

ОБЩЕСТВЕННО-
ГУМАНИТАРНОЕ
НАПРАВЛЕНИЕ

К. Д. Бейбытова
Г. И. Власова Т. В. Кривошапова

РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА

11

Для
12-летних
школ



ИЗДАТЕЛЬСТВО



МЕКТЕП

К. Д. Бейбытова
Г. И. Власова Т. В. Кривошапова

РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА

Пробный учебник для 11 классов
общественно-гуманитарного направления
12-летних школ

УДК...
ББК...
Ж...

РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА

Бейбытова К. Д. и др.

Русская литература: Пробный учебник для 11 кл. обществ.-гуманит. направления 12-лет. шк. / Бейбытова К. Д., Власова Г. И., Кривошапова Т. В. — Алматы: Мектеп, 2013. — 416 с.

Б 4306020100—165 85(1)—13
404(05)—13

- © Бейбытова К. Д., Власова Г. И., Кривошапова Т. В., 2013
- © Издательство “Мектеп” художественное оформление, 2013

Все права защищены
Имущественные права на издание принадлежат издательству “Мектеп”

ПРЕДИСЛОВИЕ

Дорогой друг! Перед тобой учебник “Русская литература”, который откроет для тебя блистательный период развития литературы русского народа. Материал, предлагаемый для историко-литературного изучения, охватывает весь XIX век.

Он включает в себя так называемые “золотой” и “серебрянный” века. Под Золотым веком русской литературы понимается период зарождения, развития и расцвета русского реализма. В истории русской литературы принято выделять первую треть XIX века как время становления русского реализма в его взаимодействии с романтизмом (творчество Пушкина, Лермонтова, Гоголя). Конфликты и герои, художественно отраженные классиками, будут значительное время определяющими в русской литературе; это “лишние люди” и “маленький человек”, конфликт человека и общества, проблемы человека и бога, человека и природы. Под стать широте проблематики будет и богатая жанровая система.

Во второй трети XIX века происходит углубление реалистических тенденций в русской литературе: расширяются тематика, проблематика и конфликты в произведениях писателей, поэтов, драматургов этого периода (Островский, Гончаров, Тургенев, Некрасов и др.), творчество которых относят к “натуральной школе”. В этот период будет завершена галерея “лишних людей”, будет еще более расширена череда “маленьких людей”, русская литература найдет своего нового героя — молодого разночинца. Социально-политические, социально-психологические конфликты отразят один из сложнейших периодов русской истории —

время подготовки и проведения реформы 1860 года. В это время развиваются индивидуальные стили.

Последняя треть XIX в. характеризуется вершинным развитием психологического анализа (Толстой, Достоевский, Чехов), глубоко исследовавшего духовную жизнь человека и поднявшего до общечеловеческих проблем. Это время появления новых в истории мировой литературы жанров: романа-эпопеи, полифонического романа, “новой драмы”, а также развития индивидуальных литературных стилей. Творчество корифеев русской литературы этого периода оказывало и оказывает сейчас многостороннее влияние на развитие мирового литературного процесса.

На рубеже XIX и XX вв. в литературу вступили такие писатели как Бунин, Горький, Андреев, Куприн, принесшие в литературу новые образы и темы, отразившие наступление эпохи капиталистических отношений. Их творчество принято называть прозой рубежа веков.

Почти одновременно с ними в русскую литературу пришли поэты, провозгласившие себя символистами (Мережковский, Брюсов, Блок). В новой художественной форме они отразили проблемы наступающего XX в.

ВВЕДЕНИЕ

Русская литература XIX века является вершинным проявлением духовности русского народа, имевшим влияние не только на развитие национальной жизни русских, но и повлиявшей и влияющей сейчас на мировой литературный процесс.

Как и любая национальная литература, она развивалась веками, создавая произведения разных жанров и тем, проходя процесс ученичества, притяжения и непритяжения собственного и западноевропейского опыта. Но XIX в. не случайно назван Золотым веком русской литературы — именно это время дало выдающихся писателей и поэтов, определивших духовное развитие собственного и других народов мира в последующие века.

В истории мировой литературы были периоды высочайшего взлета духовности, мастерства, поиска и находок. Таким был XIX в. в русской литературе, давшей национальной и мировой словесности творцов, отразивших высоты и бездны человеческой души. Она сумела за один век освоить и романтизм как бунтарство, поиск счастья и особую художественную форму отражения сложной действительности, и реализм с его поисками духовного, истинного, возвышенного в жизни народа и в психологии отдельно взятой личности, и нереалистические (символизм, акмеизм) приемы показа жизни.

В учебнике отражена известная периодизация русской литературы XIX в., показывающая три периода развития критического реализма.

Отказ от периодизации русской литературы, привязанной к этапам освободительного движения, не разрушил ее, а только освободил от излишней политизированности. Это

не поколебало научных основ определения трех этапов развития русского реализма: до 40-х годов XIX века, 40—60-е годы XIX в. и последняя треть XIX века. Они соответствуют качественной особенности, глубине проникновения писателем как в психологию человека, так и в жизнь общества и природы.

В короткий исторический отрезок времени в 60—80 лет (время жизни одного человека) в русской литературе произошло интенсивное развитие и утверждение различных форм реализма.

Период ослабления реализма и наступления модернизма носит название Серебряного века.

Музыка. XIX век ознаменовался необычайным развитием русского искусства; мощное развитие литературы оказало влияние на генезис всех видов искусства. Творческое содружество выдающихся композиторов “Могучая кучка” (определения В. В. Стасова) возникло на рубеже 50-х годов XIX столетия вокруг М. А. Балакирева. В нее входили Ц. А. Кюи, М. П. Мусоргский, Н. А. Римский-Корсаков, А. П. Бородин. На своих встречах композиторы читали лучшие произведения русской литературы, изучали статьи выдающихся критиков — В. Г. Белинского, Н. Г. Чернышевского, Н. А. Добролюбова, А. И. Герцена. Особенно большое влияние члены “Могучей кучки” оказали на развитие русской оперы: они заложили основы репертуара, который стал классикой русского оперного искусства. Это “Руслан и Людмила” М. И. Глинки (1846), “Борис Годунов” (1888) М. П. Мусоргского, оперы-сказки Н. А. Римского-Корсакова.

Впоследствии П. И. Чайковский — большой почитатель Пушкина — создал три оперы по мотивам творчества русского классика: “Евгений Онегин” (1881), “Мазепа” (1884), “Пиковая дама” (1891).

“Маленькие трагедии” Пушкина послужили толчком к созданию А. С. Даргомыжским оперы “Каменный гость”.

Живопись. В русской живописи XIX в. проходила такая же борьба нового со старым, классицистического и романтического с нарождающимся и крепнущим реалистическим искусством, как и в литературе.

Самым распространенным жанром того периода был портрет: широко известны работы О. А. Кипренского,

К. Брюллова (“Портрет Алексея Алексеевича Перовского” (писателя Антония Погорельского)), В. Г. Перова (“Портрет писателя Федора Михайловича Достоевского”), И. Н. Крамского (“Портрет писателя Льва Николаевича Толстого”). Другим важным направлением явились жанровые картины, в которых отразилась жизнь русского народа. Большую роль в этом процессе сыграли *передвижники* и их идейный вдохновитель И. Н. Крамской.

Раскрывают богатство и красоту русской природы знаменитое полотно А. Саврасова “Грачи прилетели”, картины “Рожь”, “Дубовая роща”, “Зима”, “Корабельная роща” И. Шишкина, А. Куинджи “Березовая роща”, “Ночное”, В. Поленова “Заросший пруд”, “Вечерний звон”, “Тихая обитель”, “Над вечным покоем” И. Левитана.

Горькая жизнь крестьянина показана в картине В. Перова “Проводы покойника”, сочувствие бедным и обездоленным отражены в картине “Гитарист-бобыль”. В жанре бытовой картины создавали свои произведения В. Тропинин (“Нищий старик”, “Женщина в окне” (“Казначейша”)), П. Федотов (“Сватовство майора” (“Смотрины в купеческом доме”), “Вдовушка”), В. Пухарев (“Неравный брак”).

Выдающийся русский художник И. Репин создал огромную портретную галерею. Знаменитая картина “Бурлаки на Волге” живописует и силу, и достоинство народа. Разные типы характеров отражены в сценах народной жизни в картинах “Крестный ход в Курской губернии” и “Не ждали”, что созвучно темам и проблемам, поднятым “натуральной школой” в русской литературе 40—60 годов XIX в.

М. Врубель — своеобразное явление в русской живописи конца XIX — начала XX в. Образ Демона (“Демон” (сидящий), “Летающий демон”) навеян поэмой Лермонтова. Для творчества Врубеля характерна связь с музыкой и литературой.

“Мир искусства” — объединение начала XX века, в которое входили М. Врубель, В. Серов, Коровин, Рерих, Рябушкин, но основное ядро составили петербуржцы: А. Бенуа, Л. Бакст, Е. Лансере, К. Сомов. Художник и историк искусства А. Бенуа стал идейным вдохновителем группы.

Мирискусники актуализировали в своем творчестве как достижения предшествующих эпох в развитии искусства, так и испытывали жгучий интерес к современным модернистским направлениям.

Импрессионизм пейзажа и портрета характерен для работ В. Борисова-Мусатова (“Автопортрет с сестрой”). Своеобразное соединение авангардистских тенденций и национальных особенностей демонстрировали работы Р. Фалька, М. Шагала, Н. Альтмана.

Творчество К. Малевича (“Черный супрематический квадрат”), В. Кандинского, П. Филонова воспринимались современниками как выход в абстракцию, доступную немногим. Сегодня этих художников считают основоположниками нереалистического направления в русской живописи, созвучного литературе конца XIX — начала XX вв.

Театр. Первый русский театр был придворным и возник в Москве в 1672 г. Первый государственный театр был учрежден в Петербурге (Александринский).

К первой четверти XIX в. относится деятельность выдающихся актеров Е. С. Семеновой, А. С. Яковлева. В 1824 г. открылся Малый театр в Москве. Романтическая драматургия сменилась произведениями реалистического направления — “Горе от ума” Грибоедова и “Борис Годунов” Пушкина. Однако возможная театральная реформа не произошла: поражение декабристов, контроль над духовной жизнью общества Николаем I привели к тому, что низкопробная драматургия (водевили, мелодрамы и псевдопатриотические пьесы) стала репертуаром театров.

Борьба В. Г. Белинского и А. А. Григорьева за реалистический театр, драматургия А. Н. Островского, актерское искусство великого М. С. Щепкина сформировали эстетику Малого театра.

В 50-е годы XIX в. ставятся пьесы А. Р. Писемского, А. К. Толстого, Л. А. Мея, А. В. Сухово-Кобылина, М. Е. Салтыкова-Щедрина. В конце XIX в. русский театр углубил метод психологического реализма, чему способствовала игра великих актеров — М. Щепкина, Садовских, М. Ермоловой.

На рубеже XIX—XX вв. возник новый тип театра — режиссерский. Открывшийся в 1898 г. МХАТ отразил новые тенденции театрального развития. Два реформатора — К. С. Станиславский и В. Л. Немирович-Данченко — из-

менили весь облик русского театра, сделали возможным новое прочтение чеховской драматургии, ставили на сцене МХАТа произведения Пушкина, Достоевского, Горького. Появление театра В. Э. Мейерхольда отражает поиски и эксперименты в театре того времени.

Кино и телевидение неоднократно обращались к русской классике. Русская литература оказалась в центре внимания кино в 50—80-е годы XX столетия. Были созданы многочисленные киноверсии пушкинских произведений, лермонтовского “Маскарада”. Гоголевские произведения становятся основой все новых и новых интерпретаций. Событиями становились экранизации произведений Л. Н. Толстого (“Война и мир”, русская, американская версии “Анны Карениной”, “Воскресения” и др.). Были экранизированы многие произведения Чехова. Экранную жизнь обрели произведения Ф. М. Достоевского. С 60-х годов XX в. с экранизации выдающегося романа “Преступление и наказание” начинается жгучий интерес режиссеров и актеров к жизни и творчеству Достоевского.

Русская литература XIX — начала XX в. повлияла на развитие музыки и театра России, она идейно и художественно родственна реалистической русской живописи XIX в. Кино как искусство XX века дало свою интерпретацию русской классики, содействовало ее популяризации среди широких народных масс.

ЗОЛОТОЙ ВЕК РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

Первая треть XIX в. в развитии русской литературы характеризуется сменой романтического метода, в котором исключительный герой действовал в исключительных обстоятельствах. Важнейшими составляющими этого метода явились романтический конфликт и романтический герой, противопоставленный окружению, которое ниже, грубее героя. Точка зрения автора, его идеология практически совпадала с идеологией главного героя. Хотя романтизм открыл для литературы природу, но природу исключительную (море, океан, непроходимые леса, пустыня) — природа так и не стала родной, близкой в творчестве романтиков. Роль фона и окружения для романтического направления тоже была подчиненной, несколько статичной.

А. С. Пушкин, М. Ю. Лермонтов, Н. В. Гоголь, неся в своем творчестве отчетливый след романтизма, которому они отдали дань в раннем творчестве, повернули русскую литературу в реалистическое русло. Формулой реализма является отражение типических характеров в типических обстоятельствах, объективность в интерпретации действительности, противопоставленная в этот период субъективности романтизма.

Открытия А. С. Пушкина, М. Ю. Лермонтова и Н. В. Гоголя являются открытиями русского реализма. Во-первых, объективность, являющаяся во многом основой реализма, появилась в связи с тем, что автор и герой стали разными образами — в “Евгении Онегине” отчетливо проявлялась позиция автора (Пушкина) и позиция героя (Онегина). Во-вторых, позиция автора и героя могла быть близкой, но могла и сильно различаться (Нехлюдов не Толстой, тем более Базаров очень сильно отличается от Тургенева), отсюда и появление авторской интонации, авторского иронического, сатирического и другого субъективного отношения к герою реалистического произведения. В-третьих, кроме основного конфликта человека и общества для развития сюжета огромное значение имеет диалогический конфликт (Онегин и Ленский), открытый реализмом Пушкина.

Новое содержание, отразившее в художественной форме проблемы века, должно было иметь и новую жанровую форму. В данном случае роман в стихах, роман открытой

формы (с незавершенным финалом). Это произведение имело и особую языковую форму, показавшую степень развития русского литературного языка.

В поэзии, драматургии, прозе Пушкина были заложены зерна будущего расцвета реализма в русской литературе. В разные периоды развития русской литературы писатели обращались к опыту Пушкина, осознавали через десятилетия эстетическую значимость его творений.

Укрепление и дальнейшее развитие русского реализма было отражено в творчестве писателей “натуральной школы” (И. С. Тургенев, А. Н. Островский, А. И. Герцен, И. А. Гончаров, Н. С. Лесков, ранний Ф. М. Достоевский, ранний Л. Н. Толстой и др.).

Для этого течения в русском реализме была характерна демократизация героев, изображение быта низших слоев русского общества. Особенностью писателей “натуральной школы” является углубление диалогического конфликта, они открыли новый тип конфликта человека и системы, обогатили русскую литературу разработкой микроконфликтов. Для писателей этого периода был характерен новый взгляд на крестьянскую жизнь и на судьбу “маленького человека” (Д. В. Григорович, Н. А. Некрасов, И. С. Тургенев и др.). В их произведениях описывается депозитизированная действительность (курная изба, угол в квартире, запущенные квартиры), не случайно они считали свои произведения “физиологическими очерками”. Они дали глубоко реалистические описания чиновничей, купеческой, крестьянской, разночинной среды. Именно в это время появляются новые для русской литературы жанры социальной повести, социально-психологического романа. Таким образом, не дворянская среда, а гуща народная становится в это время центром русской литературы.

Психологизм М. Ю. Лермонтова и Н. В. Гоголя был развит писателями второй трети XIX века, что отразилось в показе внутреннего мира человека, в теме взаимоотношения человека с природой; теме загубленных талантов и самой жизни человека из народа.

40—60-е годы XIX века были временем наибольших споров о путях развития России, что отразилось в творчестве русских писателей, деятельности литературных критиков (В. Г. Белинский, Н. А. Добролюбов, Н. Г. Чер-

нышевский, Д. И. Писарев и др.). Полемика развернулась на страницах журналов “Современник”, “Отечественные записки”, “Библиотека для чтения”. Проблема героя и проблема народа в литературе становились чрезвычайно актуальными в связи с обострением внутривосточной жизни России и с общественно-исторической ситуацией — поражением в Крымской войне. Идеологические столкновения привели к тому, что обозначились две противоборствующие (пока в журналах) силы — тех, кто желал реформ, и тех, кто звал “Русь к топору”. В 60-е годы XIX века симпатии были на стороне последних и “Современник” стал рупором революционной демократии.

Полемика вокруг романа Тургенева “Отцы и дети” — яркий пример непримиримости не только критических мнений, но идеологических воззрений. Образ героя-разночинца в русской литературе будет развиваться в творчестве Н. С. Лескова, А. Ф. Писемского, но наиболее полно он проявится в романах Ф. М. Достоевского. Этот герой найдет свое отражение в творчестве Н. А. Некрасова. Решению проблемы народного характера были посвящены пьесы А. Н. Островского.

Последняя треть XIX в. характеризуется таким мощным расцветом реализма, который повлиял на развитие всей мировой литературы. Это время было эпохой расцвета жанра романа, отразившего жизнь пореформенной России во всем многообразии ее социального состава: крестьянства, чиновничества, городской бедноты, разночинного люда, а также аристократической верхушки общества. Русские писатели рассматривали в своем творчестве не только социальные, но и религиозные, философские проблемы. Соединение и художественное отражение их посредством психологического анализа привели Л. Н. Толстого и Ф. М. Достоевского к показу не только русской действительности, но и к обобщениям философского характера. Глубочайшее проникновение Достоевского в психику человека, в процесс рождения сначала идеи, а затем закабаление человека идеей предвосхитили свойственные модернизму XX века художественные искания.

Психологизм и историзм Толстого отразили новый философский взгляд на роль народа и личности в истории, на развитие семьи как малой части самого общества, на

устой буржуазного общества — бюрократического в своей основе — и глубоко чуждого человеку. Диалектика души, как и диалектика поступков, выраженные Л. Н. Толстым, стали высоким мерилем художественности и философского искания истины. Добро, истина, справедливость — вот что ищут и находят лучшие герои его произведений (Пьер Безухов, Наташа Ростова, Нехлюдов, Левин), они являют собой тип активных, развивающихся личностей.

Сатира на существовавший строй отразилась в творчестве М. Салтыкова-Щедрина. Посредством гротеска и сатирической фантастики он создавал реалистические характеры (“История одного города”, “Господа Головлевы”). История распада семьи в “Господах Головлевых” не менее трагична, чем в “Анне Карениной” Л. Н. Толстого.

От крупных романов исторического, философского характера русская литература вновь обращается к малым и средним жанрам эпоса в творчестве А. Чехова. Именно этот писатель вошел в мировую литературу как создатель “новой драмы” и вдохновитель создания нового театра. “Новая драма” отрицала единый конфликт и сквозных положительных и отрицательных героев, она вовлекала читателей и зрителей в сотворчество при осознании и понимании драмы.

История мировой литературы является бесконечным процессом взаимодействия и взаимовлияния. Открытия одной национальной литературы откликаются в другой, как бы далеки они не были. Общечеловеческое стремление к добру, красоте, справедливости вечно в человеческой душе и в литературе. В процессе изучения русской литературы вы неоднократно обращались к выдающимся произведениям мировой, в первую очередь, западноевропейской литературы. Известно, что английская, французская, немецкая, испанская литературы влияли на развитие русской литературы. Следы этого воздействия наблюдаются в творческом методе, в стиле, образной системе, жанрах произведения русских писателей и поэтов.

Перевод, переложение, творческое использование жанрово-стилевых, идейно-тематических открытий русской литературы широко представлены в произведениях казахских писателей. Главное направление творческих связей с русской литературой было определено Абаем. Он, как

впоследствии все, кто обращался к русской литературе, знал русский язык и читал произведения русской литературы в оригинале. Эта особенность казахских писателей содействовала ускорению процесса восприятия русского литературного опыта и выработке новых и ярких стилевых решений в казахской литературе. С того момента как Абай творчески переложил на казахский язык “Евгения Онегина”, прошло всего пятьдесят лет, а казахская литература, не знавшая до этого жанров эпической прозы, представила миру роман-эпопею Мухтара Ауэзова.

Какими бы разными ни были пристрастия казахских писателей и поэтов, они обращались, по примеру классиков, к творчеству Пушкина и Толстого. Эти две вершины русской литературы — вершина выражения в слове русского национального, народного духа и вершина выражения общечеловеческого пути к истине — стали для казахских писателей маяками мастерства и служения своему народу.

АЛЕКСАНДР СЕРГЕЕВИЧ ГРИБОЕДОВ (1795—1829)



Александр Грибоедов родился 4 (15) января 1795 г. (по другим фактам в 1794 г.) в Москве в дворянской семье. Огромную роль в воспитании сына играла мать — Настасья Федоровна Грибоедова. Он уже в детстве знал французский, немецкий, английский и итальянский языки, а позже овладел персидским, арабским и турецким.

В 1806 г. в возрасте 11 лет Александр становится студентом Московского университета, а в 1812 г., закончив три факультета (словесный, юридический и естественно-математический) готовится к экзаменам на получение ученой степени доктора юридических наук. В нем была неумная жажда знаний, это был человек возрожденческого типа.

Студенческий период жизни Грибоедова проходит в среде будущих декабристов, восторженных патриотов, мечтающих о счастливом будущем для своего народа. Именно

в этот период просыпается в душе Грибоедова страсть к литературному творчеству. Стихи, эпиграммы, сатиры, комическая драма, которые он создает, вызывают конфликт с матерью, мечтающей о государственной карьере сына.

В 1812 г. Грибоедов вступает добровольцем в действующую армию.

В 1816 г. писатель подает в отставку и начинает службу в коллегии иностранных дел в Петербурге. Он знакомится с Пушкиным и Кюхельбекером, пробует силы в создании своих и переводных комедий. Так определяется направление его творчества, давшее русской литературе комедию “Горе от ума”.

В 1818 г. за участие в дуэли он был выслан из Петербурга в Персию, где становится секретарем русской дипломатической миссии. В 1821 г. он добивается перевода на дипломатическую службу при Ермолове — главноуправляющем в Грузии.

Пушкин, современник и очевидец жизни и литературного успеха Грибоедова, писал: “Его рукописная комедия “Горе от ума” произвела неописанное действие и вдруг поставила его наряду с первыми нашими поэтами. Несколько времени потом совершенное знание того края, где начиналась война, открыло ему новое поприще; он назначен был посланником. Приехав в Грузию, женился на той, которую любил... Не знаю ничего завиднее последних годов его бурной жизни. Сама смерть его, посреди смелого, неравного боя, не имела для Грибоедова ничего ужасного, ничего томительного. Она была мгновенна и прекрасна”.

Грибоедов погиб вместе с членами русского посольства в Тегеране 30 января 1829 г. Ему было 34 года. Согласно завещанию тело Грибоедова было захоронено в Грузии. Жена А. С. Грибоедова, дочь классика грузинской литературы Нина Чавчавадзе, подписала на памятнике мужа: “Ум и дела твои бессмертны в памяти русской, но для чего пережила тебя любовь моя?”.

ГОРЕ ОТ УМА

В январе 1825 г. чтение комедии слышал и Пушкин, он сразу развеял те выводы, которые основывались на соединении черт автора с его героем. Спрашивая, кто же умнее в комедии, великий поэт сразу же отвечает: “Грибоедов.

