отчаянием и верой (об экзистенциальных и теодицейных мотивах в творчестве Е. А. Боратынского) // Церковь и время. – 2013. – № 3. – С. 205-220.

150. Рудакова, С. В., Рееци, И. Между жизнью и смертью (образ «пира» в контексте «Маленькой трагедии» А. С. Пушкина «Пир во время чумы») // Libri Magistri. – 2018. – № 6. – С. 76-92.

151. Рудакова, С. В. Мифологическое, историческое, поэтическое в контексте «Алкивиада» Е. А. Боратынского // Вестник Ленинградского государственного университета им. А. С. Пушкина. – 2012. – Т. 1. – № 1. – С. 50-59.

152. Рудакова, С. В. Мотив огня в лирике М. Ю. Лермонтова // Libri Magistri. – 2017. – Вып. 3. Филология в XXI век. – С. 56–64.

153. Рудакова, С. В. Мотив разуверения в лирике Е. А. Боратынского // Вестник славянских культур. – 2013. – № 1 (Т. 27). – С. 63–70.

154. Рудакова, С. В. Мотив смерти в поэтическом мире Е. А. Боратынского // Вестник Челябинского государственного университета. – 2009. – № 34. – С. 91-95.

155. Рудакова, С. В. Мотив сна в лирике Е. А. Боратынского // Вестник Московского государственного гуманитарного университета им. М. А. Шолохова. Филологические науки. – 2012. – № 3. – С. 55–62.

156. Рудакова, С. В. Пространственно-временная организация книги «Сумерки» Е. А. Боратынского // Проблемы истории, филологии, культуры. – 2008. – № 22. – С. 299–310.

157. Рудакова, С. В. Трагедия человека в «Недоноске» Е. А. Боратынского // Вестник Удмуртского университета. Серия История и филология. – 2013. – № 5-4. – С. 9-16.

158. Рудакова, С. В. Философия счастья в лирике Е. А. Боратынского // Известия Уральского федерального университета. Серия 2. Гуманитарные науки. – 2012. – №4. – С. 103–114.

159. Рудакова, С. В., Цуркан, В. В. Концепт «война» в прозе А. Битова // Гуманитарно-педагогические исследования. – 2018. – Т. 2. – №3. – С. 53-58.

160. Савельев, К. Н. Декаданс в системе художественных ценностей XIX века: опыт культурологического осмысления // Вестник Оренбургского государственного университета. – 2005. – № S9. – С. 51-56.

161. Савельев, К. Н. Декаданс и теории циклической истории // Libri Magistri. – 2015. – Вып. 1. Литературный процесс: историческое и современное измерения. – С. 151-157.

162. Савельев, К. Н. Новые подходы в осмыслении понятия «декаданс» // Знание. Понимание. Умение. – 2007. – № 1. – С. 141-147.

163. Савченко, Н. К. О нравственно-философской концепции романа «Бесы» // Филологические науки. – 1971. – № 5. – С. 15-27.

164. Савченко, Н. К. Сюжетосложение романов Ф. М. Достоевского. Пособие по спецкурсу. – М.: Изд. МГУ, 1982. – 122 с.

165. Сапченко, Л. А. Тема «Русского помещика» в «Селе Степанчикове...» Ф. М. Достоевского: пародийно-полемические аспекты // *Libri Magistri*. – 2015. – Вып. 1. Литературный процесс: историческое и современное измерения. – С. 77-84.
166. Скафтымов, А. П. Нравственные искания русских писателей. – М.: Художественная литература, 1972. – С. 535–542.
167. Скафтымов, А. П. Тематическая композиция романа «Идиот» // Скафтымов А. П. Нравственные искания русских писателей. – М.: Художественная литература, 1972. – С. 14-68.
168. Скворцова, М. Л. Творчество И. К. Готшеда в контексте раннего немецкого просвещения: дис. ... канд. филол. наук. – Магнитогорск, 2004. – 194 с.
169. Темненко, Г. М. Стихотворение Ахматовой «Клеопатра» в свете интертекстуального и имманентного анализа. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.akhmatoва.org/articles/articles.php?id=257>
170. Теоретическая поэтика: понятия и определения: Хрестоматия для студентов / авт.- сост. Н. Д. Тмарченко. – М.: РГГУ, 2001. – 467 с.
171. Трунцева, Т. Н. Сквозные темы в русской литературе XIX века. тема «маленького человека» в рассказе А. П. Чехова «Смерть чиновника». подготовка учащихся к ЕГЭ и олимпиаде по литературе // *Литература в школе*. – 2010. – № 2. – С. 30-31.
172. Урнов, Д. М. Диалектика становления стиля // *Теория литературных стилей*, кн.4. (Современные аспекты изучения). – М.: Наука, 1982. – С. 60-75.
173. Урнов, Д. М. Литературное произведение в оценке англо-американской «новой критики». – М.: Наука, 1982. – 263 с.
174. Флоря, А. В. Система образов и философские нюансы драмы А. П. Чехова «Дядя Ваня» // *Libri Magistri*. – 2017. – Вып. 4. – С. 36-43
175. Фокин, П. Е. К вопросу о генезисе «Дневника писателя» 1876–1877 гг. (биографический аспект) // *Достоевский и мировая культура: альманах* / гл. ред. К. А. Степанян. – СПб.: Литературно-мемориальный музей Ф. М. Достоевского в Санкт-Петербурге, 1994. – № 2. – С. 119 – 126.
176. Фридендер, Г. М. Достоевский и мировая литература. – М.: Художественная литература, 1979. – 388 с.
177. Фридендер, Г. М. Поэтика русского реализма. Очерки о русской литературе XIX века. – Л.: Наука, 1971. – 293 с.
178. Фридендер, Г. М. Художественный мир Достоевского и современность // *Достоевский. Материалы и исследования*. Т. 5. – Л.: Наука, 1983. – С. 3-18.
179. Хуторской, А. В. Ключевые компетенции и образовательные стандарты // *Интернет-журнал «Эйдос»*. – 2002. – 23 апр. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://eidos.ru/journal/2002/0423.htm>.
180. Царева, Н. А. Особенности герменевтического подхода к тексту в русском символизме // *Libri Magistri*. – 2017. – Вып. 3. Филология в XXI век. –

С. 29-38.