А Чацкий — это хороший, добрый, пылкий молодой человек, напитавшийся мыслями, остротами очень умного человека”. С чем борется Чацкий? Не с властью, не с царизмом, он борется с русским бытом, нравственными устоями целого сословия, из которого вырастает власть — это фамусовское общество.

Фамусовское общество в лицах — это фамусовы, молчалины, загорецкие, репетиловы — все, кто закоснел в пустословии, в поисках теплого местечка, легких денег, в желании званий и чинов, которые тоже бы легко дались. Ради этой вожделенной цели можно выгодно продать и честь, и совесть, даже самую свободу. Каждый из фамусовского общества представляет некий тип человеческого недостатка.

Вот Скалозуб, служака, солдафон, думающий только о карьере: “Мне только бы досталось в генералы”. Мы не знаем о нем ничего как об отце семейства, о сыне, он — носитель “тьмы чинов и званий”, о которых с уважением говорит Фамусов. Для чего Скалозубу генеральское звание? А чтобы ему завидовали, говорили о нем с уважением и страхом, почитали его такие же как он недалекие “уважаемые люди”. Не быть, а слыть — это мечта каждого представителя фамусовского общества. Они и не представляют, что можно жить по-другому, без вслушивания в то, что говорят о тебе.

Вот Загорецкий, мастер сплетен и интриг. Жизнь его скучна, однообразна, поэтому он живет полуправдой. И виртуозно сочиняет ее. Он всеми принят, но все также знают ему цену. Ханжество фамусовского общества отражается очень ярко в этом приятии Загорецкого как своего.

Вот Репетилов — сама фамилия его говорящая, утверждающая, что человека, характера — нет, а есть — эпигон, повторяющий кого-то. В комедии он — смешное и низкое повторение — репетиция Чацкого. Поверхностный, желающий услужить каждому, чтобы пошла о нем молва как о необыкновенном человеке. Не жить, а питаться этой молвой, повторяя людей, события их жизни — вот судьба, выбранная Репетиловым.

И самый яркий из них — Фамусов, барин, строгий отец, сторонник порядка, приличий, государственных устоев и — обратная сторона, тщательно им скрываемая, и — проговариваемая. Фамусов — барин, и в то же время он сгибается

перед авторитетом Максима Петровича, ужасается тому, “что скажет княгиня Марья Алексеевна”. Он — строгий и справедливый, любящий отец и — старый ловелас, кокетничающий с Лизой; знающий наверняка, когда должна родить молодая вдова; угрожающий своей дочери ссылкой “в Саратов, в глушь”. В одном Фамусов не имеет второго лица — в утверждении основ государства, в ненависти к “фармазонам”, ко всему новому и прогрессивному.

И самый умный в фамусовском обществе — Молчалин, “бессловесный”, тихий, знающий как найти ключик к Софье, Лизе, Фамусову. Он умеет быть нужным, покорным, подобоострастным, услужливым — это нравится Фамусову, но это нравится и Софье. Она считает, что бедность, тяжелая жизнь сделали его таким. На самом деле это его натура, которая жаждет “и награжденья брать и весело пожить”. Он — из молодых, да ранних — целенаправленно идет к своей мечте, на пути к которой можно все. Жестокая жизненная хватка видна по отношению к женщинам — Софье и Лизе. Путь к успеху — общественному и любовному — лежит через женщин. Он даже с Чацким говорит снисходительно, потому что ясно осознает, что перед ним не противник, а мишень.

Галерея фамусовского окружения настолько типична, что можно и нужно говорить о ее реалистичности, жизнеподобии. Они не статичны, образы самораскрываются в монологах и диалогах, в действиях. Они символизируют какую-либо сторону не только данного общества, но и в целом — всей России. В фамусовском обществе как и во всей России образованные господа щебечут на французском, презирая собственный язык и обычаи. С сарказмом отмечает автор “смесь французского с нижегородским”, с ужасом наблюдает низкопоклонничество во всех слоях общества. Так Лиза боится и Софью, и Фамусова, а Фамусов — княгиню Марью Алексеевну, а княгиня, вероятно, еще кого-то, кто более знатен и богат.

Все, начиная с Фамусова и завершая ничтожным Репетиловым, объединяются против прогресса, новых веяний и книг, которые несут в себе новые идеи. “Собрать все книги бы да сжечь!” — в сердцах говорит барин. И в истории есть тьма примеров одичавшего общества, в котором мечты фамусовых воплотились в реальность.

Чацкий попадает в фамусовское общество после трехлетнего отсутствия. Он служил, путешествовал и помнил о своей любви. Он приехал воскрешать свою любовь. И долго не мог понять, кого же выберет Софья — Скалозуба? Молчалина? Его? Душевная глухота Чацкого обнаруживается прежде всего в его отношениях с Софьей. Он не чувствует, что она влюблена в другого до того момента, когда она теряет сознание, узнав о падении Молчалина с лошади. Чацкий знает цену и Скалозубу, и Молчалину. Последний вообще является полным ничтожеством, и герой не может поверить, что в здравом уме можно любить такого человека. Комедия начинается и развивается как любовная драма в первых двух действиях, в третьем и четвертом действиях Чацкий ясно понимает, что он — антагонист всему фамусовскому обществу. Общественная драма Чацкого, полное неприятие им окружающего мира фамусовского общества ставит его во враждебные отношения со всеми. Софья, будучи частью фамусовского мира, уязвленная остроумием Чацкого по поводу ее выбора, мстит герою, как это бы сделал Загорецкий. Она пускает слух о его сумасшествии. Фамусовское общество, как Репетилов, на все лады повторяет эту сплетню. Глубокое недовольство мира фамусовых цементируется этим пасквилом.

Преданный Софьей, наживший благодаря своему уму и острому языку целый отряд врагов, Чацкий произносит свой знаменитый монолог. Смешно, но Репетилов в своем желании уехать пародирует этот полный чувства монолог. Чацкий имеет право подвергать столь уничижительной критике стоячее болото фамусовского общества, где нет мыслей и дела. Ему кажется, что обличительные речи затронут сердца и разум людей. Он слишком молод, горяч и хотел бы видеть русское общество другим. Это горячее желание вкупе с умом, общественным темпераментом Чацкого настолько далеко и чуждо фамусовым, что они единогласно считают его сумасшедшим. Чацкий предопределил целую галерею “лишних” людей русской литературы, достоинство которых в сознательном размежевании со своим сословием, на котором выросла Российская государственность.

Еще одна героиня — Софья — несмотря на романтический и сентиментальный покров является реалистической

героиней. Да, она дочь не только Фамусова, но и продолжение фамусовского общества, зараженная всеми его болезнями. Но Софья еще и читающая сентиментальные романы московская барышня, и мечтающая о настоящей любви девушка. Как видим, избрав себе объект любви, она до конца защищает Молчалина, не зная того, что он предает ее на каждом шагу. Она не может принять критических замечаний и колкостей Чацкого, потому что они касаются не только людей, которых и она недолюбливает, но и тех, кто ей близок. Она не может объяснить Чацкому свой выбор, но думается, она и не должна этого делать. Проигравший в любовном соперничестве Чацкий провоцирует Софью, как и все фамусовское общество. Он как будто лишился ума от обиды. Слух, пущенный Софьей становится приговором герою. Софья не только умна, но и самостоятельна, имеет волю. Она понимает, что потерпела фиаско не только на любовном фронте, рушится сентименталистско-романтический мир героини. И ей больше нечего делать, как согласиться с решением отца, с отношением фамусовского общества. Сопоставление любовной драмы и общественной трагедии Чацкого выдерживается планомерно.

Композиция комедии симметрична: два действия комедии представляют собой решение любовно-общественных проблем, два последних — завершение любовной коллизии и открытый финал четвертого действия утверждает видимое поражение Чацкого.

Конфликт самой комедии серьезен, это общественно-политический конфликт молодого, неопытного человека с устоями одряхлевшего общества, не желающего сдавать свои позиции. Это конфликт нарождающегося нового сознания со старым миром. Это конфликт реалистический, несмотря на то, что главный герой Чацкий — носитель романтического мировоззрения. Он думает, что может изменить мир, но даже не может изменить собственной судьбы.

В комедии Грибоедова присутствуют черты классицистической драматургии с ее триединством времени, места и действия. Действительно, между первым появлением Чацкого и его отъездом проходят сутки; действие тоже связано с решением проблем, которые возникают у героя, а все действие происходит в одном месте — доме Фамусова.

В то же время мы не можем не заметить, что конфликт Чацкого с фамусовским обществом сильно напоминает нам романтические конфликты. Романтически порывистый герой уничтожает своих оппонентов, терпит поражение, но не сдается. Необыкновенный человек — Чацкий — находится в обыкновенных обстоятельствах, что, конечно, нарушает концепцию романтизма.

Комедия показывает нам своих романтических героев — Чацкого и Софью — в реалистическом ключе. Фамусовское же общество представляет собой сатирико-реалистический показ среза русского общества самого начала XIX в.

Но самым реалистичным является язык комедии, ставший новаторским в литературной жизни того времени. Со времен Петра I соединение высокого стиля русского языка с народной речевой стихией было главной задачей литературы.

В истории русского литературного языка особую роль играет Пушкин, соединивший в своем творчестве элементы церковно-книжной языковой системы, лексико-стилистических западноевропейских элементов с народным языком. На этом пути очень значим вклад Грибоедова в развитие литературного русского языка. Только прочитав комедию, Пушкин предположил, что она вся разойдется в пословицах и поговорках, уйдет в народ. Так оно и случилось — афоризмы, сентенции героев комедии живут в сознании каждого знающего русский язык и русскую литературу.

Сценическое истолкование “Горя от ума” связано с именами выдающихся режиссеров: Станиславского, Немировича-Данченко, Мейерхольда, Товстоногова.

Вопросы и задания

1. Выпишите афоризмы и сентенции героев, ставшие пословицами, поговорками, крылатыми словами.
2. Подготовьте небольшое сообщение на тему “Образ А. С. Грибоедова в русской литературе”.
3. Докажите, что фамусовское общество отражено не только реалистично, но и символично.
4. Почему мы сочувствуем Чацкому и Софье?
5. Расскажите о своеобразии композиции драмы.

АЛЕКСАНДР СЕРГЕЕВИЧ ПУШКИН

(1799—1837)

Первое место, которое занял Пушкин в литературе начала XIX в., обусловлено не только его гениальным литературным дарованием. Оно определено общими историческими условиями и закономерностями, соединившимися “как в едином фокусе в феномене Пушкина”. Каждая века в жизни Пушкина — одновременно и века в его творчестве. Из всего этого ясно, что творчество Пушкина неотделимо от его биографии. Вместе с тем Пушкин выделяется среди писателей своего времени отношением к проживаемой жизни. Если классицисты резко отделяли частную жизнь от государственной, если романтики пытались слить и отождествить жизнь и поэзию, то Пушкин не пытался претворить жизнь в творческий акт и не собирался жить так, как писал, или в соответствии с идеальными представлениями. Но в то же время его жизнь служила материалом для его произведений и в этом смысле может быть названа в отношении к его творчеству в известной степени прототипической.



Творческие годы Пушкина группируются в два крупных временных отрезка. Один из них — предромантический и романтический (лицей; Петербург; южная ссылка). Другой обозначил отход от романтизма и устремленность к реалистическим принципам художественного письма (ссылка в Михайловское; после ссылки, или середина жизни; 30-е годы).

Лицейское творчество (1813—1817)

Этот период условно делят на два этапа — ранний (1813—1815) и поздний (1816—1817). Первоначально лицейская лирика тесно связана с литературой классицизма, русского и французского Просвещения, уже подверженной новым — предромантическим и романтическим веяниям.

Это нашло отражение в оде “Воспоминания в Царском Селе”, в отклике “На возвращение государя”, в классици-

стическом по духу послании “К Александру”, в стихотворении “Наполеон на Эльбе” и других произведениях. Вскоре, однако, классицистические пристрастия угасают и уступают место анакреонтике, гедонистическим и эпикурейским мотивам. Весь лицейский период проходит под знаком анакреонтики. Преобладает поэзия, славящая наслаждение жизнью с ее радостями и весельем. Пушкин следует анакреонтической лирике Державина, усваивает стилистику Карамзина и в особенности Жуковского, внимательно читает Батюшкова и учится у него.

В лицейской лирике в центре стихов находится не автор, а обобщенный условный образ, зависимый от жанра. Выбор жанра определяет и выбор лирических масок героя, которые постоянно меняются.

В лицейские годы из ученика европейских и русских поэтов Пушкин превратился в одного из ведущих лириков, принадлежащих к “школе гармонической точности”. Из Лицея Пушкин вышел готовым отправиться в самостоятельное поэтическое плавание.

Петербургский период творчества (1817—1820)

Полный творческих замыслов, Пушкин вступил в новую пору своей жизни. Карамзин, Жуковский, Батюшков, Вяземский прочили ему поэтическую славу. Поэт — участник завершающего свое существование “Арзамаса” и по-прежнему противник “Беседы любителей русского слова”. Если лицейская лирика связана с усвоением поэтических принципов психологического течения в русском романтизме, то в петербургский период ориентация отчасти меняется, и Пушкин направляет свои взоры к только что народившемуся гражданскому, или социальному, течению русского романтизма.

Ода “Вольность”. Тема стихотворения двойственна — тирания монарха и тирания народа. В оде с наибольшей силой отразился круг идей, связывавших Пушкина с Н.И. Тургеневым — отношение к французской революции, к русскому самодержавию. Солидарность с Тургеневым заявлена в начале оды: Пушкин гонит “изнеженную лиру” и призывает “гордую певицу” Свободы. Для Пушкина не

характерно противопоставление любовной и гражданской лирики, но оно свойственно его старшему другу, как впоследствии и декабристам. Поэт полон благородного негодования, обличая “тиранов мира”, попирающих естественное право народов на свободу, и одновременно осуждает народ, казнящий монархов. Он призывает свято соблюдать закон, которому одинаково подвластны царь и народ. Нарушение закона губительно для государства и для Свободы, которая возможна лишь при верховенстве законов. Для убедительности идеи Пушкин обращается к двум историческим событиям — Французской революции и убийству Павла I.

Вывод из одических размышлений подается как исторический “урок”, адресованный владыкам:

Склонитесь первые главой
Под сень надежную Закона...

“Деревня” (1819). В этом, одном из самых смелых гражданских стихотворений Пушкина отчетливо видно, как сменяются жанровые поэтические маски — поэт-мечтатель, типичный образ для идиллии и пасторали, уступает место поэту-сатирику, образу, свойственному гражданской обличительной оде или близкому к ней жанру высокой сатиры. Все эти жанры требовали своего языка, своих условных устойчивых поэтических оборотов и формул, которые несли с собой легко узнаваемые метафорические образы, с predetermined ценностными характеристиками. С одной стороны — “пустынный уголок”, “приют спокойствия, трудов и вдохновенья” (словарь идиллии или пасторали), с другой — слова-сигналы: “невежества убийственный позор” — “зрелище рабства”, “тягостный ярем” — “крепостное право” (словарь гражданской оды или жанра высокой сатиры).

Отличительная особенность “Деревни” состоит в том, что в ней Пушкин выдвинул тему поэтического творчества в связи с политической и социально-философской. Наслаждение творчеством невозможно при виде картин “барства дикого”. Как поэт, Пушкин не может не откликнуться на страдания народа. Вместе с тем он не хочет быть только поэтом-идилликом или только поэтом-сатириком. Всякая односторонность противоречит призванию поэта освещать все многообразие жизни и быть “другом человечества”.

Но свободно предаться вдохновению поэт может лишь в случае разрешения социальных противоречий. Отсюда следует, что исполнение поэтической миссии зависит от обстоятельств, лежащих вне личности.

“К Чаадаеву” (1818). Впечатляющим примером такого синтеза и законченным его образцом выступает дружеское послание. В нем пушкинское вольнолюбие проявилось с особой силой. Пушкин разделяет убеждение друзей-либералов в том, что радость жизни и счастье человек может постичь лишь в свободном обществе. На первый план выдвигается мысль об отчизне, служение которой становится потребностью души поэта. В стихотворении чувства Чаадаева и Пушкина объединяются (“Недолго нежил нас обман...”, “Но в нас горит еще желанье...”, “Мы ждем с томленьем упованья...”, “Напишут наши имена!”).

Послание начинается с традиционного элегического зачина, с грустной ноты: упоение жизнью оказалось всего лишь “обманом”. При столкновении с реальностью мечты о славе, любви, свободе часто оборачиваются неверием, сомнением. Но героические и честолюбивые мечты не угасают, а вновь овладевают поэтом. Печальный тон сменяется бодрым, жизнерадостным: “Но в нас горит еще желанье...”.

Стихотворение превращается в порыв к свободе. Страстную жажду “вольности святой” не могут победить ни трудности борьбы, ни грозящие преграды, ни “гнет власти роковой”.

В “Деревне” и “Вольности” Пушкин подразумевал под свободой прежде всего закон, конституцию, ограничивающие власть царя. В послании “К Чаадаеву” сохранилось такое понимание слова “свобода”.

Южная ссылка (1820—1824)

Творчество Пушкина 1820—1824 гг. отличается своим откровенным, почти господствующим лиризмом. Личность самого поэта предстает главным образом в элегической тональности. Центральная тема — новые впечатления, жажда свободы, стихийное чувство воли, контрастное повседневной жизни. Постепенно, однако, ведущим становится стремление раскрыть внутренние стимулы поведения в связи с мотивом свободы.

“Погасло дневное светило...” (1820). Уже в первом стихотворении, написанном на Юге, присутствует господствующая для всей романтической лирики интонация элегического раздумья. В центре элегии — личность самого автора, вступающего в новую пору жизни. Главный мотив — возрождение души, жаждущей свободы и нравственного очищения.

Стихотворение подводит итог жизни поэта в Петербурге и осмысливает ее как несвободную и нравственно неудовлетворительную. Отсюда контраст между прежним существованием и ожиданием свободы, сопоставляемой с грозной стихией океана. Личность поэта помещена между “берегом отдаленным” и “берегами печальными”. Душа поэта устремляется к стихийной жизни природы, ей свойственно активное начало, которое олицетворено в образе могучего океана. Рефреном проходят строки:

Шуми, шуми, послушное ветрило,
Волнуйся подо мной, угрюмый океан.

Сопровождая лирическое чувство, этот лейтмотив проясняет противоречивость душевного состояния и создает перспективу неограниченных желаний личности. Главное в пушкинском изображении — не реальная живописная картина, а выражение стихийного движения, активности, безграничной свободы. В элегии преобладают эмоционально-оценочные эпитеты и глагольная экспрессия (“Шуми, шуми...”, “Волнуйся...”, “Лети..., неси...”).

Композиция стихотворения (“бегство” из “отеческих краев” и устремленность к “пределам дальным”) помогает развернуть внутреннюю тему — драму поэтической души.

В это время Пушкин создает множество романтических стихотворений, связанных с разочарованием в прошлом и с порывом к свободе. Среди них значительные лирические признания: “Я пережил свои желанья...”, “Узник”, “Кинжал” и др.

Духовный кризис 1823 г. и лирика 1823—1824 гг.

Свойственный Пушкину в начале 1820-х гг. радикализм его общественной позиции сменяется глубоким духовным кризисом, вызванным событиями европейской и русской жизни. Разочарование Пушкина распространено на веду-

щую роль избранной личности в мире, которая оказалась не в состоянии исправить среду и вынуждена была подчиниться обстоятельствам. Особенно резко разочарование поэта выразилось в стихотворениях “Свободы сеятель пустынный...” и “Демон”.

“Свободы сеятель пустынный...” (1823). Эпиграф к притче “Свободы сеятель пустынный...” взят из Евангелия от Луки. Он задает масштаб мысли Пушкина и сообщает ей всеобщую значимость и вечность. Сеятель свободы оказывается одиноким в пустыне мира, не находя отзвука своим проповедям и призывам. Народы не внимают ему и не идут за ним. Образ сеятеля трагичен, потому что он слишком рано пришел в мир, и его слово, обращенное к народам, брошено на ветер. Но это не значит, будто оно лишено истины. Трагизм ситуации состоит в том, что слово правды пропадает напрасно и не может зажечь сердца. Горько иронизируя над народами, Пушкин в то же время скорбит о них. Люди, пребывающие в рабстве, не просвещены, их мысли и чувства не пробуждены, и усилия сеятеля остаются бессмысленными. Так рабство становится непреодолимым препятствием для достижения вольности. Пушкин пришел к заключению, что в современных, исторически конкретных условиях перемены правлений в духе либерализма невозможны. Сначала необходимо просветить народы.

“Демон” (1823). В центре стихотворения “Демон” — разочарованная личность, ничему не верящая, во всем сомневающаяся, мрачная и отрицательная. В “Демоне” объединены и привлекательность духа отрицания и сомнения, и не удовлетворяющая поэта душевная пустота (“безлюбивность”). Разочарованная личность — носитель протеста против господствующего порядка — сама оказывается несостоятельной, ибо не имеет никакого положительного идеала. Результат скептического взгляда на мир — омертвление души и неспособность ее к постижению жизни:

Он звал прекрасное мечтою;
Он вдохновенье презирал;
Не верил он любви, свободе,
На жизнь насмешливо глядел —
И ничего во всей природе
Благословить он не хотел.

“Демон” обнаруживает спор двух “я” автора. Дух отрицания противоположен чувству полноты жизни, которое выступает идеальной нормой отношения человека к миру.

Байронические мотивы в романтических поэмах Пушкина

Южный период отчетливо разделялся на два временных отрезка — до и после кризиса 1823 г. Период Южной ссылки справедливо считается периодом почти полного господства романтизма. На юге Пушкин знакомится с поэзией Байрона, и это усиливает волновавшие его романтические настроения. Южный период творчества связан с воплощением романтического характера байроновского типа (“современного человека”, представленного Чайльд-Гарольдом) в его русской интерпретации — вольнолюбивого мечтателя и разочарованного индивидуалиста. Пушкин овладевает романтической темой, романтической проблематикой и романтическим стилем. Он окончательно сводит воедино стили двух течений русского романтизма — психологического и гражданского, или социального. И, что очень существенно, этот синтез предстал в больших лиро-эпических жанрах.

На фоне поэм Байрона отчетливее видно своеобразие романтических поэм Пушкина.

“Цыганы” (1824). На этой поэме Пушкина лежит отпечаток кризиса 1823 г.: если в “Кавказском пленнике” “русский” возрождается душой, то в “Цыганах” о просветлении души романтического героя уже не могло быть речи. Конфликт приобретает отчетливо выраженный трагический характер, а идеал свободы оказывается недостижимым. Разочарование теперь испытывает не только герой, но и сам автор.

Философская проблематика “Цыган” связана с руссоистско-байронической идеей о превосходстве “естественного” общества над цивилизованным. Но среда, в которую помещен Алеко, иная: не “дикие” и “хищные” черкесы, а мирные цыганы. Вместо кавказских гор и южной экзотики — широкая и раздольная степь.

Конфликт Алеко с городской цивилизацией по-прежнему романтически неясен, но очерчен значительно резче, чем в “Кавказском пленнике”. С одной стороны, Алеко

изгоняем обществом: “Его преследует закон”. А с другой — “Он хочет быть, как мы, цыганом”. Изгнание Алеко и вынужденно, и добровольно. Характерная для композиции романтической поэмы предыстория заменена рассказом Алеко о причинах его недовольства обществом. Разочарование героя в цивилизации — полное и безусловное.

В отличие от Пленника Алеко в цыганском обществе свободен и счастлив. Вторжение героя в “естественную” среду влечет гибель героини. Однако если в Черкешенке торжествует цельность чувства и самоотверженная любовь, то в Земфире — вольная любовная страсть.

Новизна пушкинской поэмы — в объективации повествования, в драматизации центральной его части. Событийная фабула сосредоточена вокруг нескольких эпизодов и заключена между двумя параллельными картинами — в начале повествования Алеко приходит в табор, в конце его — табор уходит от Алеко. Внутренний сюжет заключен в трагической игре страстей, владеющих человеком, в переходе от внешнего спокойствия к грозному противостоянию. В ходе игры страстей решается проблема свободы и счастья человеческой личности. Однако не герои владеют страстями, а страсти героями. И Алеко, и Земфира несвободны. Алеко не может противиться охватившим его чувствам ревности и мести. Над ним тяготеет воспитавший его общественный уклад, который проявляется в злобных побуждениях. Земфира также не может противиться внезапно пришедшей к ней новой любви. Она во власти рока, принимающего форму слепого, стихийного чувства. В различных и непохожих страстях Земфиры и Алеко Пушкин видит общее. Над ними возвышается нечто сверхличное — рок, общество. Роковая, фатальная предопределенность страстей выдвинута в качестве причины трагедии. Источник кровавой драмы лежит вне личности, но действует через нее. На первый план выступила историческая обреченность героев, а не их личная вина.

Акцент сделан Пушкиным не на личной вине Алеко, а на его исторической вине. Романтическая личность оказалась неспособной к самопожертвованию, а ее свобода обернулась анархическим произволом. Но Пушкин не обличает Алеко. Он оставляет его трагическим героем, снятым с высокого пьедестала, лишенным ореола избранничества и вместе с тем достойным сочувствия (пронзительное сравнение

с раненым журавлем), поскольку преступление Алеко, мстящего за поруганный идеал, и постигшая его жизненная катастрофа возникли вследствие объективных причин. “И всюду страсти роковые, /И от судеб защиты нет”.

Одним из главных итогов южного периода был переход Пушкина к большим лиро-эпическим формам и овладение ими.

Вопросы и задания

1. Какие периодизации жизни и творчества А. С. Пушкина вы знаете? Изложите их.
2. Расскажите, в чем особенности лирики раннего Пушкина.
3. Докажите, что элегия “Погасло дневное светило...” — образец романтической элегии нового типа.
4. Выявите байронические мотивы в романтических поэмах Пушкина.

Ссылка в Михайловское (1824—1826)

Первоначально душа Пушкина в Михайловском по-прежнему обращена к Югу. Он полон воспоминаний. Перед его мысленным взором встают море, фонтан Бахчисарайского дворца, гроздья винограда, и вообще Юг, переданный в жанре испанского романса (“Ночной зефир...”). С Югом связаны и любовные мотивы пушкинских стихотворений, написанных в Михайловском. Сюда относятся такие шедевры пушкинской лирики, как “Сожженное письмо”, “Храни меня, мой талисман...”. И талисман, и письма становятся знаками, символами безвозвратной любви.

В стихотворении “Храни меня, мой талисман...” драматизм строится на том, что взаимная любовь лирического героя и его возлюбленной разрушилась (“Священный, сладостный обман, /Души волшебное светило... /Оно сокрылось, изменило...”), но знаком любви женщины стал талисман, в который перелилась могучая сила ее и его любви. Действие этой силы охранительно вне зависимости от благоприятных и неблагоприятных обстоятельств. Талисман — застывшая, спящая взаимная любовь, данная взамен любви живой:

Пускай же ввек сердечных ран
Не растравит воспоминанье.
Прощай, надежда; спи, желанье.
Храни меня, мой талисман.

Талисман хранит не только жизнь героя, но и его сердечный покой. Он стоит на страже угасшей бывшей любви, не допуская ее вспышки или возвращения даже в виде воспоминанья. Что прошло, то невозвратно, но и при исчезнувшей надежде на взаимность ценность данной любви и любви вообще не отменяется, обогащая героя неповторимым в его жизни и не передаваемым индивидуальным опытом.

“К морю” (1824). В этом стихотворении Пушкин прощался с романтизмом и с южным периодом своей творческой судьбы. Море для Пушкина — символ свободы, родственной его духу. Свойства личности непосредственно связываются с качествами “свободной стихии”. Человеку тоже присущи “гордая краса” и “своенравные порывы”, мощь мысли и чувства. Пустынная стихия моря противопоставляет другую пустыню — земному миру, в котором нет ничего родственного гордому и одинокому поэту. Мечты поэта сосредоточены на “бегстве” из пустыни земли в пустыню моря. Однако стихотворение содержит не только романтический пафос и восхищение свободой. Поэт знает, что его своевольный романтический порыв не осуществим. Рвущаяся к вольной стихии душа поэта была остановлена другой могучей страстью — любовью (“Могучей страстью очарован, / У берегов остался я”).

Но не только лирический герой, но и “властители наших дум”, а с ними и весь мир, не достигли свободы: “Судьба людей повсюду та же: / Где капля блага, там на страже / Уж просвещение иль тиран”.

Мрачное состояние духа сменяется в Михайловском на мощный творческий подъем. Лирика Михайловского периода, если взять ее в целом, проникнута светом, энергией и радостным приятием красоты. Лирика становится все более глубокой и гармоничной.

Солнечное, жизнерадостное настроение хранят многие стихотворения. В послании **“19 октября” (1825)**, первом стихотворении, посвященном лицейской годовщине, Пушкин, вспоминая друзей-лицеистов, славил дружеский союз (“прекрасен наш союз”), лицейское братство, которое помогает противостоять натиску “судьбины” и даже усмирить ее “гнев”. Он приветствовал пир жизни, наслаждение ее радостями, творчеством и общении родственных душ:

Пора и мне... пируйте, о друзья!
Предчувствую отрадное свиданье;
Запомните ж поэта предсказанье:
Промчится год, и с вами снова я,
Исполнится завет моих мечтаний;
Промчится год, и я явлюся к вам!

С этими и другими ликующими строками стихотворения “19 октября” перекликаются строки гимна “Вакхическая песня”.

Мысль о черте, незримо разъединяющей влюбленных, которую невозможно перейти, есть и в стихотворении “К***” (“Я помню чудное мгновенье...”), но в этом послании жизнь ликует и бьется через край.

“К***” (“Я помню чудное мгновенье...”) (1825). В шесть строф Пушкин вместил целую историю встреч и разлук с А. П. Керн. Сначала (первые две строфы) — мимолетная встреча, потом (следующие две строфы) — унылая жизнь в заточении, когда лирический герой “забыл” “голос нежный” (это и есть роковая черта) и затворничество протекало “Без божества, без вдохновенья, / Без слез, без жизни, без любви”.

И, наконец, последние две строфы — пробужденье души, упоенье творчеством, жизнью, наслаждение красотой, увенчанные любовью:

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

Стихотворение “К***” — не только мадригал (комплиментарное любовное стихотворение, признание в любви) очаровательной женщине, чьей красотой Пушкин был восхищен. Оно написано не только о любви, хотя любовь для Пушкина — одно из самых сильных человеческих чувств, овладевающих, как и поэзия, творчество, всем существом человека. Недаром любовь и поэзия, по Пушкину, родные сестры. Нет сомнения, что любовная тема, как и тема красоты, — важнейшие. При этом облик женщины, воплощающей идеал прекрасного, предельно обобщен: “гений чистой красоты”, “голос нежный”, “милые черты”, “небесные черты”. Пушкин стремился нарисовать совершенный образ женской красоты.

“Подражания Корану” (1824). Этот стихотворный цикл состоит из девяти стихотворений. Опираясь на русский перевод М. Веревкина, Пушкин свободно переложил фрагменты сур (глав) Корана. Если в Коране, как отметил Пушкин, Аллах везде говорит от своего лица, то в пушкинских подражаниях речь отдана и Аллаху (I, II, VII), и Магомету (V, VI). Некоторые фрагменты (IV, V) строятся как косвенный монолог, другие (III) — как внутренний монолог или представляют собой притчу о могуществе Всевышнего (IX). Отдельные мотивы Пушкин ввел самостоятельно (упоминания о “гоненье” и “власти языка” отсутствуют в Коране). Новаторство Пушкина заключалось в том, что он стремился воспроизвести Коран “изнутри”, с точки зрения человека Востока и мусульманина, а не европейца. В целом в “Подражаниях Корану” запечатлелось свойственное Пушкину в Михайловском светлое состояние духа. Особенно характерно в этом отношении последнее (IX) стихотворение цикла, которое с противоположным смыслом и с иной интонацией было использовано Лермонтовым в балладе “Три пальмы”.

В IX стихотворении (“И путник усталый на Бога роптал...”) тема всемогущества Бога решена как чудо преображения и как полное приятие Божьего мира.

Пушкин переложил притчу в духе миросозерцания восточного человека и в соответствии с реалиями его жизни. Но нет сомнения, что он имел в виду также и себя, преображение собственной души. Оно выразилось в ликующих стихах последних строф и передано как чудо, как свершившееся обновление, как игру молодых сил, готовых к творческим подвигам (“Святые восторги наполнили грудь...”), как полное приятие бытия. С искренней верой и надеждой он пускался в новый жизненный путь.

Преображение, подобное случившемуся в притче, но несколько в другом — жизненно-творческом — смысле (преображение человека в пророка как исполнение предначинанной судьбы), стало темой стихотворения “Пророк”, программного произведения Пушкина, завершившего период Михайловской ссылки и открывшего новую пору его жизни и творчества.

“Пророк” написан в сентябре 1826 г., после того, как поэт получил известие о казни декабристов, последовавшей 13 июля 1826 г. В этот трагический момент и накануне сви-

дания с Николаем I мысли Пушкина обратились к смыслу своего поэтического призвания.

Источник стихотворения — “Книга пророка Исаи”. Некоторые пушкинисты связывают “Пророк” с легендарным событием из Корана, которое произошло на четвертом году жизни Магомета, когда ему явился архангел Гавриил и, внув сердце у Магомета, очистил его от скверны и наполнил верой, знанием и пророческим светом.

Несмотря на архаический образ пророка, стихотворение обращено не в глубь веков, а в пушкинскую современность. При этом библейские аллегории, библейский синтаксис и лексика в их церковно-славянском варианте стилистически передают торжественность лирической темы назначения поэта и поэзии.

Конфликт произведения определяется идейно-психологическим напряжением между двумя состояниями лирического героя: томлением грешного духа в начале лирического сюжета и жертвенной готовностью к очищению ради предначертанной свыше высокой и трагической миссии в финале (“Глаголом жги сердца людей”). Мучительный процесс духовного преображения предуказан высшей божественной волей, вестником которой является шестикрылый Серафим. Он очищает уста пророка, коснувшись их горящим углем, и тем самым приготавливает избранника к высокому служению, до предела обостряя внутренние физические и духовные способности. Пушкин наделяет пророка поистине космическим масштабом познания истины. Представление автора о всеведенье пророка, пронизывающем все сферы бытия, выражено в аллегорической форме проникновения в небесную, водную и земную стихии. Но даже такое проникновение недостаточно для того, чтобы стать пророком, так как преображение не коснулось сердца и языка.

Для исполнения пророческой миссии и вдохновенного творческого служения нужно изгнать грех из глубинных недр человека и очистить язык, чтобы слово было правдивым. Все суетное, мелкое, приземленное и прозаичное должно исчезнуть, умереть, стать прахом. В стихотворении запечатлен трудный процесс превращения простого смертного в грозного глашатая истины, в пророка, исполняющего волю пославшего его Бога и независимого от воли людей.

Как труп в пустыне я лежал,
И Бога глас ко мне воззвал:
“Восстань, пророк, и виждь, и внемли,
Исполнись волею моей,
И, обходя моря и земли,
Глаголом жги сердца людей”.

Стихотворение написано в виде монолога самого пророка, который не может сойти с пути, предначертанного Богом.

“Борис Годунов” (1825). Замысел исторической драмы возник при чтении IX и XI томов “Истории государства Российского” Карамзина. В них содержалась история царствования Федора Иоанновича, Бориса Годунова, Федора Годунова и Дмитрия Самозванца.

Жанровые признаки трагедии. “Борис Годунов” стал своего рода итогом всего предшествующего творческого развития Пушкина. Это была “романтическая трагедия”, созданная по образцу романтически понятого Шекспира и его “хроник”. По всем признакам она порывала с предшествующей классицистической традицией: в ней не было соблюдено ни единство места (действие перемещалось из России в Польшу, из палат московского Кремля в трактир, в корчму на литовской границе и т. д.), ни единство времени (между сценами были большие хронологические разрывы). Сцены, написанные стихами, сменялись сценами, написанными прозой, драматические эпизоды чередовались с комическими вполне в духе Шекспира. Наконец, есть мнение, что конфликт — столкновение сильного, мудрого и просвещенного правителя с надличным “мнением народным” (аналог античного рока) — “воскрешал некоторые черты трагедии античной в том ее понимании, какое установилось в теоретических трудах романтической школы (А. Шлегель и др.)”.

Система образов-персонажей. Главная задача, стоявшая перед Пушкиным, — понять действие исторического процесса, его механизм, законы, им управляющие. Эти законы формируются как интересы различных социальных групп, представленных различными персонажами. Из всех этих разнообразных лиц Пушкин выделяет четыре группы: царь, Борис Годунов, его ближайшие сподвижники; бояре во главе с Шуйским; дворяне и поляки, поддержавшие

Самозванца; народ, представленный в трагедии как некая совокупная надличная сила.

В истории, по мысли Пушкина, действуют две силы — рациональная и стихийная, иррациональная, подпадающая и не подпадающая под законы логики и морали.

С одной стороны, история — это столкновение интересов различных социальных групп: *царская власть* стремится урезать права подданных; *боярство*, особенно крупное, хочет разделить управление страной с царем и добиться для себя привилегий, защищающих его независимость; *дворянство*, использующее в своих целях Самозванца, надеется завоевать себе место под солнцем и встать наравне с боярством; *народ* колеблется между этими тремя группами и представляет собой самостоятельную силу (“мнение народное”), которая, однако, ограничивается сферой морального суда, одобрения или неодобрения с нравственной точки зрения.

Социально-индивидуальные и групповые интересы выступают в качестве мотивов поведения персонажей. Тому есть множество примеров. Лукавый Шуйский лжет Борису о причинах смерти царевича, а сам втайне возмущает народ, готовясь свергнуть царя, чтобы сесть на престол или добиться неограниченной власти. Басманов, присягнувший Борису, изменяет ему в пользу Самозванца: как хитрый дворянин, он надеется подняться к высоким ступеням в государстве при новом царе. Те же мысли овладевают и Гаврилой Пушкиным.

С другой стороны, в ходе художественного анализа Пушкин пришел к выводу, что один из главных законов истории — ее стихийность, иррациональность и зависимость от Рока, Судьбы, выступающая в различных формах, в том числе и религиозной. Это относится и к Борису Годунову, и к народу.

Борис Годунов, независимо от его личных качеств и способностей к государственной деятельности, заранее обречен на гибель. Если в трагедиях Шекспира действие определяет конфликт личностей, то в пушкинской трагедии Борис не является жертвой боярских интриг, Самозванца или предводителей польской интервенции. В трагедии нет личности, которая по своему масштабу могла бы сравниться с Борисом Годуновым. На роль равновеликого антагониста

не могут претендовать ни умный, но мелкий Шуйский, ни авантюрист Самозванец, ни недалекий Воротынский, ни Гаврила Пушкин, ни Басманов. Борис Годунов мог бы легко справиться и с польским нашествием, и с Самозванцем, и со всякой другой бедой, но он — жертва Рока, Судьбы, бессознательным исполнителем воли которого выступает народ. В “мнении народном” есть “голос” Рока и есть “голос” бессмысленности. Судьба преследует Бориса Годунова “тенью царевича” и “мнением народным”. В обоих случаях через нее проступает стихийное, иррациональное начало истории, к которому не применимы рациональные и этические категории. Так, вопреки логике Дмитрий-царевич внезапно “оживает”; Борис Годунов из желанного царя превращается в “царя Ирода”; его правление, принесшее народу много благ, не только не оценено по достоинству, но и отвергнуто. Поскольку орудием Судьбы, Рока выступают “тень Дмитрия” и народ с его “мнением”, то народ мыслится Пушкиным тоже иррациональной стихией, которая не подчиняется рациональным и этическим законам.

Хотя народ берет на себя право морального суда, его оценки и правильны, и ошибочны, в них чрезвычайно слаб сознательный элемент. Народ осуждает Бориса за убийство царевича Дмитрия и себя за избрание цареубийцы, колеблется в моральной оценке убийц детей Бориса, отказывается молиться за “царя Ирода” (“Богородица не велит”). Пушкин не идеализирует народ

Итак, главным завоеванием Пушкина в Михайловскую ссылку был рост исторического сознания. “Борисом Годуновым” открылся период “истинного романтизма”, которым Пушкин, усвоив художественные достижения романтизма (диалектику внутреннего мира и его выражения, историчность мышления) и внеся в них существенные коррективы, обозначил свои новые художественные искания, свою устремленность к реалистическому искусству слова.

В Михайловском Пушкин достиг творческой зрелости. “Я, — сказал он, — могу творить”.

Вопросы и задания

1. Выявите новые черты, которые приобретает лирика Пушкина в Михайловском.

2. Какие поправки вносит Пушкин в прежнее романтическое восприятие действительности и как надо понимать слова “преодоление романтизма” в его творчестве?
3. Выявите пушкинскую интерпретацию притчи в IX стихотворении (“И путник усталый на Бога роптал...”) из цикла “Подражания Корану”.
4. Определите две доминирующие темы в послании “К***”.
5. Как подошел Пушкин к воспроизведению исторической жизни народа и государства в трагедии “Борис Годунов”?

После ссылки, или середина жизни (1826—1830)

Лирика 1826—1830 гг. сначала была посвящена обстоятельствам, связанным с восстанием декабристов и их судьбами, с новым положением освобожденного Пушкина. Размышляя о декабристах отразились в стихотворениях “Во глубине сибирских руд...”. Своим поэтическим словом поэт хотел ободрить сосланных декабристов. Сам недавний изгнанник, он сочувствует, утешает их и укрепляет веру в непременно и притом быстрое освобождение из острогов и ссылки, вселяет надежду, что вскоре они обретут прежние права, что им возвратят дворянские привилегии (“И братья меч вам отдадут”; меч — символ дворянского достоинства и чести). Пушкин был уверен, что Николай I проявит милость. Но благородная и наивная попытка примирить власть с оппозицией так и не осуществилась.

О декабристах-лицеистах стихотворение “19 октября 1827”, проникнутое уже не ликующим пафосом скорой встречи, а заботой об их судьбах. Адресуясь ко всем лицеистам, поэт закончил стихотворение обращением к декабристам:

Бог помочь вам, друзья мои,
И в бурях, и в житейском горе,
В краю чужом, в пустынном море
И в мрачных пропастьях земли!

Раздумывая над участью декабристов и над своей будущей судьбой, Пушкин склонялся к тому, что завершился большой отрезок его жизни и началась новая пора его творчества, что он перерос декабристские романтические идеалы и есть определенная закономерность в его “спасении” от суровой доли, выпавшей декабристам. О предназначении поэта стихотворения “Арион”, “Талисман”, “Три ключа”.

Раздумья над этими вечными вопросами бытия совпали с постепенным выходом Пушкина из мрачного состояния в 1829 — первой половине 1830 г. В его стихотворениях звучат бодрые, веселые, игривые ноты. Он пишет шутливые стихи “Подъезжая под Ижоры...”, “Приметы”, “Зимнее утро”.

“Зимнее утро” наполнено светом, радостью при виде нового родившегося дня, открывающего необозримые дали и красоту неброской, скудной (“поля пустые”, “леса, недавно столь густые”) северной зимней природы, полной, однако, простого и тихого очарования. С неподражаемой грацией, изящным лукавством Пушкин, “грустно очарованный” “девственной красотой”, пишет стихотворное признание в легкой влюбленности.

“На холмах Грузии лежит ночная мгла...” (1829). Эта элегия поражает своей простотой: в ней нет ярких и красочных эпитетов, а есть лишь несколько метафор (“лежит... мгла” и “сердце... горит”) и перифраз (“печаль... светла”). Но они привычны, широко употребительны в литературной, разговорной речи. Слова и выражения предметны, они точно передают время, место и психологическое состояние, но вместе они складываются в один музыкальный образ светлой и тихой печали. Любовь, пришедшая к поэту, от него не зависит — виновато сердце. И поэт искренне взволнован этой способностью сердца “гореть” и “любить”.

Ночному пейзажу в стихотворении соответствует незримый мир души. Оба невидимы. Их соединяют спокойствие, умиротворение. Но состояние природы (“ночная мгла”) не сходно с переживанием героя (“печаль моя светла”). Вызвано это тем, что природу созерцает наполненная любовью душа. “Сердце горит и любит”, несмотря на то, что ему нет ответа. Неразделенная любовь вызывает контрастные настроения — *грустно* и *легко*, *печаль* и *светла*.

У поэта-романтика эти образы и мотивы служили бы выражением разобщенности героя с возлюбленной и с миром, невозможности достижения идеала. У Пушкина иначе: отсутствие взаимности не вносит в душу героя разлад, не отдаляет от мира. Душа героя отдана возлюбленной, хотя она и осталась к нему неблагосклонной (“Печаль моя полна тобою, /Тобой, одной тобой...”). Любовь, даже безответная, смягчает страдание. Не отменяя ни грусти, ни

печали, она рождает новые переживания и обогащается новыми оттенками.

“Я вас любил: любовь еще, быть может...” (1829). Каждый раз, когда поэт говорит о любви, душа его просветляется. То же самое происходит и в этой элегии. Но в отличие от стихотворения “На холмах Грузии...” в восьмистишии нет умиротворенности. Здесь чувство Пушкина тревожно, хотя печаль также вызвана безответной любовью. Недаром он вновь и вновь повторяет: “Я вас любил...”. Поэт раскрывает перед любимой, но не любящей его женщиной, как сильна и благородна его любовь:

Я вас любил безмолвно, безнадежно,
То робостью, то ревностью томим,
Я вас любил так искренно, так нежно...

Но любовь вынуждена подчиниться самоотвержению. Поэт сознательно побеждает страсть, потому что покой любимой женщины ему дороже своего неразделенного чувства: “Я не хочу печалить вас ничем”. Он желает любимой женщине полного счастья (“Как дай вам Бог любимой быть другим...”) и одновременно возводит свою любовь в такую высокую степень, которой не может достичь никакая другая любовь.

Совершенный отказ от каких-либо личных прав, преклонение перед свободой чувства любимой женщины и вместе с тем сила любви поэта превращают элегию в одно из самых пленительных созданий пушкинского гения. Благородство чувств поэта, окрашенных светлой и тонкой грустью, выражено просто, непосредственно, тепло и, как всегда у Пушкина, чарующе музыкально.