181. Цуркан, В. В. Особенности репрезентации концепта «пьянство» в русской литературе последней трети XX века // Традиционные национально-культурные и духовные ценности как фундамент инновационного развития России. – 2016. – №2(10). – С.63-65.

182. Цуркан, В. В. «Тайна» гения в статье П. Струве «Дух и слово Пушкина» (К истории белградской пушкинианы) // *Naslede. Journal of Language, Literature, Arts and Culture*. – 2017. – Vol. XIV. – Is. 37. – P. 115-121.

183. Цуркан, В. В. Брюсовская концепция творчества Пушкина: дисс. ... канд. филол. наук. – М., 1995.

184. Цуркан, В. В. Г. Адамович о художниках серебряного века // *Libri Magistri*. – 2015. – Вып. 2. Русская поэзия в контексте мировой культуры. – С. 110-114.

185. Цуркан, В. В. Концепт «игра» в творчестве А. Битова 1960-70-х гг. // *Libri Magistri*. – 2015. – Т. 1. – С. 168-173.

186. Цуркан, В. В. Концепт «книга» в прозе А. Битова // *Libri Magistri*. – 2018. – №5. – С. 81-86

187. Цуркан, В. В. Концепт «Круг» в прозе А. Битова (материалы для антологии концептов литературы второй половины XX в. // Проблемы истории, филологии, культуры. – 2014. – Вып.3 (45). – С. 359-362.

188. Цуркан, В. В. Концепт «творчество» в прозе А. Битова // Художественная концептосфера в произведениях русских писателей: сб. науч. статей / под ред. С. Л. Слободнюк. – Магнитогорск: МаГУ, 2011. – С. 141-148.

189. Цуркан, В. В. Концептуальная оппозиция «жизнь-смерть» в постмодернистской пушкинистике 1960-1970-х гг. // *Libri Magistri*. – 2017. – № 4. – С. 29-35.

190. Цуркан, В. В. Корреляция «городского» и «дачного» текстов в русской литературе последней трети XX века // Проблемы истории, филологии, культуры. – 2015. – Вып.4 (50). – С. 263-268.

191. Цуркан, В. В. Особенности репрезентации концепта «музей» в романе А. Битова «Пушкинский дом» // Филологические науки. Вопросы теории и практики. – 2017. – № 12-2 (78). – С. 64-67.

192. Цуркан, В. В. Художественная концептосфера романа М. Елизарова «Библиотекарь» // Актуальные проблемы современной науки, техники и образования. – 2015. – Т. 3. – С.62-65.

193. Abramzon, T. E., Rudakova, S. V., Zaitseva, T. B., Koz'ko, N. A., Tulina, E. V. The consistency of lyric artistic thinking // *International Journal of Environmental and Science Education*. – 2016. – Т. 11. – № 17. – С. 10185-10196.

194. Abramzon, T. E., Zaitseva, T. B., Kozko, N. A., Rudakova, S. V. Cultural mythology in the 18th century Russia: definition, typology, ways of functioning // 3rd International Multidisciplinary Scientific Conference on Social Sciences & Arts SGEM 2016. Conference Proceedings. – 2016. – С. 651-658.

195. Moretti, F. Modern epic: the world system from Goethe to Garcia Marquez / F. Moretti. – New York, L.: Verso, 1996. – 256 p.

196. Postnikova, E. G., Volkova, V. B., Tsurkan, V. V., Kozko, N. A. Mythology of power in works of M. Y. Saltykov-Shchedrin and F. M. Dostoevsky // SGEM International Multidisciplinary Scientific Conference on Social sciences and Arts. – 2017. – № 6-2. – С. 547-554.

197. Zaitseva, T. B., Rudakova, S. V., Slobozhankina, L. R., Skvortsova, M. L., Volkova, V. B., Kolesnikova, O. Yu., Savelev, K. N. The historiosophical pre-romantic poem "Ermak" By I. I. Dmitriev's as new stage of development of liro-epic genres in Russian poetry // Modern Journal of Language Teaching Methods. – 2018. – Т. 8. – № 11. – С. 579-589.

Учебное текстовое электронное издание

**Абрамзон Татьяна Евгеньевна  
Зайцева Татьяна Борисовна  
Петров Алексей Владимирович  
Рудакова Светлана Викторовна**

**АКТУАЛЬНЫЕ ПРОБЛЕМЫ  
ЛИТЕРАТУРНОЙ КЛАССИКИ**

Учебно-методическое пособие

1,88 Мб

1 электрон. опт. диск

г. Магнитогорск, 2019 год  
ФГБОУ ВО «МГТУ им. Г.И. Носова»  
Адрес: 455000, Россия, Челябинская область, г. Магнитогорск,  
пр. Ленина 38

ФГБОУ ВО «Магнитогорский государственный  
технический университет им. Г.И. Носова»  
Кафедра языкознания и литературоведения  
Центр электронных образовательных ресурсов и  
дистанционных образовательных технологий  
e-mail: ceor\_dot@mail.ru