“Брожу ли я вдоль улиц шумных...” (1829). Стихотворение начинается вступлением, которое вводит в тему о неотступных размышлениях, касающихся жизни и смерти. Ситуация, обрисованная Пушкиным, несколько парадоксальна: разве шумные улицы, многолюдные храмы — подходящие места для глубоких и важных раздумий? Если поэт и там предается мечтам, то это означает, что эти мечты овладели его душой. Вместе с тем, каждая строка парадоксальной строфы снимает парадокс: эпитеты подчеркивают самое характерное в тех явлениях, о которых упоминает поэт. Тем самым они скорее выступают простыми определе-

ниями, несущими объективный смысл, нежели эпитетами. Улицы на то и улицы, чтобы быть шумными, храм на то и храм, чтобы его посещали, юношам сама природа повелела быть “безумными”, т. е. кипеть страстями, вдохновенно спорить, гореть желанием, безоглядно и беспечно наслаждаться жизнью. Стало быть, начало стихотворения говорит о сложной противоречивости жизни.

Последующие строфы варьируют тему неизбежности смерти, мысль о которой неотступно преследует поэта. От общей участи всех (“Мы все сойдем под вечны своды...”) поэт обращается к своей судьбе (здесь снова появляется вместо лирического “мы” лирическое “я”). Гадание о часе кончины и месте упокоения сопровождается расширением и сужением жизненного пространства.

В последней строфе наступает перелом, и жизнь побеждает смерть:

И пусть у гробового входа
Младая будет жизнь играть,
И равнодушная природа
Красою вечною сиять.

Сохраняя трагизм бытия, Пушкин в нем находит силы его преодоления и признания верховенства жизни. Начав с утверждения всевластия смерти, поэт пришел к мысли о всевластии жизни. Мироустройство таково, что смерть нельзя отменить, но жизнь, как Феникс, умирая, восстает и возрождается, и потому торжествует не смерть, а жизнь.

“Поэт” (“Пока не требует поэта...”) (1827). Стихотворение продолжает тему “Пророка”. Оба стихотворения объединяют многочисленные образные и словесные переключки: “священная жертва” напоминает о страданиях человека, преображаемого в пророка, слова “Но лишь божественный глагол...” подчеркивают повелительный призыв к поэтическому служению. Общим выступает и мотив избранности, а также родственность поэтического творчества религиозному служению, а призвание поэта — религиозному посвящению.

Однако в “Пророке” речь идет о полном духовном и даже физическом преображении человека, о рождении в человеке пророка. Человек и пророк там не сочетаемы: нельзя стать пророком и остаться человеком. Ко времени

создания стихотворения “Поэт” Пушкин внес в оставшееся романтическим представлении о поэте важную поправку: теперь поэт для него “просто человек”. Человек и поэт — разные состояния одного и того же лица: творческое и нетворческое.

Два состояния — обыкновенное, “прозаическое” и “вдохновенное”, “поэтическое” — даны в резком и открытом столкновении, чему соответствует и двухчастная композиция. “Избранник” принадлежит двум мирам и обладает способностью мгновенно переноситься из “суетного света” в область творчества, мгновенно получать и терять те или иные свойства.

В первой части представлен житейский облик поэта. Здесь он обычный человек, ничем не выделяющийся из толпы, душа его “вкушает хладный сон”. Значит, для Пушкина в повседневной жизни душа не принимает участия, ее энергия и активность замирают. Вторая часть посвящена пробуждению поэта от “хладного сна”. Причина пробуждения — неожиданно прозвучавшее божественное слово. Разбуженный “божественным глаголом”, поэт становится подобным пророку из одноименного стихотворения. Теперь все его поведение меняется: его тяготит суэта действительности, ему чужда толпа, в нем растет потребность в уединении, в одиночестве, в сближении с природой. Так появляется характерный для поздней лирики Пушкина мотив побега. Бегство от толпы означает возвращение к поэзии и предшествует творчеству души.

30-е годы (1830—1837).

Болдинская осень (1830 и 1833 гг.)

Несколько событий в жизни Пушкина оказали влияние на его жизнь и творчество 30-х годов. Среди них: сватовство к Н. Н. Гончаровой и брак с ней, польское восстание, на которое откликнулся поэт несколькими произведениями, разочарование в Николае I и переход в оппозицию, непристойное вмешательство Дантеса в семейные отношения поэта.

Первые стихотворения, написанные в Болдино, отражают мрачные и светлые ожидания и предчувствия Пушкина.

“Бесы” (1830). В этом стихотворении, близком к балладе, в иносказательной форме выразилось подавленное душевное состояние поэта.

Народная фантастика часто видела в метели что-то бесовское, колдовское, завораживающее и губительное. С помощью ритма Пушкин в образной системе воссоздает страшную картину метели, в которой заблудились ямщик и барин. Их охватывает общее чувство:

Страшно, страшно поневоле
Средь неведомых равнин.

Картина бессмысленного кружения, снеговой метели, стонущей вьюги перерастает в многозначный символический образ. Из хаотической бессмысленности произвольно выхватываются отдельные видения. Они то угрожают, то вселяют тоску одиночества и беспомощности, то дразнят миражами. Лишь некоторые видения несут какой-то смысл. Так прочитывается тема заблудшего человека, обуреваемого враждебными ему силами зла и рока и угадывается намек на неясность пути человечества и исторического пути России (“Сбились мы. Что делать нам!”).

Рефреном проходят строки “Мчатся тучи, выются тучи...”, в которых выражено торжество разбушевавшейся стихии. Композиция стихотворения явно передает нарастание хаоса, усиливающуюся бессмысленность происходящего и углубление щемящей тоски, перерастающей в душевный надрыв. Даже природа и духи, внушающие страх, тяготятся неразумностью и страдают (“вьюга плачет”, бесы “жалобно поют”), подчиняясь неуправляемому хаосу. Иррациональность жизни рождает в лирическом “я” переживания, сходные с теми, которые свойственны природе и духам (“Визгом жалобным и воем / Надрывая сердце мне...”).

Угроза непонимания мира равносильна угрозе сойти с ума. Эта мысль внезапно поразила Пушкина, и он не однажды возвращался к ней. Но поэт сопротивлялся хаосу действительности, доверяясь своему ясному уму. На другой день после “Бесов” была написана “Элегия” (“Безумных лет угасшее веселье...”), где теме разума отведено почетное место.

“Элегия” (“Безумных лет угасшее веселье...” (1830). В элегии Пушкин подводил итог прожитой жизни. В ней

выражены те же настроения горечи, уныния, печали, душевной смуты, те же невеселые предчувствия:

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

Однако заканчивается стихотворение не мыслью о безнадежности и безысходности жизни, а мудрым и просветленным приятием ее:

Но не хочу, о други, умирать,
Я жить хочу, чтоб мыслить и страдать...

“Элегия” разделена на две части и состоит из четырнадцати стихов (шесть в первой и восемь во второй). Четырнадцать строк — это количество стихов в сонете, но в нем другая рифмовка. В пушкинском стихотворении рифмуются соседние стихи (парная рифмовка). И все-таки в стихотворении просматривается тяготение к жесткой форме, придающей точность, ясность и порядок чувству и мысли.

В первой части поэт вспоминает свою юность (“безумные лета”), от которой осталось лишь “смутное похмелье”. Воспоминания не исчезают, а еще сильнее ранят сердце. Настоящее тоже тяжело. Оно не дает ни счастья, ни покоя.

Вторая часть опровергает первую. Поэт, вопреки всем традиционным элегиям, поет о том, что хочет жить не для счастья, не для покоя, а чтобы “мыслить и страдать”. Временному бессилию ума в “Бесах” и “безумству” беспечной юности противопоставлена могучая сила зрелого разума, способность “мыслить и страдать” как одна из самых высоких ценностей личности.

Заканчивая стихотворение, Пушкин пишет о “закате печальном”, о “прощальной улыбке”, сменяя серьезный, размышляющий тон элегии на более легкий, сочетающий и печаль, и лукавую шутку.

“Не дай мне Бог сойти с ума...” (1833) — одно из самых мрачных и странно иронических стихотворений Пушкина. Оно написано от лица человека, свободу которого угрожают ограничить и уничтожить. Жить в обществе без личной свободы разумному человеку тяжело и невыносимо. Но жить в обществе неразумному человеку невозможно, ибо нет ничего страшнее такого несчастья:

Не дай мне Бог сойти с ума.
Нет, легче посох и сума;
Нет, легче труд и глад.

Лирический герой допускает, что жить без разума и общества очень даже можно, причем жить полной жизнью, ощущать ее радость и быть счастливым. Однако общество, приняв разум в качестве жертвы на алтарь свободы, свободу как раз и отнимет, и потому отказ от разума бессмыслен: как только я лишусь разума, вот тут-то посадят на цепь и за решетку. Участь человека будет подобна бессмысленному зверьку и клиническим сумасшедшим, которые слышат свои крики, брань зрителей, визг и звон цепей.

Лирический герой стоит на распутье и не видит выхода: наделенный разумом, он лишен свободы, но, пожертвовав разумом, он окажется заключенным сумасшедшего дома. Вырваться из общества на волю лирический герой не может. И тогда из двух зол он выбирает первое — с разумом без воли. В итоге размышлений он приходит к тому, с чего начал. Этот круговорот мыслей о своей судьбе вынужденно трагичен. Его не избыть. Все жертвы — напрасны.

Едва Пушкин пришел к этой мысли, как тотчас же ее и опроверг. Да, круговорот в бытии, в самой жизни есть, но он может быть преодолен созерцанием красоты в природе и творчеством. Для того и существует переживание красоты, для того и существует искусство, чтобы раздвинуть границы мироздания. Но и в повседневном быту, в обычном житейском мире, не замечая того, человек преодолевает трагизм повторений. Именно эти раздумья стали темой стихотворения “Осень”.

“Осень” (1833). Ни одно время года не вызывало в поэте такого очарования и душевного подъема, как осень. Обычно осень в поэзии связана с настроениями грусти. Она вызывает в человеке мысль об убывании жизни, о скором погружении природы в зимний сон. Пушкин, напротив, изображает увядание природы как могучее проявление жизни. При этом в “Осени”, как и в других стихотворениях 30-х годов, Пушкин сосредоточен на общечеловеческих чувствах универсального душевного опыта. “Осень” открывается стихами:

Октябрь уж наступил — уж роща отряхает
Последние листы с нагих своих ветвей...

Картина, нарисованная Пушкиным, исключает личное, индивидуальное восприятие и передает всеобщее, универсальное, характерное для человеческого опыта во-

обще. Точнее можно бы сказать так: личная точка зрения Пушкина здесь тождественна всеобщей, индивидуальное и общее совпадают.

Осень подобна чахоточной деве: в ней тоже жизнь расцветает в преддверии смерти, великолепное цветение сопровождается угасание. И это, как ни странно, рождает в поэте прилив физических и творческих сил:

И с каждой осенью я расцветаю вновь;
Здоровью моему полезен русский холод...

Поэт, как и всякий человек, вовлечен в круговорот природы, но жизнью и творчеством он преодолевает ее необратимый ход: природа умирает, а в поэте побеждает и торжествует жизнь, ликует душа и пробуждается творчество.

“Туча” (1835). Столь же личным содержанием, получающим философское обобщение, обладает и это стихотворение, которое можно рассматривать в нескольких планах: и как зарисовку природы, и как отклик на десятилетие восстания декабристов, и как философское размышление. Центральное четверостишие посвящено прошлому, когда туча была могучей, царила в природе, повелевая и небом, и землей. Но в природе (и в обществе) все меняется, ничто не остается неизменным. Наступили новые времена, и туча — только досадное пятно на чистом и ярком солнечном небе. Новое время беспощадно “гонит” ее, говоря при этом жестокие слова и не помня прежнего величия.

Этими размышлениями о себе и времени наполнено и стихотворение “...Вновь я посетил...”.

“...Вновь я посетил...” (1835). Если в стихотворении “Туча” прошлое, настоящее и будущее разведены и даже противопоставлены, то в стихотворении “...Вновь я посетил...” они объединены. Стихотворение вообще отличается своим жизнеутверждающим тоном, спокойным, уверенным ритмом, которые перекрывают возникающие грустные ноты воспоминаний и предчувствий.

В начале стихотворения Пушкин перечисляет памятные места своего Михайловского изгнания (“Вот опальный домик...”, “Вот холм лесистый...”). Всюду он видит следы неумолимого бега времени:

Уж десять лет ушло с тех пор — и много
Переменилось в жизни для меня,

И сам, покорный общему закону,
Переменился я...

Пушкин чувствует мудрость “общего закона” — вечного обновления и торжества жизни. Поэту радостно думать о том, что он неотделим от природы. Элегически окрашенные воспоминания постепенно уступают место бодрым интонациям. Печаль, пронизывая воспоминания о прошлом, становится светлой и даже радостной. Вот поэт узнает три сосны (“Знакомым шумом шорох их вершин Меня приветствовал”), около корней которых “Теперь молодая роща разрослась...”.

Ему становится тепло, и он доверчиво смотрит в будущее:

Здравствуй, племя
Младое, незнакомое! <... >

Пушкин написал стихотворение белым стихом, выдержав ямбический размер и мелодию поэтической речи. Его раздумье сохранило естественность разговорной интонации, искренность. В лирике Пушкина 1830-х годов человек прочно включен в жизнь предшествующих и грядущих поколений, в историческое и природное бытие. В этом жизнеутверждающем отношении к миру Пушкина укрепляла и могучая власть двух природных стихий — любви и красоты, тоже не уничтожимых и никогда не исчезающих.

“Я памятник себе воздвиг нерукотворный...” (1836). Стихотворение восходит к оде Горация “К Мельпомене”, откуда взят эпиграф — “Eхegi monu-mentum” (“Я воздвиг памятник”). Тема поэтического бессмертия была подхвачена в русской поэзии Ломоносовым (“Я знак бессмертия себе воздвигнул...”), Державиным (“Памятник” — “Я памятник себе воздвиг чудесный, вечный...”) и другими поэтами.

В первой строфе расставлены все основные константы:

Я памятник себе воздвиг нерукотворный,
К нему не зарастет народная тропа,
Вознесся выше он главою непокорной
Александрийского столпа.

В отличие от других поэтов Пушкин сразу же сообщает о духовной, а не материальной природе памятника. Памятнику, созданному рукотворно, противостоит “памятник нерукотворный”, воздвигнутый духом и душой. А так как, согласно религиозным представлениям, дух и душа

не умирают со смертью человека, то “памятник нерукотворный”, в отличие от памятника рукотворного, — вечно живой, бессмертный. Слово *нерукотворный* употребляется в религиозных текстах и означает созданный, сотворенный Богом, не созданный и не могущий быть созданным руками людей. С ним вместе входят понятия, освященные религией: “душа в заветной лире”, “прах”, “тленье”. Рядом с ними оживает античная, римская поэтическая традиция с ее темой посмертной славы, поэтического бессмертия (“славен”, “подлунный мир”, “пиит”). В этом религиозно-светском смысле следует понимать весь текст.

Творческим даром наделен поэт — земной человек, ставший избранником Бога. Следовательно, поэзия — творческий феномен божественного и земного происхождения, причем главное начало в ней — божественное, духовное, способное преобразовать земное и придать ему новый статус. Вторые две строки первой строфы противопоставляют мирской власти божественную сущность и духовную природу памятника, поэзии и “народной тропы”. Памятник поэту и его поэзии выше материально памятника — “Александрийского столпа”, символа некогда могущественной, а теперь уже умершей империи, стертой с лица земли, знака земной, мирской власти. Александрийский столп означает рукотворный памятник земной, мирской власти, которая сама себя обожествила.

Следующая, вторая, строфа посвящена бессмертию поэта:

Нет, весь я не умру — душа в заветной лире
Мой прах переживет и тленья убежит —
И славен буду я, доколь в подлунном мире
Жив будет хоть один пиит.

Здесь характерно для Пушкина представление о человеке, совпадающее с религиозным, в котором при жизни примирены смертное тело, “прах”, тлен и бессмертная душа. Но в отличие от религиозного представления душа бессмертна не в своей собственной, а в поэтической ипостаси — “душа в заветной лире”. Иначе говоря, только та часть личности бессмертна, которая непосредственно связана с божественным избранием.

От уверенности в том, что “Слух обо мне пройдет по всей Руси великой” (третья строфа), Пушкин обращается к внутреннему содержанию своей поэзии:

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

На первый план здесь поставлены “чувства добрые”, “свобода” и “милость”, т. е. все основные содержательные идеи пушкинского творчества, исходящие из внутренних потребностей личности поэта. Пробуждение чувств добрых сопряжено с прославлением личной свободы (см. стихотворение “<Из Пиндемонти>”) и с призывом к милости, адресованным властям. Главное свойство “заветной лиры” — человечность, гуманность, стремление побудить мирскую власть уважать личность в соответствии с общечеловеческими и религиозными ценностями, поставить интересы человека выше социальных и иных преходящих соображений. Очеловечить “жестокий век” и приблизить те времена, когда в основу политики будет положен принцип человечности или когда человечность станет политическим принципом, — вот идеал Пушкина, вот цель его поэзии.

ПОЭМЫ

В 30-е годы Пушкин написал четыре поэмы: “Домик в Коломне”, “Езерский” (не окончена), “Анджело” и “Медный всадник”.

“Медный всадник” (1833). Пушкин дал поэме подзаголовок “Петербургская повесть”, имея в виду не только повесть в стихах в духе поэм Байрона, но и традицию прозаического бытописания. Время действия в поэме — история (Петербурга еще нет и его строительство только замышляется) и современность (наводнение в царствование Александра I). Пространство поэмы то раздвигается, охватывая необозримые просторы, то суживается до Петербурга, небольшого острова и даже скромного домика.

Личность и государство. В центре поэмы несколько эпизодов, составляющих центральный конфликт между мирной и бунтующей стихией, с одной стороны, и ее грозным укротителем Петром I, с другой; между громадной империей, олицетворенной в памятнике самодержцу, и бедным незначительным чиновником, почти незаметным человеком.

Конфликт принимает неразрешимый, трагический характер, поскольку, в отличие от одновременно писавшейся поэмы “Анджело”, в нем нет места милости. Поэтому примирение стихий, государственных и частных интересов невозможно: стороны враждебны друг другу и не могут найти согласия.

Если проследить за тем, что было до построенного града и после, то легко установить несколько важных мотивов: вместо бесформенности — стройность и порядок, вместо нищеты и бедности — богатство, вместо тьмы — свет, вместо пустыни — оживление, вместо безобразия — красота, вместо дряхлой вечности — цветущая юность.

Вслед за сравнительным описанием перемен Пушкин поет гимн творческому гению Петра (“Люблю тебя, Петра творенье...”), выделяя опять-таки главные, решающие качества новой столицы империи: ее государственное значение как военной столицы великой державы, стройность, строгость и упорядоченность форм, красоту (“однообразная красивость”), торжество цивилизации над стихией, космоса над хаосом.

“Вступление” композиционно противопоставлено двум частям, в которых разворачивается сюжет “петербургской повести”. Возвышенный пафос сменяется “печальным рассказом”, вместо оды появляется грустное повествование о судьбе бедного молодого чиновника Евгения.

Евгений (“ничтожный”, прозаический герой) в качестве частного человека дан в столкновении с Медным Всадником (“великий”, эпический герой), памятником Петру I, в котором олицетворена государственная мощь империи. Евгению противостоит уже не Петр-преобразователь, а самодержавный порядок, символом которого и является бронзовое изваяние (“Кумир на бронзовом коне”). Обычный человек и символ государства — вот полюсы пушкинской повести.

Образ Петра I. Во “Вступлении” Петр I появляется сначала безымянным, а затем умершим государем, совершившим свой подвиг. В финале первой части он предстает перед Евгением в образе неподвижного Всадника. Во второй части статуя оживает и, сойдя с пьедестала, преследует на “звонкоскачущем коне” своего обезумевшего антагониста.

Облик Петра I от “Вступления” и до финала поэмы, изменяется — лишается человеческих черт и становится все более обезличенным: сначала живой “он”, затем умерший Петр I, потом Всадник, “кумир на бронзовом коне”, “горделивый истукан” и, наконец, фантастическое видение — ожившая статуя.

Тема маленького человека. В отличие от Петра I, представляющего все более обезличенным, в Евгении, напротив, постепенно яснее проступает личное начало. Первоначально Евгений — “ничтожный” человек. Его кругозор ограничен бытовыми заботами, он досадует на то, что беден, что должен “трудом... себе доставить /И независимость и честь; Что мог бы Бог ему прибавить /Ума и денег”. Затем он предается мечтам о женитьбе, о семье. Он не задумывается над тем, почему его род захирел, почему ему уготована неприметная участь человека, словно бы выпавшего из национальной истории. Его мысли связаны с патриархальными нравами и обычаями, с патриархальной судьбой. Он еще не выделился из патриархального целого. Однако взбунтовавшаяся стихия вынуждает его рассуждать на эти темы. Евгений испугался, что его мечтам о тихой и скромной жизни с Парашей и детьми не суждено сбыться, что стихия грозит самому их существованию. Переправившись на остров, где жила Параша, Евгений убеждается, что она погибла, а ветхий домик снесен. Разум Евгения не выдерживает, и он, обезумев, покидает свою квартиру и бродит по улицам и площадям столицы. Тут он впервые, может быть, задумался об устройстве бытия вообще.

Иль вся наша
И жизнь ничто, как сон пустой,
Насмешка неба над землей?

В нем проснулся человек, размышляющий о своей участи в мире и о человеческой судьбе в мироздании. Эти размышления далеко выходят за рамки патриархального бытия. Как человек, Евгений начинает мыслить себя отдельно от мира в целом, противопоставляя свою частную жизнь бытию. Это и есть пробуждение личности, становление личностного сознания.

Разрыв между интересами человека и государства составляет центральную проблему поэмы. Было время, когда

эти интересы совпадали. Во “Вступлении” Пушкин в одической тональности воспел временное примирение интересов под эгидой самодержавного государства. Построение города было общенациональным делом всей России — не только царя, но и каждого человека. Величие Петра — зодчего нового государства — остается для Пушкина непоколебленным. Но прогрессивный смысл его строительства обращивается в условиях самодержавной империи гибелью бедного человека, имеющего права на счастье и жизнь. В этом — одно из противоречий истории: необходимая и благая преобразовательная деятельность осуществляется безжалостно и жестоко, становясь страшным упреком всему делу преобразования и не искупленным грехом власти.

Завершением всего творческого развития Пушкина от начала его поэтической деятельности и до 30-х годов был роман в стихах “Евгений Онегин”.

Вопросы и задания

1. Определите философский смысл стихотворения “Брожу ли я вдоль улиц шумных...”.
2. Трагические мотивы в лирике 30-х годов.
3. Прокомментируйте пушкинскую мысль о самодостаточности поэзии (“Цель поэзии — поэзия”).
4. “Я памятник себе воздвиг нерукотворный...” как поэтическое завещание поэта.
5. Докажите, что в стихотворении “Осень” Пушкин сосредоточен на общечеловеческих чувствах универсального душевного опыта.
6. “Медный всадник” как “петербургская повесть”. Историко-философский конфликт и его отражение в жанре и композиции.

ЕВГЕНИЙ ОНЕГИН

“Евгений Онегин” был начат поэтом в южной ссылке 9 мая 1823 г. и закончен Болдинской осенью 1830 г. В течение семи лет план романа менялся, менялись его герои. Поскольку Пушкин печатал главы романа отдельными книжками, то и читатели могли следить за переменами в жизни и в мироощущении главных персонажей. Сам Пушкин тоже не оставался неизменным. Поэт запечатлел в “Евгении Онегине” и собственный духовный рост, и развитие своих героев. Пушкин смотрел на них глазами современника и глазами человека, для которого они стали

уже историческими типами. В “Евгении Онегине” предстала реально движущаяся история русского общества, но она явилась в авторском освещении, пропущенная сквозь сердце автора.

Композиция и сюжет. Повествовательное начало в “Евгении Онегине” воплощено в сюжете. Он чрезвычайно прост и захватывает весьма ограниченный круг героев — Онегин, Ленский, Татьяна и Ольга. Остальные лица не играют в нем сколько-нибудь существенной роли. Отсюда совершенно ясно, что сюжет держится не на внешней динамике — частой смене эпизодов, происшествиях и приключениях героев, а на внутренней — на нравственном росте и этических исканиях героев, изменяющих мотивы их поведения. Обе пары героев сопоставлены одна с другой и противопоставлены друг другу: любовь Татьяны и Онегина соотносима с любовью Ольги и Ленского и непохожа на нее. Онегин и Ленский, Татьяна и Ольга также несходны между собой. В основу сюжета положены интимные чувства героев (чувство Татьяны к Онегину, а Ленского — к Ольге и дружба Онегина с Ленским). Эти интимные чувства выступают одновременно знаками исторически сложившейся культуры.

Каждый герой проходит через испытание, которое коренным образом меняет его судьбу. Центральное поворотное событие романа — дуэль Онегина с Ленским. И это, конечно, знаменательно — здесь рядом стоят жизнь и смерть. Жизнь Ленского трагически обрывается. Ольга быстро забывает его и выходит замуж за улана, Татьяна хранит любовь к Онегину, но становится женой генерала. Онегин отправляется в путешествие, в его душе наступает перелом, и теперь уже он испытывает к Татьяне любовь. Счастье, которое “было так возможно, /Так близко”, обходит героев стороной: оно оборачивается либо пародией (Ольга и улан), либо трагедией (Ленский), либо драмой (Татьяна и Онегин).

Важным сюжетным принципом романа выступает “загадочность” главных героев — Онегина и Татьяны. Сначала Татьяна, и вместе с ней читатель, стремится понять Онегина, а затем Онегин начинает открывать для себя Татьяну

Композиция. Необычно построена и композиция романа, в которой переплетены рассказ, отступления от него, воспоминания и размышления автора. В этом собрании

“пестрых глав” есть неуклонное движение сюжета, о котором автор ни на минуту не забывает, стройность, симметрия (например, письма Татьяны к Онегину и Онегина к Татьяне).

Евгений Онегин. Главный герой романа принадлежит, как и Ленский, к лучшей части дворянской молодежи начала XIX в. Читатель знакомится с ним, когда ему исполнилось 26 лет. Онегин представлен, в отличие от Ленского, зрелым и опытным человеком, хорошо знавшим жизнь. Пушкин описывает его детство и юношеские годы. Тон рассказа об Онегине иронический и даже иногда сатирический. Но ирония и сатира относятся не столько к Онегину, сколько ко всем дворянам, получившим одинаковое воспитание и образование. Тут нет личной вины героя (“Мы все учились понемногу...”). В дальнейшем он попадает, как и все молодые люди, под влияние света, который шлифует характер, стремясь сделать из Онегина молодого человека, похожего на других. Для этого у героя были возможности и желания: как почти все молодые люди света, он любил щегольски одеваться по английской моде, говорил по-французски, “Легко мазурку танцевал /И кланялся непринужденно...”. Это обеспечило ему успех в свете.

Онегин не знает, чем заняться, на что употребить силы и способности. Образ жизни его таков, что герой освобожден от труда и обречен на безделье. Большинство дворян принимали такую жизнь и не томились ею. Человеческая значительность Онегина проявилась как раз в том, что он не был удовлетворен ни своей жизнью, ни собой.

Герой узнал свет и не принял его лицемерную мораль. Его душа ждала иных отношений, чем те, на которых держалось общество и недостатки которого он рано постиг, почувствовав себя чужим и лишним человеком в великосветских гостиных. Ему было

Несносно видеть пред собою
Одних обедов длинный ряд... (8, XI)

Но прекрасные задатки подавлены условной моралью, условными правилами и приличиями среды, в которой он вырос и жил.

Пушкин называет странность (“болезнь”) Онегина “неподражательной”. С точки зрения общества, Онегин действительно “странен”. Толпа примеривает к нему знакомые

маски то чудака, то литературных героев и удовлетворяется собственной находчивостью.

Онегинский характер сформировался, как и характеры других персонажей, в определенных общественных условиях, в определенную историческую эпоху. Следовательно, Онегин осмыслен национально-историческим типом русской жизни. Его скептицизм, разочарование — общий “недуг новейших россиян”, которым охвачена в начале XIX в. значительная и, пожалуй, лучшая часть дворянской интеллигенции.

История Онегина — это история смерти и возрождения души. Пушкин останавливает роман на той точке, когда герой стал излечиваться от “недуга” — от рассудочности, от разочарования, от скептицизма, когда он стал жить чувствами, когда его душа пробудилась и перед ним открылась трагедия собственной жизни. Она в полной мере могла быть почувствована и понята только пробуждавшимся Онегиным, который лишь с высоты своих новых душевных исканий мог осознать всю горечь потерь и всю глубину своего несчастья. Конец истории Онегина, с одной стороны, трагичен, потому что он подводит черту под целым периодом своей жизни, завершившимся крахом; но, с другой стороны, финал романа не безысходен для героя — душевное возрождение открывает перед Онегиным новую жизненную перспективу, которая может оказаться не столь безнадежной и безрадостной. В “минуте злой” для Онегина заключен значительный отрезок его жизни, но далеко не вся его судьба.

Пушкинский роман — это роман о возможном, но пропущенном счастье, о том, как предназначенные друг для друга Татьяна и Онегин в момент духовной и душевной близости вынуждены расстаться. И тут виноваты и герои, и обстоятельства. Трагизм романа состоит в том, что лучшие русские люди не находят счастья в действительности, что жизнь оборачивается для них не матерью, а мачехой.

Рядом с культурой столичного дворянского общества существовала культура помещная, провинциального дворянства, рожденная в недрах русской нации и близкая к народной культуре. Она включала в себя быт, нравы, фольклор простого народа, которые входят в роман через изображение семьи Лариных, прежде всего Татьяны.

Татьяна Ларина. Внутреннее развитие провинциальной дворянской девушки Татьяны заключается в постепенном изживании воздушных романтических грез и в превращении ее, воспитанной в деревне, умной от природы, душевно щедрой и безошибочно чуткой, в просвещенную, опытную и проницательную женщину, “законодательницу зал”.

В первых главах романа Татьяна живет чувствами. Она близка к природе. Пушкин нарочито подчеркивает “дикость”, т. е. “непросвещенность”, “неокультуренность” чувств героини. Она пишет Онегину “необдуманное письмо”. Автор называет его плодом “легкомысленных страстей”, но оправдывает героиню, которая писала “в милой простоте”, “послушная веленью чувства”, в доверчивости и с “сердцем пламенным и нежным”. В противоположность Онегину, духовное развитие которого совершается от преобладания рассудка к гармонии ума и чувства, самовоспитание Татьяны происходит иначе: от наивности, непосредственности чувств к их обогащению просвещенным умом.

Отказываясь от счастья, Татьяна руководствуется уже не эмоциями, а сознанием нравственной ответственности, которая предстает одним из коренных устоев народной этики. Вместе с тем книжная сентиментально-романтическая культура и естественность, простота чувств, наивность, простодушие, подчеркнутые Пушкиным родство с природой и близость к народу спасают Татьяну от житейской пошлости.

Имя Татьяны “неразлучно” для Пушкина с “воспоминанием старины иль девичьей”. Татьяна окружена фольклорными образами (“Страшные рассказы /Зимою в темноте ночей /Пленяли больше сердце ей”). Даже сон Татьяны весь соткан из образов старинных сказок. Ей соответствует “Песня девушек”, ей понятны народные обычаи.

В соответствии с народными традициями Пушкин наделяет Татьяну исключительной душевной цельностью. Мысль и чувство, разум и поступок для нее одно и то же. Поэтому, полюбив, она первая открывается Онегину в любви, преступая условные законы народной и дворянской морали. Она ведет себя просто и естественно. К любви она относится серьезно и самоотверженно.

Будучи замужней женщиной, она, любя Онегина, не отвечает на его чувство и остается верной мужу не потому

только, что уважает своего супруга, но прежде всего из уважения к себе. Она не может поступиться своей честью, своим личным достоинством, предпочитая верность нелюбимому мужу бесчестному роману с любимым. Косвенно здесь тоже можно увидеть близость к судьбе женщины из народа. И у простой крестьянки (няня), и у московской дворянки (мать Татьяны) сходная судьба.

Став блестящей светской дамой, Татьяна не утратила связь с национальной культурой. В ней воссоединились традиции народа и просвещенного дворянства. То же самое происходит и с Автором, который усвоил и дворянскую, и народную культуры, превратив их в единую национальную. Только Татьяна идет от народной традиции к дворянской, Автор же, напротив, от дворянской — к народной. Душевная цельность Татьяны в наибольшей степени характеризует гармоническое единство лучших сторон двух культур, которое выступает идеалом Автора.

Пушкин, фиксируя существование двух культур, ищет пути объединения дворянства с народом, пути к единой национальной культуре.

Автор. Творя особый, вымышленный мир романа, сам Пушкин выступает как реальное действующее лицо, остающееся, однако, за рамками сюжета. Он вводит в произведение своих друзей и знакомых, достигая правдоподобия и исторической достоверности в описании развивающихся событий. Так, например, Онегин проводит время в обществе Каверина и Автора, Татьяна встречается с Вяземским.

В лирических отступлениях Пушкин непринужденно беседует с читателем, делится с ним творческими планами (“Я думал уж о форме плана / И как героя назову”), торопит свое воображение (“Вперед, вперед, моя история”), рассуждает о литературе и искусстве.

Автор вспоминает прожитые годы, важнейшие, грустные и радостные, события своей жизни. Все пережитое в Лицее, в Петербурге, на Юге, в Михайловском оживает под пером поэта. Автор высказывает свое отношение к любимым героям. Татьяна для него — “милый”, “верный идеал” женщины. Онегин — друг Автора, которому “нравились его черты”. Вместе с тем Автор, в отличие от своего героя, не подвержен всепоглощающей хандре. Природа, творческий труд (“Пишу, и сердце не тоскует...”) выступают для Авто-

ра безусловной ценностью, спасая от скуки. Он не утратил идеалы и сберег их. Поэтому-то Автор и проводит резкую грань между собой и героем:

Всегда я рад заметить разность
Между Онегиным и мной. (1, LVI)

С образом Автора всецело связана и знаменитая энциклопедичность романа. “Евгений Онегин” стал “энциклопедией русской жизни” (Белинский), потому что в нем всесторонне изображены ведущие, самые главные и самые характерные тенденции жизни русского общества 20-х годов XIX в. Авторский образ с наибольшей полнотой воплощал те духовные переживания, которые владели лучшими людьми страны.

“Евгений Онегин” как роман. “Евгений Онегин” — необычный роман. У него нет начала и нет конца. Начинается роман с середины — с отъезда героя в деревню. Пушкин, изображая героев, постоянно отталкивается от литературных шаблонов и романских клише. Восторженный персонаж — Ленский, но восторги его смешны, а жертвенность напрасна: самоотверженности от него никто не требует.

Нет в романе и счастливого конца. Он оборван на драматической сцене. Как известно, герой в конце романа должен либо погибнуть, либо обрести полное счастье. Одни читатели ждали от Пушкина примирения героев и благополучного финала: поэт, по их мнению, должен был ранить Ленского или Онегина, а затем все устроилось бы, ко взаимному удовольствию. Другие настаивали на смерти героя. Третьи убеждали Пушкина продолжать роман по той причине, что Онегин жив и, стало быть, роман не завершен.

Пушкин же, ведя с читателем ироническую игру, сознательно отказался и от завязок, и от развязок, которых требовали писанные и неписанные правила, существовавшие со времен классицизма, романский опыт, жанровый этикет и литературные приличия. Перед завершающей, восьмой, главой, когда роман клонился к окончанию, поэт вдруг заявил, что все, написанное ранее, только вступление:

Я классицизму отдал честь:
Хоть поздно, а вступление есть. (7, LV)

И вместе с тем на протяжении всего текста он приоткрывал двери в “творческую лабораторию”.

Онегинская строфа. Необходимость единства повествовательного и лирического начал привела Пушкина к созданию новой строфической формы. Пушкин ведет с читателем непринужденный разговор, и поэтому законченность каждой строфы приобретает важное значение: повествование легко нарушается лирическими отступлениями, а затем возвращается в прежнее русло. Так как каждая строфа вмещает небольшой рассказ, то на каждую тему можно рассуждать отдельно, отступая от сюжета и высказывая свою точку зрения. Нить повествования не теряется, но зато сюжет заметно оживляется и разнообразится, согревается лирическим волнением автора.

Изобретенная Пушкиным для романа “онегинская строфа” состоит из 14 стихов четырехстопного ямба. Общая ее схема предстает необычайно ясной и простой: I (абаб), II (ввгг), III (деед), IV (жж), т. е. перекрестная, парная, кольцевая рифмовки и заключительное двустипшие.

ПУШКИН И КАЗАХСКАЯ ЛИТЕРАТУРА

Знакомство одной национальной литературы с другой обычно начинается с переводов. “Поэзия Абая познакомила казахов с Пушкиным, через Пушкина подружила со всей русской литературой”, — отметил известный русский писатель, один из переводчиков “Пути Абая” Л. Соболев.

В 1889 г. Абай знакомится с романом “Евгений Онегин” и приступает к его переводу. Причем его не интересует сюжетная канва, очень прихотливая в этом произведении: все внимание Абая сосредоточено на особенностях внутреннего мира главных героев романа в стихах. Он отражен в восьми стихотворениях “Онегиннің сипаты” (“Жасынан түсін билеп сыр бермеген”), “Татьянаның Онегинге жазған хаты” (“Амал жоқ — қайтгім білдірмей”), “Онегиннің Татьянаға жауабы” (“Таңғажайып бұл қалай хат”), “Онегин сөзі” (“Хатыңнан жақсы ұғындым сөздің бәрін”), “Онегиннің Татьянаға жазған хаты” (“Құп білемін, сізге жақпас”), “Татьяна сөзі” (“Тәңірі қосқан жар едің сен”), “Ленский сөзінен” (“Барасың қайда, қайда, болмай маған”), “Онегиннің өлердегі сөзі” (“Жарым жақсы киім киіп”).

Восемь стихотворений показывают нам историю любви трех героев романа: Онегина, Татьяны, Ленского. Для показа трагической и романтической любви Ленского доста-

точно было почти дословно перевести знаменитый монолог “Куда, куда вы удалились, весны моей златые дни”.

Значительно сложнее было для казахского поэта отразить в “Онегиннің сипаты” (Образ Онегина) непостоянный, движущийся и развивающийся во времени характер Онегина. Используя собственно онегинские выражения, которые можно встретить в романе, поэт дает образ изменчивого в каждом миге человека (он умел властвовать собой — “жасынан түсін билеп, сыр бермеген”, он умел давать уроки в тишине — “ел аулақта оңаша қолына алып, көңіліндегі сабағын айтып шығар” и т. д.). В нескольких стихах Абай достигает полной характеристики эгоистичного, поднаторевшего в интригах, умного и расчетливого человека, каким предстает перед нами уже пушкинско-абаевский герой. И он был понятен и близок казахам, потому что в переводе нет ни слова о балах, о том, что можно “быть дельным человеком и думать о красе ногтей”, ни об “английском сплине”.

В письме Татьяны Пушкин показал влюбленную девушку как начитанную молодую сельскую дворянку, показавшую незаурядную силу духа. Сила любви, сила характера отражена и в абаевском переводе. В письме Татьяна путает “ты” и “вы” в начале своего послания, в дальнейшем она будет называть предмет своего чувства “господином”, “владельцем”, “хранителем” и “уничтожителем”, но всегда на “ты”. В конце своего письма она вновь начинает путать “ты” и “вы”. Через эту путаницу “ты” и “вы” отражено психологическое состояние героини. Любовь ее сильнее всех норм, приличий, потому что она ждала и угадала в нем единственного. Сила ее чувства отражает силу и цельность ее характера.

Абай создал “Письмо Татьяны” как отражение великой и единственной любви, он написал на эти слова музыку. И Татьяна “запела” в казахской среде, отразив в этом произведении судьбу, счастье и несчастье тысяч своих казахских сверстниц.

В “Ответе Онегина Татьяне”, как и в “Слове Онегина” — именно так называется в переложении Абая сюжетная линия романа, где Онегин дает отповедь юной Тане, добавляя, что “не каждый вас как я поймет — к беде неопытность ведет”, надо отметить холодность, разумность и отстранен-

ность героя. Он поражается слогу письма, утверждает, что он холоден умом и душой, советует влюбленной девушке найти себе ровню.

В казахском переводе дается интересная деталь, которой нет в пушкинском тексте: “жас қыз бен жас бәйтерек — бәрі бірдей, жапырағы тұра ма жылда өзгермей?” (одинаковы — молодой тополь и молодая девушка, разве не меняется листва их ежегодно?). Эта деталь говорит о душевной глухоте героя, она дополняет его совет поискать понятливого молодого человека.

Как мы помним, сюжет пушкинского романа развивается зеркально. Проходит много лет, и вот перед Татьяной любовное письмо Онегина, которое опоздало на целую жизнь. Оно так и называется в переводе “Онегиннің Татьянаға жазған хат” — “Письмо, написанное Онегиным Татьяне”.

Это письмо, как и письмо некогда влюбленной Татьяны, начинается с того, что автор путает “вы” и “ты”. Два местоимения, которые как и в русском, так и в казахском языке имеют еще и дополнительные значения. “Вы” не говорят любимым. Словно понимая это, Онегин далее будет писать “ты”. В стихотворении сливаются воедино сожаление о прошлом и вспыхнувшая любовь. Мужчина объясняется в любви, боясь быть отвергнутым, так же, как этого боялась Татьяна. В отличие от Онегина, которому для того, чтобы прожить до завтрашнего дня, нужна была уверенность во встрече, герой абаевского перевода зовет встать наперекор судьбе (тағдырыңа қарсы бар), решить свою судьбу он доверяет женщине, некогда им отвергнутой.

И в “Слове Татьяны” решается судьба его любви. Все еще любя его и мечтая о счастье, героиня говорит о разрыве. Она понимает, что их судьбы давно разошлись. И “Слово Татьяны”, и “Слово Онегина” мы можем понимать не как монолог, а как письма. Тем более в “Слове Татьяны” есть указание на то, что свидание невозможно и необходимо расставание. Значит “слово” не было сказано, а было написано.

Перед нами эпистолярный роман — роман в письмах. Такая форма передает мысли и чувства героев. Как видно, изменился жанр произведения Пушкина, сюжетная линия тоже претерпела изменения, неизменной осталась только любовная линия — самая важная — в романе. Форма перевода — вольное поэтическое переложение, хотя выдвигается и такая версия, что это — назира (поэтический ответ).

В казахской среде переводы Абая имели большой успех, акын Арип Танирбергенов под аккомпанемент домбры пел свою версию “Письма Татьяны”.

К 100-летию со дня гибели Пушкина в Казахстане был объявлен конкурс на лучший перевод “Евгения Онегина”. Были представлены переводы И. Жансугурова и К. Шангытбаева. К. Шангытбаев, дополнив и доработав свой первоначальный опыт, позднее опубликовал его. Таким образом, казахская литература может гордиться пятью различными переводами знаменитого романа Пушкина.

Действительно, Абай открыл своими переводами вечный интерес выдающихся последователей к творчеству Пушкина. Так, по совету Абая Шакарим перевел в стихах две повести “Метель” и “Дубровский”.

Ж. Аймауытов, увлеченный театром и драматургией, создал казахский вариант “Маленьких трагедий”.

И. Жансугуров перевел на казахский язык “Гаврилиаду”. Сказки Пушкина, пленявшие нас в детстве, были переведены А. Байтурсыновым, выдающимся языковедом, литературоведом, поэтом и общественным деятелем. Лирические произведения Пушкина переводил М. Дулатов.

В 1937 г. на казахском языке вышел трехтомник пушкинских произведений. Особого внимания требует к себе тема “Пушкин и Ауэзов”.

Как видно, к творчеству Пушкина обращались лучшие казахские писатели и поэты, ставшие классиками родной литературы.

Образ Пушкина в казахской литературе воплощен в стихах Ж. Молдагалиева, А. Тажибаева, И. Жансугурова, О. Сулейменова и др.

Свою лепту в развитие пушкинианы внесли и казахстанские исследователи.

Н. Раевский в интересном исследовании “Портреты заговорили” отразил историю людей, которых когда-либо касалась жизнь Пушкина.

В книге “Суеверный Пушкин” отражены особенности поведения Пушкина, связанного с суевериями. Поэт верил в предопределения и рок, но не внял внутреннему голосу, когда пошел на смертельный поединок.

Знакомство Пушкина с миром казахов состоялось почти два века назад. Он собирал материалы о Пугачевском

восстании и был вынужден остановиться ненадолго в Уральске. Он записал вкратце знаменитый казахский лирический эпос “Козы Корпеш и Баян-Сулу”. Записи были обнаружены в архивах поэта.

Вопросы и задания

1. Какую форму перевода использовал Абай в работе над “Евгением Онегиным” Пушкина?
2. Почему “Письмо Татьяны” стало казахской народной песней?
3. Подготовьте сообщение об одном из переводчиков пушкинских произведений.

“Евгений Онегин” и реализм

“Евгений Онегин” был первым русским романом, в котором реалистические принципы были громко оглашены. Действительность не разделена на две враждебные и несовместимые сферы — реальную и идеальную, а предстает в романе единой, рождающей самые высокие и отдаленные от свершения помыслы и содержащей непримиримые противоречия. Она достойна восхищения и подлежит критике. Герои Пушкина мыслят, чувствуют и поступают в соответствии со своими характерами, которые обусловлены национальной и европейской исторической жизнью. Их образ жизни и поведение обставлены множеством подробных мотивировок, благодаря которым они прочно вписываются в реальность. Общее, свойственное людям одной среды, проявляется через индивидуальное, особенное. Наконец одно из самых удивительных качеств реализма — саморазвитие характеров, литературных типов. Созданный автором образ отделяется от автора и живет самостоятельной жизнью. Пушкин, например, в начале романа не предполагал, что его Татьяна выйдет замуж, а Онегин напишет ей письмо. Однако логика развития этих характеров оказалась такою, что Пушкин был “вынужден” отдать Татьяну замуж и написать письмо Онегина к ней. Герои стали поступать так, как предписывалось логикой их характеров. Автор, чтобы сохранить психологическую правду выведенного им типа, должен был следовать за душевными движениями персонажей.

Реализм романа отчетливо выразился в стиле и языке. Каждое слово автора точно характеризует национально-исторический быт эпохи и одновременно эмоционально окрашивает его.

Вопросы и задания

1. Какова жанровая природа романа “Евгений Онегин”?
2. Перечислите композиционные приемы в романе. Например, симметричность, пересечение разных точек зрения, роль вне-сюжетных компонентов, противоречие и связь событийной незавершенности и смысловой завершенности и др.
3. Расскажите о проблеме X главы романа “Евгений Онегин”.
4. Проблема реализма романа. Характер и своеобразие пушкинского реализма.
5. Выявите принадлежность Онегина к типу “лишнего человека”.
6. Определите роль образа автора.

МАЛЕНЬКИЕ ТРАГЕДИИ

В Болдинскую осень 1830 г. Пушкин вновь, после пятилетнего перерыва, обратился к драматургии. Из задуманного драматического цикла десяти трагедий поэт закончил четыре — “Скупой рыцарь”, “Моцарт и Сальери”, “Каменный гость” и “Пир во время чумы”.

Слово *маленькие* указывает и на сокращенный объем по сравнению с жанром трагедии, состоявшей обычно из пяти актов, на сжатость и сжатость драматической коллизии, в основе которой лежит столкновение центральных персонажей друг с другом и с бытием, приведшее к неразрешимой ситуации. Как и полагается в трагедии, конфликты приобретают в пушкинских пьесах роковой, независимый от героев, надличный характер. Низменные чувства перерастают в страсти, которые существуют как бы над героями и подчиняют их себе настолько, что те не могут противиться им или преодолеть их.

“Скупой рыцарь”. Замысел трагедии возник в 1826 г., ее название (“Скупой”) включено в план драматических сочинений. Подзаголовок «Сцены из Ченстоновой трагикомедии: “*The Covetous Knight*”» — мистификация: такой трагедии у Ченстоны (Шенстоны) нет.

В центре трагедии — столкновение двух рыцарей, отца и сына, принадлежащих к разным периодам рыцарства: характер Барона (Филиппа) сложился в эпоху раннего рыцарства, когда ценились власть, воинская отвага и богатство; характер Альбера — в пору позднего рыцарства, когда умами и чувствами владели турниры, блеск двора, когда господствовал культ прекрасной дамы и место реальной воинской доблести заняла демонстративная храбрость, а при-

ращение богатства сменилось показной расточительностью с явным оттенком презрения к собственному богатству. Так намечен конфликт двух эпох, двух поколений. Слом эпох проходит через сердца и судьбы отца и сына. Конкретно-историческая коллизия соотнесена с вечностью, с общечеловеческим и нравственными нормами. Устами Герцога вынесен приговор обоим героям.

“Моцарт и Сальери”. Замысел трагедии возник в 1826 г., ее название вошло в список намеченных трагедий. На обложке рукописи, не дошедшей до нас, был написан заголовок “Зависть”, на одном из списков помечено: “С немецкого”, что свидетельствовало о литературной мистификации. Пушкин принял вымышленную и легендарную версию, согласно которой Антонио Сальери отравил Моцарта и перед смертью признался в этом (статья в немецкой “Всеобщей музыкальной газете”).

В центре трагедии два персонажа — Моцарт и его антагонист Сальери. Оба образа художественно вымышлены и лишь условно совпадают со своими историческими прототипами.

Хотя Моцарт и Сальери принадлежат к “избранникам небес”, они противоположны по своему отношению к божественному миропорядку. Бытие устроено, уверен Моцарт, справедливо и в принципе гармонично: земля и небо находятся в подвижном равновесии; земная жизнь разделена на “прозу” и “поэзию”. Высокая, поэтическая земная жизнь содержит черты и признаки небесной, давая представление об идеале и райском блаженстве. Это удел немногих избранных. Остальные люди погружены в заботы дня, и гармония бытия от них скрыта. Но без таких людей не мог бы “мир существовать”.

Высшее предназначение “избранных” — чувствовать и воплощать мировую гармонию, являть в искусстве (в поэзии, в музыке) образ совершенства и увлекать им людей. Избранность не возвышает художника над другими людьми, а отличает от них. Художник подчиняется своему избранию, которое обязывает его оставить “нужды низкой жизни”, презреть ее “пользу”, ее корысть, ее выгоды. В таком отношении к искусству Моцарт и Сальери сходны.

Расходятся композиторы в другом. Моцарт не ждет от своих занятий музыкой ни наград, ни славы, но они приходят сами. Сальери жаждет “презренной пользы” — славы,

благодарности толпы. Он добивается их “в награду Любви горячей, самоотверженья, /Трудов, усердия, молений...”. Но как бы Сальери ни стремился стать “жрецом”, в глубине души он ощущает себя все-таки не среди избранных, а среди “чад праха”. Моцарта он воспринимает как “бога”, как “херувима”, посланца небес, который “занес нам песен райских”. С рокового осознания крушения идеи справедливости и благодати божественного миропорядка в уме и в душе Сальери начинается трагедия. Чувствуя и остро переживая гармонию в музыке, Сальери потерял дар слышать гармонию бытия. Отсюда проистекает демонический бунт Сальери против миропорядка.

Поскольку отношение Сальери к искусству серьезное, жреческое, аскетическое, не терпящее легкости, веселости, непринужденности, а у Моцарта, напротив, беспечное, то Моцарт кажется Сальери загадкой природы, несправедливостью неба, воплощением “божественной ошибки” в человеке, этой гениальности недостойного.

Выбор Моцарта — искусство, гармония, “единое прекрасное”. Выбор Сальери — убийство ради искусства. Так одинаковые в устах Моцарта и Сальери слова — “избранник”, “жрец” — получают разное значение. Сальери, как выясняется в трагедии, избран для другого “ремесла”. Чтобы оправдать убийство, Сальери отделяет Моцарта-человека от Моцарта-композитора, “гуляку праздного” от его вдохновенной музыки. Несовместимость гения и злодейства проявляется не только на уровне идей, но и на уровне психологических реакций героя и его антагониста. Психологическая несовместимость легкой, солнечной, жизнелюбивой натуры Моцарта и жесткой, тяжелой натуры Сальери разрешается в жутких и трагически неразрешимых по своему смыслу парадоксальных ситуациях: яд, несущий гибель, оказывается “заветным даром любви” и переходит “в чашу дружбы”.

“Каменный гость”. Замысел трагедии возник в 1826 г. В основу ее положена испанская легенда о соблазнителе Дон-Жуане, ставшая “вечным” сюжетом для последующих обработок. Из литературно-музыкальных источников наиболее важными для Пушкина были пьеса Мольера, шедшая в России под названием “Дон-Жуан, или Каменный гость”, и опера Моцарта “Дон-Жуан”. У своих предшественников

Пушкин взял имена, сцену приглашения статуи, из либретто оперы “Дон-Жуан” — эпитафия. В остальном пьеса совершенно самостоятельна.

Пушкинский Дон Гуан — “импровизатор любовной песни”, “вечный любовник”, веселый авантюрист, всегда готовый пуститься на любовное приключение. Пушкин оттеняет характер Дон Гуана, вводя сцену у Лауры, когда герой незаконно появляется в Мадриде, изгнанный за свои похождения. Этой сцены нет у предшественников Пушкина. Здесь Дон Гуан выходит победителем. Он не только завоевывает Лауру, но и закалывает ее нового избранника. Тут же выясняются особенности Дон Гуана.

Любовь только тогда приносит герою наслаждение, когда она особенно остра. Это случается в минуты смертельной опасности. В такие минуты любовь (самое полное наслаждение жизнью) переживается с наибольшей силой. Без сопряжения и контраста со смертью любовь для Дон Гуана теряет свою полноту и глубину. И это опасно сближает героя с демоническим миром. Лаура прямо называет его “дьявол”, Дона Анна знает по слухам и рассказам, что он “сущий демон”. Дон Гуан, следовательно, связывает два мира — божественный и демонический, два состояния бытия — жизнь и смерть. Наслаждение любовью для него столь же светло, сколь и темно.

С той же шутливостью, с какой Дон Гуан побеждает женщин, обращается он и к статуе Командора, приглашая ее на свое любовное свидание с его вдовой. Эта шутка опять-таки в духе Дон Гуана: ему нужно острее оттенить любовное наслаждение присутствием мертвого и вызвать ревность покойника к живому счастливцу, как недавно сам Дон Гуан ревновал к мертвому Альвару. Статуя демонически оживает, означая уже не метафору смерти, а саму Смерть. За миг свидания, в котором проживалась вечность, надо рассчитывать жизнью, вечным холодом, окаменеть и уже не в шутку познать “счастье” Командора, оказаться в его роли. К чести Дон Гуана, он сохраняет достоинство и гибнет с именем Доны Анны на устах, впервые, может быть, в мгновение смерти поняв высокий и серьезный смысл жизни и любви.

“Повести Белкина” (1830) — первые законченные прозаические произведения Пушкина, состоящие из пяти повестей.

“Выстрел”. Повесть — пример классической композиционной стройности: в первой части повествователь рассказывает о Сильвио и о случае, произошедшем в дни его молодости, затем Сильвио — о своем поединке с графом Б***; во второй части повествователь рассказывает о графе Б***, а потом граф Б*** — о Сильвио; в заключение от лица повествователя передается “молва” (“сказывают”) о судьбе Сильвио. Герой повести и персонажи освещаются с разных сторон. Они увидены глазами друг друга и посторонних им лиц. Сочинитель видит в Сильвио загадочное романтическое и демоническое лицо. Он описывает его, сгущая краски. Точка зрения Пушкина выявляется через пародийное использование романтической стилистики и путем дискредитации поступков Сильвио.

Для понимания повести существенно, что повествователь, уже взрослый человек, переносится в свою молодость и предстает сначала романтически настроенным молодым офицером. В зрелых годах, выйдя в отставку, поселившись в бедной деревеньке, он несколько иначе смотрит на бесшабашную удаль, озорное молодечество и буйные дни офицерской молодежи (графа он называет “повесой”, тогда как по прежним понятиям эта характеристика была бы к нему неприложима). Однако, рассказывая, он по-прежнему пользуется книжно-романтическим стилем. Значительно большие перемены произошли в графе: в молодости он был беспечен, не дорожил жизнью, а в зрелом возрасте узнал подлинные жизненные ценности — любовь, семейное счастье, ответственность за близкое ему существо. Лишь Сильвио остался верным себе от начала до конца повествования. Он по природе мститель, скрывающийся под маской романтической таинственной личности.

Содержание жизни Сильвио — месть особого рода. Убийство не входит в его планы: Сильвио мечтает “убить” в мнимом обидчике человеческое достоинство и честь, насладиться страхом смерти на лице графа Б*** и с этой целью пользуется минутной слабостью противника, заставляя его произвести повторный (незаконный) выстрел. Однако

его впечатление о запятнанной совести графа ошибочно: хотя граф нарушил правила поединка и чести, он морально оправдан, потому что, беспокоясь не за себя, а за дорогого ему человека (“Я считал секунды... я думал о ней...”), стремился ускорить выстрел. Граф поднимается над обычными представлениями среды.

После того как Сильвио внушил себе, будто отомстил сполна, его жизнь лишается смысла и ему не остается ничего, кроме поисков смерти. Попытки героизировать романтическую личность, “романтического мстителя” оказались несостоятельными. Ради выстрела, ради ничтожной цели унижения другого человека и мнимого самоутверждения Сильвио губит и свою жизнь, напрасно издерживая ее в угоду мелочной страсти.

Белкин-повествователь стремился героизировать Сильвио, Пушкин-автор настаивал на чисто литературном, книжно-романическом характере персонажа. Иначе говоря, героика и романтика относились не к характеру Сильвио, а к повествовательным усилиям Белкина.

“Метель”. В этой повести, как и в других повестях, пародируются сюжеты и стилистические клише сентиментально-романтических произведений Карамзина, Байрона, В. Скотта, Бестужева-Марлинского, Бюргера, Жуковско-го, В. Ирвинга. Хотя герои ждут разрешения конфликтов по литературным схемам и канонам, коллизии завершаются иначе, поскольку жизнь вносит в них поправки.

В “Метели” все события настолько тесно и искусно переплетены между собой, что повесть считается образцом жанра, идеальной новеллой.

Сюжет завязан на путанице, на недоразумении, причем это недоразумение двойное: сначала героиня венчается не с тем возлюбленным, который ею избран, а с незнакомым мужчиной, но затем, будучи повенчана, не узнает в новом избраннике своего суженого, уже ставшего мужем. Иначе говоря, Марья Гавриловна, начитавшись французских романов, не заметила, что Владимир — не ее суженый и ошибочно признала в нем избранника сердца, а в Бурмине, незнакомом мужчине, она, напротив, не узнала своего настоящего избранника. Однако жизнь исправляет ошибку Марьи Гавриловны и Бурмина, которые никак не могут поверить, даже будучи повенчанными, юридически женой

и мужем, что предназначены друг для друга. Случайное разъединение и случайное объединение объясняется игрой стихии. Метель, символизируя стихию, прихотливо и капризно разрушает счастье одних влюбленных и столь же прихотливо и капризно соединяет других. Стихия по своему произволу рождает порядок. В этом смысле метель выполняет функцию судьбы. Главное событие описывается с трех сторон, но повествование о поездке в церковь содержит тайну, которая остается таковой и для самих участников. Она разъясняется только перед окончательной развязкой. К центральному событию сходятся две любовные истории. При этом из несчастливой истории прорастает счастливая.

“Гробовщик”. В отличие от других повестей “Гробовщик” насыщен философским содержанием и для него характерна фантастика, вторгающаяся в быт ремесленников. При этом “низкий” быт осмыслен в философском и фантастическом ключе: будучи “навеселе” Адриан Прохоров пускается в “философские” размышления и видит “видение”, наполненное фантастическими событиями. Вместе с тем сюжет сходен со строением притчи о блудном сыне и, одновременно, анекдотичен. В нем просматривается также ритуальное путешествие в “загробный мир”, которое совершает во сне Адриан Прохоров. Переселения Адриана — сначала в новый дом, а затем (во сне) в “загробный мир”, к мертвецам и, наконец, возвращение из сна и из царства мертвых в мир живых — осмыслены как процесс обретения новых жизненных стимулов. В связи с этим от мрачного и угрюмого настроения гробовщик переходит к светлому и радостному, к осознанию семейного счастья и подлинных радостей жизни.

Новоселье Адриана не только реальное, но и символическое. Пушкин играет скрытыми ассоциативными значениями, связанными с идеями жизни и смерти (новоселье в переносном смысле — смерть, переселение в иной мир). Занятие гробовщика определяет его особое отношение к жизни и смерти. Он в своем ремесле прямо соприкасается с ними: живой, он готовит “дома” (гроба, домовины) для умерших, его клиентами оказываются мертвые, он постоянно занят мыслями, как бы не упустить доход и не прозевать смерть еще живущего человека. Эта проблематика

находит выражение в отсылках к литературным произведениям (Шекспир, В. Скотт), где гробовщики изображены философами.

Фантастика, реально обоснованная (“сон”), насыщается философско-бытовым содержанием и демонстрирует нарушение миропорядка в простодушном сознании Адриана Прохорова, искажение бытового и православного укладов. В конечном итоге мир мертвых не становится для героя своим. К гробовщику возвращается светлое сознание, и он призывает дочерей, обретая покой и приобщаясь к ценностям семейной жизни.

В мире Адриана Прохорова снова восстанавливается порядок. Его новое состояние духа входит в некоторое противоречие с прежним. “Из уважения к истине, — общается в повести, — мы не можем следовать их примеру и принуждены признаться, что нрав нашего гробовщика совершенно соответствовал мрачному его ремеслу. Адриан Прохоров был угрюм и задумчив”. Теперь настроение обрадованного гробовщика иное: он не пребывает, как обычно, в мрачном ожидании чьей-нибудь смерти, а становится весел.

“Станционный смотритель”. Сюжет повести основан на противоречии. Обычно судьба бедной девушки из низших слоев общества, полюбившейся знатному господину, была незавидной и печальной. Насладившись ею, любовник выбрасывал ее на улицу. В литературе подобные сюжеты были разработаны в сентиментальном и нравоучительном духе. Вырин, однако, знает о таких историях из жизни. Ему известны также картинки о блудном сыне, где беспокойный молодой человек сначала отправляется, благославляемый отцом и награждаемый деньгами, затем проматывает состояние с бесстыдными женщинами и нищей, раскаявшийся возвращается к отцу, который принимает его с радостью и прощает. Литературные сюжеты и лубочные картинки с историей блудного сына предполагали два исхода: трагический, отступающий от канона (гибель героя), и счастливый, канонический (вновь обретенное душевное успокоение как для блудного сына, так и для старика-отца)

Сюжет “Станционного смотрителя” развернут в ином ключе: отец отправляется искать дочь. Дуня с Минским счастлива и, хотя чувствует свою вину перед отцом, не помышляет о том, чтобы вернуться к нему, и только после его

смерти приходит на могилу Вырина. Смотритель в возможное счастье Дуни вне отцовского дома не верит, что позволяет назвать его “слепым” или “ослепшим смотрителем”. Эгоизма и душевного холода не лишена и Дуня, которая, жертвуя отцом ради новой жизни, чувствует свою вину перед смотрителем. Переход из одного социального слоя в другой и распад патриархальных связей представляются Пушкину и закономерными, и чрезвычайно противоречивыми: обретение счастья в новой семье не отменяет трагедии, касающейся прежних устоев и самой жизни человека. С потерей Дуни Вырину стала не нужна и собственная жизнь. Счастливая развязка не отменяет трагедии Вырина.

Повесть Пушкина, не порывая с традициями, обновляет литературные схемы. В “Станционном смотрителе” нет жесткой зависимости между социальным неравенством и трагедией героев, но исключена и идиллия с ее благополучной завершающей картиной. Случай и закономерность уравниваются в своих правах: не только жизнь поправляет литературу, но и литература, описывая жизнь, способна передавать правду действительности — Вырин остался верен своему жизненному опыту и той традиции, которая настаивала на трагическом разрешении конфликта.

“Барышня-крестьянка”. Эта повесть подводит итог всему циклу. В основе повести любовные тайны и переживания двух молодых людей — Алексея Берестова и Лизы Муромской, принадлежащих сначала к враждующим, а затем примирившимся семействам. Берестовы и Муромские тяготеют к разным национальным традициям: Берестов — русофил, Муромский — англоман, но принадлежность к ним не играет принципиальной роли. Оба помещика — обыкновенные русские бары, а их особое предпочтение той или иной культуре, своей или чужой — наносное поветрие, возникающее от беспросветной провинциальной скуки и каприза. Таким путем вводится ироническое переосмысление книжных представлений (имя героини связано с повестью Н. М. Карамзина “Бедная Лиза” и с подражаниями ей; война Берестова и Муромского пародирует войну семейств Монтеки и Капулетти в трагедии Шекспира “Ромео и Джульетта”).

“Пиковая дама”. Эта философско-психологическая повесть давно признана шедевром Пушкина. Завязка по-

вести, как следует из записанных П. И. Бартевым слов П. В. Нащокина, которому рассказал сам Пушкин, основана на действительном случае. Внук княгини Н. П. Голицыной князь С. Г. Голицын (“Фирс”) рассказывал Пушкину, что, однажды проигравшись, пришел к бабке просить денег. Та денег ему не дала, но назвала три карты, назначенные ей в Париже Сен-Жерменом. “Попробуй”, — сказала она. С. Г. Голицын поставил на названные Н. П. Голицыной карты и отыгрался. Дальнейшее развитие повести вымышлено.

Сюжет повести основан на игре случайности и необходимости, закономерности. В связи с этим каждый герой связан с определенной темой: Германн (фамилия, а не имя!) — с темой социальной неудовлетворенности, графиня Анна Федотовна — с темой судьбы, Лизавета Ивановна — с темой социального смирения, Томский — с темой незаслуженного счастья. Так, на Томского, играющего в сюжете незначительную роль, падает весомая смысловая нагрузка: пустой, ничтожный светский человек, не имеющий ярко выраженного лица, он воплощает случайное счастье, никак им не заслуженное. Он выбран судьбою, а не выбирает судьбу в отличие от Германна, стремящегося покорить фортуна. Удача преследует Томского, как она преследует графиню и весь ее род. В конце повести сообщается, что Томский женится на княжне Полине и произведен в ротмистры. Следовательно, он подпадает под действие социального автоматизма, где случайная удача становится тайной закономерностью независимо от каких-либо личных достоинств.

Избранность судьбы касается и старой графини Анны Федотовны, образ которой непосредственно связан с темой судьбы. Анна Федотовна олицетворяет судьбу, что подчеркнуто ее сопряженностью с жизнью и смертью. Она находится на их пересечении. Через рассказ Томского о графине и светском авантюристе Сен-Жермене Германн, спровоцированный историческим анекдотом, также связывается с темой судьбы. Он испытывает судьбу, надеясь овладеть тайной закономерностью счастливого случая. Иначе говоря, он стремится исключить для себя случай и превратить карточный успех в закономерный, а следовательно, подчинить себе судьбу. Однако, вступая в “зону” случая, он гибнет, и его гибель становится столь же случайной, сколь и закономерной.

К 30-м годам относятся и два созданных Пушкиным романа — “Дубровский” и “Капитанская дочка”.

“Дубровский” (1832—1833). Исследователи находили в романе следы влияния западной и отчасти русской романтической литературы с “разбойничьей” темой (“Разбойники” Шиллера, “Роб Рой” Вальтера Скотта, “Корсар” Байрона). Однако, упоминая эти произведения и их героев в тексте романа, Пушкин всюду настаивает на литературности этих персонажей.

Действие романа происходит в 20-е годы XIX века. В романе представлены два поколения — отцы и дети. История жизни отцов сопоставлена с судьбами детей. История дружбы отцов — “прелюдия трагедии детей”. И Дубровский, и Троекуров — люди екатерининской эпохи, вместе начинавшие службу и стремившиеся сделать хорошую карьеру. Троекуров принадлежал к той новой служилой дворянской знати, которая ради чинов, званий, титулов, поместий и наград не знала этических преград. Дубровский — к той старинной аристократии, которая почитала честь, достоинство, долг выше всяких личных выгод.

С той поры, как Дубровский и Троекуров разошлись, прошло немало времени. Они встретились вновь, когда оба оказались не у дел. Троекуров и Дубровский не стали врагами друг друга. Напротив, их связывает дружба и взаимная привязанность, но эти сильные человеческие чувства не способны сначала предотвратить ссору, а потом и примирить людей, находящихся на разных ступенях социальной лестницы, как не могут надеяться на общую судьбу любящие друг друга их дети — Маша Троекурова и Владимир Дубровский.

Эта трагическая мысль романа о социально-моральном расслоении людей из дворянства и социальной вражде дворянства и народа находит воплощение в завершении всех сюжетных линий. Она порождает внутренний драматизм, который выражается в контрастах композиции: дружбе противостоит сцена суда, встреча Владимира с родным гнездом сопровождается уходом из жизни отца, сраженного несчастьями и смертельной болезнью, тишина похорон нарушена грозным заревом пожара, праздник в Покровском завершается ограблением, любовь — бегством, венчание — сражением. Владимир Дубровский неумолимо теряет все:

у него отнята вотчина, он лишается родительского дома и положения в обществе. Верейский отнимает у него любовь, а государство — разбойничью волю. Социальные законы всюду побеждают человеческие чувства и привязанности, но люди не могут не сопротивляться обстоятельствам, если верят в гуманные идеалы и хотят сохранить лицо. Так человеческие чувства вступают в трагический поединок с законами общества, действительными для всех.

Чтобы встать над законами общества, нужно выйти из-под их власти. Герои Пушкина стремятся по-своему устроить свою судьбу, но им это не удается. Владимир Дубровский испытывает три варианта своего жизненного жребия: расточительный и честолюбивый гвардейский офицер, скромный и мужественный Дефорж, грозный и честный разбойник. Цель таких попыток — изменить свою судьбу. Но изменить судьбу не удастся, потому что место героя в обществе закреплено навсегда — быть сыном старинного дворянина с теми же свойствами, которые были и у отца, — бедность и честность. Однако эти качества в известном смысле противоположны и друг другу, и положению героя: в том обществе, где живет Владимир Дубровский, нельзя себе позволить такое сочетание, ибо оно без промедления жестоко наказывается, как в случае со старшим Дубровским. Богатство и бесчестие (Троекуров), богатство и цинизм (Верейский) — вот неразлучные пары, характеризующие социальный организм. Сохранить честность при бедности — слишком большая роскошь. Бедность обязывает быть покладистым, умерить гордость и забыть о чести. Все попытки Владимира отстоять свое право быть бедным и честным заканчиваются катастрофой, потому что душевные качества героя несовместимы с его социально-общественным положением. Так Дубровский волею обстоятельства, а не волею Пушкина, оказывается романтическим героем, который вследствие своих человеческих качеств постоянно втягивается в конфликт с установившимся порядком вещей, стремясь подняться над ним. В Дубровском обнаруживается героическое начало, но противоречие заключается в том, что старинный дворянин мечтает не о подвигах, а о простом и тихом семейном счастье, о семейной идиллии. Он не понимает, что как раз этого ему не дано, как

не дано ни бедному прапорщику Владимиру из “Метели”, ни Евгению из “Медного всадника”.

Марья Кирилловна внутренне родственна Дубровскому. Она, “пылкая мечтательница”, видела во Владимире романтического героя и надеялась на власть чувств. Она верила, как и героиня “Метели”, что сможет смягчить сердце отца. Она наивно полагала, что тронет и душу князя Верейского, пробудив в нем “чувство великодушия”, но тот остался равнодушен и безразличен к словам невесты. Он живет холодным расчетом и торопит свадьбу. Социальные, имущественные и прочие внешние обстоятельства оказываются не на стороне Маши, и она, как Владимир Дубровский, вынуждена сдать свои позиции

Та же трагическая ситуация складывается и в народных сценах. Дворянин встает во главе бунта крестьян, которые преданы ему и исполняют его приказания. Но цели Дубровского и крестьян различны, ибо крестьянам в конечном итоге ненавистны все дворяне и чиновники, хотя крестьяне не лишены гуманных чувств. Они готовы любым способом мстить помещикам и чиновникам, даже если при этом придется жить разбоем и грабежом, т. е. пойти пусть на вынужденное, но преступление. И Дубровский это понимает. Он и крестьяне потеряли место в обществе, которое выкинуло их и обрекло быть изгоями. Хотя крестьяне полны решимости принести себя в жертву и идти до конца, ни их добрые чувства к Дубровскому, ни его добрые чувства к крестьянам не меняют трагического исхода событий. Порядок вещей восстановлен правительственными войсками, Дубровский покинул шайку. Союз дворянства и крестьянства был возможен лишь на короткий срок и отразил несостоятельность надежд на совместную оппозицию правительству. Трагические вопросы жизни, которые встали в романе Пушкина, не были разрешены.

“Капитанская дочка” (1833—1836). В этом романе Пушкин вернулся к тем коллизиям, к тем конфликтам, которые тревожили его в “Дубровском”, но разрешил их иначе.

Теперь в центре романа — народное движение, народный бунт, возглавляемый реальным историческим лицом — Емельяном Пугачевым. В это историческое движение силою обстоятельств вовлечен дворянин Петр Гринев. Если в “Дубровском” дворянин становится во главе крестьянского

возмущения, то в “Капитанской дочке” вождем народной войны оказывается человек из народа — казак Пугачев. Никакого союза между дворянами и восставшими казаками, крестьянами, инородцами не существует, Гринев и Пугачев — социальные враги. Они находятся в разных лагерях, но судьба сводит их время от времени, и они с уважением и доверием относятся друг к другу. Сначала Гринев не дал замерзнуть Пугачеву в оренбургских степях, подарив ему заячий тулуп, потом Пугачев спас Гринева от казни и помог ему в сердечных делах. Итак, вымышленные исторические лица, помещенные Пушкиным в реальное историческое полотно, стали участниками мощного народного движения и делателями истории. Пушкин пользовался архивными документами и побывал в местах пугачевского бунта, посетив Заволжье, Казань, Оренбург, Уральск. Он сделал свое повествование исключительно достоверным, сочинив документы, подобные настоящим, и включив в них цитаты из подлинных бумаг, например, из воззваний Пугачева, считая их удивительными образцами народного красноречия.

Немалую роль сыграли в работе Пушкина над “Капитанской дочкой” и свидетельства его знакомых о пугачевском восстании. Поэт И. И. Дмитриев рассказал Пушкину о казни Пугачева в Москве, баснописец И. А. Крылов — о войне и осажденном Оренбурге (его отец, капитан, сражался на стороне правительственных войск, а сам он с матерью находился в Оренбурге), купец Л. Ф. Крупеников — о пребывании в пугачевском плену. Пушкин услышал и записал предания, песни, рассказы старожилов тех мест, по которым прокатилось восстание.

Все иллюзии Пушкина относительно возможного мира между дворянами и крестьянами рухнули, трагическая ситуация обнажилась с еще большей очевидностью. И тем отчетливее и ответственнее встала задача найти положительный ответ, разрешающий трагическое противоречие. С этой целью Пушкин мастерски организует сюжет. Роман, стержень которого любовная история Маши Мироновой и Петра Гринева, превратился в широкое историческое повествование. Этот принцип — от частных судеб к историческим судьбам народа — пронизывает сюжет “Капитанской дочки”, и его легко можно усмотреть в каждом значительном эпизоде.

Пушкинские герои предстают в романе с двух сторон: как люди, т. е. в своих общечеловеческих и общенациональных качествах, и как персонажи, играющие социальные роли, т. е. в своих социальных и общественных функциях.

В каждом персонаже Пушкин открывает подлинно человеческое и социальное. У каждого лагеря своя социальная правда, и обе эти правды непримиримы. Но каждому лагерю свойственна и человечность. Если социальные правды разъединяют людей, то человечность их соединяет. Там, где действуют социальные и моральные законы какого-либо лагеря, человеческое исчезает.

Человеческое, говорит Пушкин, выше социального. Недаром его герои вследствие своей глубокой человечности не вмещаются в игру социальных сил. Пушкин находит выразительную формулу для обозначения, с одной стороны, социальных законов, а с другой — человечности.

В современном ему обществе между социальными законами и гуманностью существует разрыв, противоречие: то, что соответствует социальным интересам того или другого сословия, страдает недостаточной человечностью или убивает ее. Когда Екатерина II спрашивает Машу Миронову: “Вы сирота: вероятно, вы жалуетесь на несправедливость и обиду?”, то героиня отвечает: “Никак нет-с. Я приехала просить милости, а не правосудия”. *Милость*, за которой приехала Маша Миронова, — это человечность, а *правосудие* — социальные уложения и правила, принятые и действующие в обществе.

По мысли Пушкина, оба лагеря — и дворянский, и крестьянский — недостаточно человечны, но, чтобы гуманность победила, не нужно переходить из одного лагеря в другой. Необходимо подняться над социальными условиями, интересами и предрассудками, встать над ними и помнить, что звание человека неизмеримо выше всех других званий, титулов и чинов. Для Пушкина вполне достаточно и того, что герои внутри своей среды, внутри своего сословия, следуя своей нравственной и культурной традиции, сохраняют честь, достоинство и будут верны общечеловеческим ценностям. Гринев и капитан Миронов остались преданы кодексу дворянской чести и присяге, Савельич — устоям крестьянской морали. Человечность может стать достоянием всех людей и всех сословий.

В “Капитанской дочке” Пушкин нашел убедительное художественное решение вставших перед ним противоречий действительности и всего бытия.

Мера человечности стала наряду с историзмом, красотой и совершенством формы неотъемлемым и узнаваемым признаком пушкинского *универсального* (его называют также *онтологическим*, имея в виду общечеловеческое, бытийное качество творчества, определяющее эстетическое своеобразие зрелых произведений Пушкина и его самого как художника) реализма, вобравшего в себя и строгую логику классицизма, и свободную игру воображения, привнесенную в литературу романтизмом.

Пушкин выступил завершителем целой эпохи литературного развития России и зачинателем новой эры искусства слова. Его главными художественными устремлениями были синтез основных художественных направлений — классицизма, просветительства, сентиментализма и романтизма и утверждение на этом фундаменте универсального, или онтологического, реализма, названного им “истинным романтизмом”, разрушение жанрового мышления и переход к мышлению стилями, которое обеспечило в дальнейшем господство разветвленной системы индивидуальных стилей, а также создание единого национального литературного языка, сотворение совершенных жанровых форм от лирического стихотворения до романа, ставших жанровыми образцами для русских писателей XIX в., и обновление русской критической мысли в духе достижений европейской философии и эстетики.

Вопросы и задания

1. “Повести Белкина” как прозаический цикл. Проблема автора и рассказчиков.
2. Ирония и жизнеутверждающее начало в “Повестях Белкина”. Каковы способы их манифестации?
3. Жанр фантастической повести и традиции “готической” новеллы (“Пиковая дама”).
4. Проблема “милости” и “справедливости”. В каких произведениях Пушкина поднимается эта проблема и каков ее исторический и идейно-художественный смысл?

МИХАИЛ ЮРЬЕВИЧ ЛЕРМОНТОВ (1814—1841)

Лермонтов прожил очень короткую жизнь — всего 27 лет. Его жизнь в литературе была еще короче — лишь 4 года, с 1837 по 1841. Писать поэт начал с 14 лет: дошедшие до нас поэтические опыты датируются 1828 г. С 1828 г. по 1836 г. написана большая часть произведений, но взыскательный юноша не отдавал своих произведений в печать и очень рассердился, когда без его ведома отдельные сочинения были опубликованы.



Особенность творческого развития Лермонтова состоит в том, что все основные идеи были высказаны им в раннем творчестве, которое отличается исключительной одухотворенностью. Начало творчества отмечено также печатью философско-психологического подхода к изображению и выражению жизни, включая человека и человеческое общество. Таким образом, творчество юного Лермонтова отличается оригинальной содержательной зрелостью, и юношеским его можно посчитать лишь по форме, но не по богатству мыслей и чувств, никак не по творческому потенциалу, в нем заключенному.

Дальнейшее творчество Лермонтова — развитие, качественное углубление, обогащение юношеских идей, а также рождение новых в русле тех же представлений о жизни и тех же принципиальных подходов к постижению действительности и человека, которые сложились в юности. Самое главное отличие творчества 1837—1841 гг. от творчества 1828—1836 гг. заключено в степени художественности. Но это значит, что художественные идеи Лермонтова стали более отчетливыми, прозрачными и продуманными.

Основные мотивы лирики 1828—1833 гг.

Характеризуя послепушкинское время русской литературы, наиболее полным выразителем которого в прозе был Гоголь, а в поэзии — Лермонтов, Белинский писал: “Нигде нет пушкинского разгула на пиру жизни; но везде вопросы, которые мрачат душу, леденят сердце... Да, очевидно, что

Лермонтов — поэт совсем другой эпохи и что его поэзия — совсем новое звено в цепи исторического развития нашего общества”. Пафос поэзии Лермонтова, писал Белинский, “заключается в нравственных вопросах о судьбе и правах человеческой личности”.

Лермонтов рано осознал себя “избранником”, человеком загадочной, “странной” и непременно высокой, трагической судьбы. Он уверовал в свою способность единолично разрешить коренные вопросы нравственного и социального устройства мира, один из постоянных мотивов юношеской лирики — переживание провиденциального смысла своей гражданской и поэтической миссии.

Герой и духовно родственные ему персонажи (Байрон, Наполеон) предстают в непосредственном соотношении со всей Вселенной и по масштабу своих грандиозных переживаний выступают равновеликим мирозданию. Духовная мощь личности не уступает творческой силе Бога: “...кто Толпе мой расскажет думы? Я — или Бог — или никто!” (“Нет, я не Байрон, я другой...”). С этим мироощущением связаны космические, астральные мотивы. Лирическое “я” может ощущать гармонию со вселенной, устремляться в “небеса” — свою духовную родину (“Небо и звезды”, “Когда б в покорности незнанья...”, “Ангел”, “Звезда”, “Мой дом”, “Бой”), но чаще противостоит мирозданию, отвергая его несовершенство и бунтуя. В последнем случае в лирику проникают богоборческие мотивы. Мрачный демонизм, отличаясь всеразрушительным характером, окрашивается настроениями одиночества и безысходности. Но, ощущая себя одиноким и чуждым мирозданию (или природе), герой одновременно соизмерим ему.

В ранних стихах всеобъемлющее отрицание “толпы”, “света” выражено в формулах, которые помогают понять суть претензий героя к обществу, где подлинные ценности оказываются поверженными, царят “притворное внимание”, “клевета”, “обман” и “зло”, в котором герой выглядит “странным”, чувствует себя одиноким, обреченным на непонимание.

После всего сказанного можно сделать следующий вывод: юноша-герой, исповедующий романтизм, наделен у Лермонтова условно-книжными, типовыми, общими приметами; он — избранник судьбы, сын рока, у него уже есть трагические воспоминания, на его челе лежит “пе-

чать страстей”, он — вечный странник, “свободы друг”, “природы сын”, но также — холодный, разочарованный демон. Эти типовые приметы Лермонтов превратил в образ собственной личности. Опыт претворения типовых примет в личные, слияния типового, общеромантического, книжного с неповторимой, оригинальной личностью стал содержательным (философским, гражданским, нравственным, эстетическим) обеспечением и несомненным новаторством юного Лермонтова.

“Ангел” (1831). Сюжет стихотворения прост и связан не только с биографическими событиями (воспоминания о песне матери), но и с христианской мифологией, согласно которой человек — существо двойственное: в нем слиты бессмертное (душа) и смертное (тело); если тело принадлежит земле, праху, то обители души — небо; при рождении душа вселяется в тело, и местом ее пребывания становится земля, а после смерти, когда тело превращается в тлен, душа снова возвращается на небо, на свою исконную родину.

В стихотворении отражена первая часть мифа: ангел несет “младую душу” с блаженных небес в земную юдоль. Перенесенная на землю, душа разочарована: она слышит “скучные песни земли”, тогда как в ее памяти сохранились небесные звуки. Но если содержание “песен земли” ясно, то, что означают звуки, — неизвестно. Смысл их давно утрачен. Покидая небо, душа обречена забыть слова, их сокровенно значение. Ее память хранит только звуки, но никак не смысл. Значение, смысл утратились, и на них способны намекнуть лишь звуки. Но это означает, что распалась гармония между звуком и словом, между звуком и значением, между небом и землей. Волшебные звуки в земном мире вняты лишь немногим, но по ним духовно родственные души безошибочно узнают друг друга.

“Парус” (1832). Исследователь творчества Лермонтова Б. М. Эйхенбаум заметил, что начало стихотворения дает основание думать, будто перед читателем развернута одна картина, один пейзаж, в котором последовательно меняются состояния природы: сначала тишина, спокойствие, потом внезапно поднялся ветер, и налетела буря, а затем она столь же неожиданно прошла, и засияло солнце, весело заиграло море. На самом деле читатель знакомится с тремя разными моментами в жизни морской стихии. Они

хронологически не связаны между собой и по времени отделены друг от друга.

Такой же принцип лег впоследствии и в основу стихотворения “Когда волнуется желтеющая нива...”. Поэт выбирает эти состояния потому, что они наиболее характерны: море или закутано голубым туманом и почти пустынно, или штормит под натиском врага-ветра, или играет, когда его посещает друг-солнце. Единственный предмет, который присутствует при всех состояниях стихии, — одинокий парус. Понятно, что парус одушевлен и соотнесен с душой поэта. К нему и одновременно к себе автор обращает вопросы, на которые тут же сам отвечает. Легко заметить, что картины и пейзажи разные, а ответы одинаковые.

Природные явления предельно обобщены и даны в их контрастном проявлении: буря и покой. Вместо реальной картины перед читателем возникает воображаемый “комбинированный” пейзаж. Он мыслится не как видимая картина, наполненная событиями в жизни природы, а как предмет размышлений.

Образ моря — пространственной безбрежности — контрастен одинокому парусу, затерянному в нем. На этом новом контрасте (покой и буря, море и парус, морская ширь и белеющая в ней точка, мощь стихии и уязвимая слабость паруса) возникают тревожные вопросы, не только углубляющие контраст, но заставляющие осознать иную мысль: при всей слабости, одиночестве, потерянности парус равновелик морю. В нем заключено такое душевное могущество и такая духовная безбрежность, которые соизмеримы со стихией.

Отчетливо проступает одиночество паруса, который помещен между “страной далекой” и “краем родным”, но не принадлежит ни тому, ни другому. Далее пространственный контраст распространяется не вширь, а вглубь.

И каждый раз состояние стихии и “желание” паруса решительно не совпадают: когда “играют волны” и “ветер свищет”, он ждет покоя, когда на море штиль, он “просит” бури. Так возникает характерное для романтизма противопоставление природных и предметных образов, символизирующих состояние человеческой души.

Вопросы и задания

1. Периодизация творчества Лермонтова. Кратко охарактеризуйте каждый период с указанием написанных произведений.

2. Раскройте темы, мотивы, проблематику ранней лирики.
3. Байронизм ранней лирики. Мотивы индивидуализма, напряженный драматизм, неразрешенное чувство любви. Мотивы “звуков” и воспоминаний.
4. Выявите философский смысл стихотворения “Парус”.

Основные мотивы лирики 1837—1841 гг.

В зрелой лирике Лермонтова заметно уменьшается количество стихотворений исповедального и автобиографического характера; возрастает количество “сюжетных” стихотворений из мира человеческого или природного, в которых авторская личность проступает через освещение случившихся событий; появляются стихотворения, в которых лирическое “я” условно отодвинуто на второй план, тогда как весь первый план отдан “объективным” персонажам, отделенным от авторского лирического образа.

По типу выражения лирического “я” стихотворения зрелого периода можно разделить на три группы: лирико-философские, лирико-социальные и лирико-психологические монологи, написанные от лица лирического “я” (например, “Дума”, “И скучно и грустно”); философско-символические, в которых лирическое “я” непосредственно не явлено, но выбранный сюжет и его освещение свидетельствуют о скрытом, но подразумеваемом или узнаваемом присутствии лирического “я” (например, “Три пальмы”, “Утес”); объективно-сюжетные, в которых лирическое “я” отсутствует, растворено в сюжете или его заменяет самостоятельный лирический персонаж, причем нередко выбирается форма не индивидуальной, а фольклорной, общенародной поэзии (легенда, предание, песня) или ее имитация (“Бородино”, “Казачья колыбельная песня”). Эти группы могут смешиваться между собой, образуя гибридные формы проявления лирического “я”.

“Родина” (1841). В этом стихотворении Лермонтов назвал свою любовь к отчизне “странной”. В противовес официальным государственно-патриотическим соображениям он выдвигает ценности, дорогие ему лично. С одной стороны, его привлекают масштабность, обширность, величие, степенность, “богатырство” русской природы (“Ее степей холодное молчанье, /Ее лесов безбрежных колыханье, /Разливы рек ее, подобные морям”), словно бы нарочно

приготовленное для рождения и жизни богатырей, с другой — ему отрадны низкие картины, деревенский бедный и неказистый быт (“Люблю дымок спаленной жнивы, / В степи ночующий обоз...”) средней равнинной полосы России. Наконец, поэт любит не за какие-то заслуги предков и славные исторические деяния, а просто потому, что родина дорога ему сама по себе, независимо от всяких других соображений, и что она такова, какова есть. Поэтому на вопрос: “За что ты любишь родину?” лирический герой отвечает наивно и просто: “Но я люблю — за что, не знаю сам...”.

Здесь живут простые, работающие люди, равнодушные к красоте (“с резными ставнями окно”), цельные, отдающие себя делу или празднику (“И в праздник, вечером росистым. / Смотреть до полночи готов / На пляску с топаньем и свистом / Под говор пьяных мужичков”). Здесь, в деревне, на родных просторах сохранилось согласие человека с природой, между собой и с Богом.

“Бородино” (1837). Солдат-артиллерист рассказывает о знаменитом сражении, после которого Москва была сдана. Но объясняет это не просчетом полководцев, не усталостью или недостаточным умением солдат, а Божьей волей. В согласии с ней находятся и командиры, и простые воины. Они уверены, что Бог помогает им в ратных трудах, и они слушают его волю, повинувшись ей. Но такое же согласие существует и между солдатами и командирами:

Полковник наш рожден был хватом:
Слуга царю, отец солдатам...

Все были едины в общем “мы”, в общем духовном порыве, хотя каждый делал свое дело. Стилистически это единство подчеркнуто тем, что солдат в стихотворении “Бородино” говорит, как сам поэт. Высокая тема выражена не приподнятым одическим и не просторечным языком, а разговорным, основа которого — общелитературный язык эпохи. Тем самым солдат и поэт принадлежат к одной культуре. В этом воплотилась мечта Лермонтова о единстве русской культуры, которое он относит к прошлому, но не к настоящему. Героическое время осталось позади. “Бородино” — не только патриотический рассказ о воинском подвиге, но и печальная элегия. Рефреном проходят слова:

Да, были люди в наше время,
Могучее, лихое племя:
Богатыри — не вы.

Эти слова звучат как укор Лермонтова своему времени, своему поколению.

“И скучно и грустно” (1840). Анализ чувств в этом стихотворении опущен, даны только начальный момент и конечный результат. Само размышление осталось за пределами текста. При этом названы главные эмоции, которые наполняют душу каждого человека: желанья (идеалы), любовь, как самое сильное личностно окрашенное чувство, и страсти (дружба, жажда славы и другие). Все они составляют главный предмет элегий и являются поистине элегическими чувствами. Но результат каждый раз оказывается иронически-плачевным. Теперь характерное для романтика вечное желание мыслится с отрицательным знаком, слова “напрасно” и “вечно” уравниваются и становятся своего рода синонимами.

Но в следующем четверостишии герой опять держится романтической позиции: ему нужна вечная любовь, не “на время”. В третьем четверостишии романтическая позиция опять утверждается и снова подрывается: “рано иль поздно” “сладкий недуг” страстей увянет от холода рассудка. Каждое четверостишие при этом заканчивается обращением к себе, результат раздумья над отдельными чувствами завершается обобщенным выводом о своей и общей жизни, причем лирическое “я” охвачено целиком — и изнутри, и извне (“А годы проходят — все лучшие годы!”; “В себя ли заглянешь? — там прошлого нет и следа: / И радость, и муки, и все там ничтожно...”; “И жизнь, как посмотришь с холодным вниманьем вокруг, — Такая пустая и глупая шутка...”). Оппозиция “прошлое — настоящее” присутствует и здесь, но теперь настоящее поглощает прошлое, оправдывая стойкую эмоциональную атмосферу (“скучно и грустно”) и начальную мысль о бесприютном одиночестве в мире, где нет ни одной родной души и где царит такая же пустота, как и в собственной душе.

“Дума” (1838). “Дума” начинается с элегической ноты, но вскоре в нее проникают насмешка и ирония. Здесь сочетаются элегическая лексика (“печально”, “иль пусто,

иль темно”, “познания и сомнения”, “жизнь уж нас томит”, “надежды лучшие”, “чаша наслаждения”, “лучший сок”, “мечты поэзии”, “создания искусства”, “восторгом сладостным”) с высокой, свойственной ранее жанру оды и ораторской, декламационной лирике; с типичными архаизмами и славянизмами; развернутыми поэтическими уподоблениями, резкими антитезами, повторами, афоризмами.

Гражданская “болезнь” поколения — это не возвышенный романтический недуг, зависящий от обстоятельств и от судьбы, а слабости обыкновенных людей, преодолеть которые у них нет ни способностей, ни сил, ни воли.

“Как часто, пестрою толпою окружен...” (1840). Вся композиция стихотворения отражает раздвоенность лирического героя, находящегося и в маскарадном чаду, и вне его. Герой, сохраняя самостоятельность, пытается сопротивляться, но не может вырваться из “светской” суеты. Здесь, как и в одноименной драме, маскарад — символ реальной действительности, независимо от того, скрывают ли маски подлинные лица, или сами открытые лица есть не что иное, как “приличьем стянутые маски”.

Лирическому герою отвратительны маски любого рода, так как за ними он не видит живых человеческих лиц, а встречает лишь “бездушные образы”, слышит “затверженные речи”, ощущает касание “бестрепетных рук”, но выйти из маскарадного мира не может. Надеясь отыскать подлинную жизнь, он уходит в сон, в свою мечту, где исчезает маскарад и нет ни масок, ни скрывающих лица “приличий”.

Лирический герой возвращается к естественному, словно бы нетронутому цивилизацией, простому сознанию. Воспоминание о патриархально-поместном быте окрашивается в идиллические тона. Печальный элегический тон светлеет, и элегия смешивается с идиллией.

“Благодарность” (1840). В стихотворении перечислены все “дарованные” Богом и выпавшие на долю лирического героя переживания, опустошившие его душу. “Благодарность”, с этой точки зрения, представляет собой иронически окрашенную эпиграмму, выдержанную в сатирико-ораторских тонах с афористической концовкой и оксюморонными сочетаниями (“горечь слез”, “отрава поцелуя”, “клевета друзей”). На этом фоне обычные обороты воспринимаются в

том же противоречивом ключе (“тайные мучения страстей”, “месть врагов”, “жар души, растроченный в пустыне”). Начав с иронической благодарности, герой в завершающей части стихотворения с довольно сильным сарказмом и вполне серьезно просит Бога ускорить свою смерть, дабы прекратить изъявление неподобающей благодарности. Так одно кощунство перекрывается другим, еще более дерзким:

Устрой лишь так, чтобы тебя отныне
Недолго я еще благодарил.

Вместе с тем, наряду с “Благодарностью” Лермонтов пишет совсем другие стихотворения, в которых выражено иное отношение к Богу и к сотворенному им миру, — светлое и сочувственное.

“Когда волнуется желтеющая нива...” (1837). Перед мысленным взором поэта проходят любимые и дорогие ему картины природной красоты и жизненной силы (“волнуется желтеющая нива”, “свежий лес шумит при звуке ветерка”, “прячется в саду малиновая слива / Под тенью сладостной зеленого листка”, “Когда студеный ключ играет по оврагу...”), данные чрезвычайно избирательно, “лично” и вместе с тем статично и произвольно, вне хронологической и логической последовательности, то поэт внутренне ощущает величие Бога и примиряется с созданным им миром.

Однако это возможно только через созерцание природы, через эстетическое ее восприятие. Уход из мира природы чреват конфликтом. Точно так же слияние с природой (“ландыш серебристый / Приветливо кивает головой”, “студеный ключ... Лепечет мне таинственную сагу”) не мыслится иначе, как в поэзии.

“Молитва” (1837). Поэт молится о том, чтобы вся участь “девы невинной” от рождения и до “часа прощального” проходила при попечении Богородицы.

В стихотворении развернуто несколько противопоставлений: опустошенное “я” контрастно прекрасной душе, перед которой открывается мир; лирическому “я” и прекрасной душе этот мир враждебен и “холоден”, и потому “дева невинная” “вручается” не холодному земному миру, а его “теплой заступнице”. Здесь опыт лирического героя переносится на судьбу другой личности. Только помощь, защита и забота Богородицы могут уберечь и спасти “деву

невинную” от “мира холодного”, т. е. избежать того печального опыта, который выпал на долю лирического “я”.

“Поэт” (1838). В первой части стихотворения рассказана судьба кинжала (уподобление кинжала слову поэта или, наоборот, слова поэта кинжалу — давняя поэтическая традиция). Во второй она сопоставлена с судьбой поэта. И участь кинжала, и участь поэта прослежены во времени — прошлом и настоящем. Судьба каждого трагична, и в этом отношении они похожи.

Прошлое — это героическое время, ушедшее безвозвратно. Прежняя “естественная” ценность кинжала сменилась “искусственной”: ныне кинжал не нужен как боевое оружие. Он употреблен в постыдной для себя и оскорбительной роли красивой и дорогой игрушки (“Отделкой золотой блистает мой кинжал...”, “Игрушкой золотой он блещет на стене...”). Вместе с героическим прошлым канули в вечность и угроза, исходящая от кинжала, и слава. Как игрушка, он лишен заботы и поклонения.

Здесь опять виден типично лермонтовский ход мысли: героика осталась в прошлом, естественное предназначение уступило место искусственному, и в результате утраты “родной души” наступили “одинокчество” и духовная смерть.

Та же трагедия коснулась и поэта. Он “свое утратил назначенье”, предпочтя “злато” бескорыстной духовной власти над умами и чувствами. И тут появляется некоторая разница между судьбами поэта и кинжала.

В стихотворении “Поэт” предстали “правда” поэта и “правда” “толпы”. В дальнейшем Лермонтов их разводит, чтобы затем соединить в программном стихотворении “Журналист, читатель и писатель”, выделив в “толпе” профессиональный слой и неискушенную в тонкостях поэтического искусства публику.

“Пророк” (1841). Лермонтовский пророк — это и праведник, свято соблюдающий поручение, данное Богом и принятое от Него (“Завет предвечного храня...”). Однако в нынешнее время “толпа”, как и в стихотворении “Поэт”, не признает в нем пророка. На земле восторжествовали не “любви и правды чистые ученья”, а злоба и порок, чувства и страсти, противоположные “заветам” Бога и ученью его пророка. Тем самым “всеведение пророка” для “толпы”

мнимо (“Глупец, Хотел уверить нас, что Бог гласит его устами!”), для поэта действительно (“Мне тварь покорна вся земная; И звезды слушают меня. Лучами радостно играя”).

Конечно, истина находится не на стороне “толпы”, которая занята материальными заботами и упрекает пророка в бедности и нагоде, а на стороне пророка, ибо приют истины — “пустыня”, бескорыстие, презрение к богатству, сосредоточенность на духовной жизни, или, как сказал Баратынский, “В немотствующей пустыне Обретает свет высок”. Здесь важно, что пророк и “толпа” отвергают друг друга и не могут найти общего языка. Очевидно также, что вина лежит целиком на “толпе”.

“Смерть поэта” (1837). Стихотворение “Смерть поэта”, как широко известно, написано сразу после кончины Пушкина, лишь только весть о ней облетела Петербург. Оно представляет собой лирический монолог, в котором гневная речь поэта-оратора состоит из резко меняющихся по своей ритмике отрывков. Столь же резко меняются тональность и стиль. С одной стороны, возвышенная, декламационная лексика, восходящая к жанру оды, с другой, — плавная задумчивая речь с воспоминаниями, размышлениями, сожалениями, обычная в элегии. С одной стороны, обличительные эпитеты, броские и негодующие: “Не вынесла душа поэта...”. С другой стороны — слова и образы, взятые из элегий: “Замолкли звуки чудных песен...”.

Гневная тирада сменяется рассказом (“Его убийца хладнокровно...”), затем элегическим размышлением, потом снова ораторской речью и опять декламацией (“А вы, надменные потомки...”). Ритм и речь передают страстное переживание поэта, исполненного негодованием и чрезвычайно взволнованного. В стихотворении есть герои (Пушкин и поставленный рядом с ним поэт Ленский из “Евгения Онегина”) и антигерои (убийца Дантес и “толпа”). Речь о Пушкине выдержана в традиционных стилистических красках — либо в одическом, либо в элегическом ключе, о “толпе” — исключительно в стиле высокой сатиры. И в том, и в другом случаях Лермонтов использует типичные “поэтизмы” и перифразы. Вот пример высокой сатиры:

А вы, надменные потомки
Известной подлостью прославленных отцов,
Пятою рабскою поправшие обломки
Игрою счастья обиженных родов!

Почему же при описании Пушкина и “толпы” Лермонтов прибегает к метафорической и перифрастической образности?

Во-первых, потому, что Пушкин окружен ореолом возвышенного романтического певца. Во-вторых, произведение Лермонтова посвящено трагической судьбе, уделу и участи Поэта вообще.

В стихотворении совмещены романтический образ Пушкина и романтический образ Поэта. На факты и канву биографии Пушкина наложена вымышленная и обобщенная “биография” романтического Поэта. Образ Поэта в стихотворении Лермонтова не совпадает ни с реальным Пушкиным, ни с лирическим образом Пушкина, каким он выступает в его стихотворениях. Так, поздний Пушкин далеко не соответствовал образу, нарисованному Лермонтовым. Например, Пушкин, которому “свет” действительно наносил “неотразимые обиды”, не призывал мстить и обращался к Музе с иными словами: “Хвалу и клевету приемли равнодушно /И не оспоривай глупца”. Пушкин умел возвыситься в стихах над злобой жизни, над суетой, над хаосом, беспорядком и устремиться к гармонии. Он думал о жизни, а не о смерти, и убегал мыслью в будущее. Ему был чужд и образ певца, одиноко противостоящего “толпе” и возвышающегося над ней (“Один как прежде...”).

Многие образы, обороты, контрастные сравнения, которые употребляет Лермонтов, создавая образ Поэта, расходятся с образами, оборотами и сравнениями, свойственными поэтическому языку зрелого Пушкина.

“Смерть поэта” — это попытка установить прямой контакт Поэта с царем, это также попытка найти национальное согласие и национальную гармонию. Арест Лермонтова за стихотворение “Смерть поэта” развеял эти надежды: стало ясно, что царь не нуждается в Поэте и поддерживает не Поэта в его идее союза царя и народа (нации) на основе любви, а придворную аристократию. После стихотворения “Смерть поэта” Лермонтову нужно было искать новую опору поэтическому творчеству. Эти поиски поэт вел на почве реальной действительности, пристально вглядываясь в происходящие в ней явления и события.

“Выхожу один я на дорогу...” (1841). Лирический герой (“я”) поставлен лицом к лицу со всей Вселенной. На-

ходясь на земле, он обнимает взором сразу и “дорогу”, и “кремнистый путь”, и Вселенную (земную и космическую “пустыню”). Он поставлен в центр мира, который увиден его глазами. Важнейшие “действующие лица” этой маленькой мистерии — “я”, Вселенная (земля и небо), Бог. Время действия — ночь, когда Вселенная по-прежнему бодрствует, земля погружается в деятельный сон, который исключает смерть. Наступает час видимого с земли таинственного общения небесных тел между собой и с высшим существом. Все преходящее и сиюминутное ушло в небытие, все материальное и социальное удалилось и исчезло. Человек предстал наедине с землей, с небом, со звездами и с Богом. Между ними, казалось бы, нет ничего, что мешало бы непосредственному и живому разговору.

Во Вселенной нет никаких конфликтов, кругом царит гармония: “Пустыня внемлет Богу”, “И звезда с звездой говорит”. Ночь — прекрасная греза бытия:

В небесах торжественно и чудно!
Спит земля в сияньи голубом...

Лирический герой также переживает гармонию со Вселенной, но согласие находится вне лирического “я”. Внутренний мир лирического “я” полон волнений, беспокойства и тревоги. В центре гармонично устроенной вселенной помещен негармоничный герой:

Что же мне так больно и так трудно?
Жду ль чего? Жалею ли о чем?

Казалось бы, лирический герой совершенно отчаялся и застыл в печальной безнадежности. Однако душа его вовсе не опустошена и желания в нем не угасли:

Я ищу свободы и покоя!
Я б хотел забыться и заснуть!

Можно сказать, что лирический герой жаждет такой же гармонии вне и внутри себя, какую он наблюдает и переживает во Вселенной. Он мечтает о вечном слиянии со всем естественным бытием, но не ценой растворения своей личности в природе или космосе, не ценой физической и духовной смерти. Деятельный “сон” становится метафорой блаженства и счастья по аналогии со спящей “в сияньи голубом” землей, которая в ночной Вселенной окружена

красотой и гармонией. Поэтому и “сон” лирического героя мыслится в земных образах, возвращающих героя на грешную землю и всегда, не только ночью, но и днем, сохраняющих признаки вселенского блаженства и счастья. Желание “забыться и заснуть” предполагает не смерть, а наслаждение ценностями жизни:

Но не тем холодным сном могилы...
Я б желал навеки так заснуть,
Чтоб в груди дремали жизни силы,
Чтоб дыша вздымалась тихо грудь...

Следить воедино вечное и переходящее, конечное и бесконечное, забыть о смерти и почувствовать себя обновленным и вечно живым — таковы мечты героя.

Те же творческие процессы, что и в лирике характерны для последних поэм и прозы, в особенности для романа “Герой нашего времени”.

Вопросы и задания

1. Назовите основные признаки зрелой лирики Лермонтова.
2. На какие три группы по типу выражения лирического “я” можно разделить стихотворения зрелого периода?
3. Определите, как совмещаются романтический образ Пушкина и романтический образ Поэта в стихотворении “Смерть поэта”.
4. Выявите своеобразие натурфилософской лирики Лермонтова.

ПОЭМЫ

Поэмы, как и лирика, запечатлели образ одинокого и страдающего героя, находящегося во вражде со всем миром. Всего Лермонтов написал 26 поэм и большинство из них (19) написаны в 1828—1836 гг. Остальные 7 созданы в зрелый период творчества. Лермонтов испробовал почти все жанровые разновидности романтической поэмы: поэму-исповедь, поэму-фрагмент, драматическую поэму и стихотворную повесть. Сюжеты поэм брались поэтом то из русской, чаще исторической, реже - современной жизни (“Преступник”, “Олег”, “Два брата”, “Последний сын вольности”, “Боярин Орша”, “Сашка”), то из кавказской (“Две невольницы”, “Измаил-Бей”, “Хаджи Абрек”, “Аул Бастунджи”), то из условно “восточной” (“Каллы”), то из итальянской или испанской жизни (“Джюлио”, “Исповедь”). Иногда действие поэм переносилось в запредельные

области (“Азраил”, “Ангел смерти”, “Демон”). В поэмах вскрыта внутренняя противоречивость центральных героев, глубина их страданий. Герои Лермонтова отваживаются на протест против законов, которые сковывают личность, ее свободу и чувства. Сознывая себя жертвами общества, они становятся мстителями, и с этим связано разрушительное начало их протеста, принимающего формы резкого индивидуализма. Трагизм сопутствует герою, ставшему изгоем, гонимым средой, над которой он возвышается силой любви, патриотизма или испытываемых невероятных мучений. Как правило, лермонтовские герои изображены вне быта, они изъяты из повседневной жизни.

Почти во всех ранних поэмах центральное сюжетное событие — исповедь героя, в которой иногда дается предыстория события, сообщаются некоторые сведения из предыдущей жизни героя. Сюжет состоит из нескольких эпизодов (“вершинная” композиция), между которыми существуют временные и сюжетные пробелы (эллипсы). Они помогают создать и удержать атмосферу тайны, которой окружен герой.

“Беглец” (1837—1838). В поэме “Беглец” Гарун осуждается как трус, который бежал с поля боя и не сумел ни отомстить за отца и братьев, ни отстоять честь и вольность черкесов. Он мог вернуться домой либо победителем, либо отомстившим. В противном случае он должен был принять смерть, которая лучше позора таков закон черкесов. Отмщение врагу тесно связано с обычаем кровной мести, но в поэме этот мотив не выдвигается на первый план: в ней речь идет не о личной обиде и не о мести личному врагу, а о чести и вольности всего народа.

Возвращение Гаруна в родной дом обернулось одиночеством, изгнанием и гибелью. Тот, кто нарушил древние законы — стал врагом веры: недаром мать называет сына “гяуром лукавым”, и даже его труп нет места среди “праведных”. Для горца обычаи, кровная месть, вера, законы вольности и чести неразделимы.

“Мцыри” (1839). Герой поэмы еще ребенком стал пленником русского генерала; он был помещен в монастырь, где провел всю свою жизнь. Мцыри — не трус, он смел, отважен, всей душой стремится в горы, на родину, хочет жить по обычаям предков. И — не может. Кавказ отталкивает

от себя Мцыри, как и Гаруна, но, конечно, по совершенно другим причинам.

Характер Мцыри (в переводе: послушник) обозначен в эпиграфе из 1-й Книги Царств (Библия): “Вкушая, вкусив мало меда, и се аз умираю”. Эпиграф приобретает символический смысл и свидетельствует не столько о жизнелюбии Мцыри, сколько о трагической обреченности героя. Вся поэма, кроме эпического зачина, представляет собой исповедь-монолог Мцыри, где он выступает главным действующим лицом и рассказчиком. Хотя Мцыри рассказывает о своих приключениях уже после того, как найден монахами и вновь водворен в монастырь, речи Мцыри придана синхронность слова и переживания, слова и действия.

Мцыри прежде всего герой действия, непосредственного поступка. Жить для него — значит действовать. В отличие от героев пушкинских романтических поэм Мцыри — “естественный” человек, вынужденный жить в неволе монастыря. Бегство в естественную среду означает для него возвращение в родную стихию, в страну отцов, к самому себе, куда зовет его “могучий дух”, данный ему с рождения. Мцыри откликается на этот зов природы, чтобы ощутить жизнь, предназначенную ему по праву рождения. Однако пребывание в монастыре наложило свой отпечаток — Мцыри слаб телом, физические силы его не соответствуют могуществу духа.

Раздвоенность и противоречивость Мцыри выражаются в тоске по родине, куда он стремится и которую воспринимает как свободную, идеальную среду и в трагической гибели иллюзии, будто он может стать частью природного мира и гармонически слиться с ним. Внутренняя коллизия — могущество духа и слабость тела — получает внешнее выражение: открытый, распахнутый природный мир и замкнутость, чужеродность монастыря. Могучий дух обречен на гибель в несвойственном ему укладе, но и убежавший на волю Мцыри оказывается неприспособленным к ней, что отражается в его метаниях по кругу.

В основе сюжета лежит традиционная романтическая ситуация — бегство исключительного героя из неволи, которое является не приобщением к иному культурному укладу, а возвращением в родную среду. На этом пути к свободе герой терпит поражение, но и тот мир, в котором он

вырос (монастырь), также уходит в небытие. Исключительная индивидуальная судьба сопоставляется с вечностью и растворяется в ней, и это вносит в поэму примирительную ноту.

Поэма “Мцыри” при сосредоточенности конфликта на частной судьбе не чужда вечных, бытийных, мистериальных мотивов. В поэме “Демон” эти мотивы становятся центральными.

“Демон” (1841). Эта романтическая поэма создавалась Лермонтовым в течение 10 лет. Ее окончательная редакция относится к 1839 г. Сюжетом “Демона” послужила легенда о падшем ангеле, когда-то приближенном к Богу, но затем возроптавшем на Него за то, что Бог будто бы несправедлив и допускает зло. Образ Демона восходит к ветхозаветному пророчеству о гибели Вавилона, в котором говорится о падшем ангеле, восставшем на Бога. Ангел стал демоном, слугой Сатаны, и ополчился на Бога якобы из любви к человечеству и с расчетом на то, что люди покинут Бога. За это он был наказан бессмертием и вечным изгнанием. Однако посеянное демоном зло не принесло плодов добра. Оно так и осталось злом, не исправив человечество, а породив еще больше грешников. И тогда демон разочаровался в Сатане. Он решил помириться с Богом. Сюжет легенды предполагает конфликт исполинских героев (Сатаны, Демона) с Богом. Поэтому местом действия становятся заоблачные сферы, астральное пространство. Литературная традиция трактовки мистериального сюжета восходит к поэме Мильтона “Потерянный рай”.

Лермонтов написал поэму о том, что случилось после бегства ангела от Бога и после разочарования демона в Сатане. Вопросы, которые были поставлены Лермонтовым в поэме, звучат примерно так: возможно ли искупление грехов, возвращение к Богу, если герой поэмы — Демон — не собирается отказываться от своих прежних убеждений? Может ли примириться с Богом тот, кто Божьего мира не принимает и кто по-прежнему остается индивидуалистом, противопоставляющим всему миру свое “я”? Может ли падший ангел, вновь ищущий согласия с Богом, творить добро?

Чтобы разрешить эти художественные задачи, Лермонтов выдвигает две идеи. Одна из них — романтическая мысль о любви, спасающей от одиночества и изгнания. Предполагается, что, полюбив земную женщину, Демон мо-

жет вновь приобщиться к Божьему миру. Земная женщина своей любовью должна возродить героя, который встанет на путь добра. Вторая мысль противоположна первой: если земная любовь благодетельна для Демона, то чувство Демона к земной женщине пагубно. Дьявольская страсть несет человеку гибель. Итак, поэма основана на двух несовместимых и отрицающих друг друга идеях, которые реализуются в ходе романтического конфликта, приобретающего мистериальный характер, — разворачивающуюся на небесах распря Демона с Богом.

В поэме “Демон” центральный персонаж не враждует с Богом, он хочет достичь с ним мира, гармонии, вновь почувствовать ценность добра и красоты (“Хочу я с Богом помириться. Хочу любить, хочу молиться, хочу я веровать добру”). Казалось бы, Демон лишен недостатков человеческой природы — он вечен.

Вечность не была ему в тягость. Он стал носителем и сеятелем зла. С тех пор два чувства угнетали Демона: он властвовал ничтожной землей и скучал:

Давно отверженный блуждал
В пустыне мира без приюта...

Власть над ничтожной землей — не слишком большая честь для Демона. Он, “счастливый первенец творенья”, решает вернуться к Богу, вновь стать ангелом. Однако Демон по-прежнему презирает землю, ее природу, все человечество, весь сотворенный Богом мир. Величественные, картины горного Кавказа, открывшиеся его глазам, не трогают его. Все это означает, что через земную природу Демон не мог возродиться к новой жизни. Природа была бессильна вдохновить Демона на добро, она не меняла ни его духа, ни его души.

Перелом в Демоне происходит в тот миг, когда он увидел Тамару. В ней играли жизнь, молодость, она была детски чиста, весела и наивна, превосходя естественностью саму природу.

В Демоне возникает желание переродиться, и он решает, что такая попытка может закончиться успехом, если его полюбит земная женщина, в которую он должен вдохнуть любовь к себе и которую он полюбит сам. Отныне любовь к Тамаре и потребность внушить ей любовь к себе занимает все существо Демона, потому что через любовь к земной

женщине гордый дух надеется вновь прикоснуться к мировой гармонии.

Однако на пути к сердцу Тамары Демон встретился с препятствием: его заочная возлюбленная, которая еще не подозревает о своей участи, — невеста. Чтобы Тамара досталась только ему, “лукавый Демон” способствует его гибели. Однако остается память Тамары о женихе, остается ее неутешное горе. Демон стремится уничтожить и их, предлагая Тамаре свою любовь и смущая ее душу сомнением в необходимости хранить верность возлюбленному и память о нем (“Не плачь, дитя, не плачь напрасно!”).

Вторгаясь в жизнь Тамары, Демон разрушает устойчивый, наивный мир патриархальной цельности. Его любовь к Тамаре исполнена эгоизма: она нужна Демону для собственного возрождения и возвращения утраченной гармонии с миром. Для замысла Демона чрезвычайно важно, чтобы не только Демон полюбил земную женщину, но и чтобы она полюбила, неземной дух. Жестокость умысла Демона состоит в том, что земная душа Тамары и неземная душа Демона несовместимы. Тамара — человек. Демон — бесплотен. Между ними не может быть гармонии. Любовь Тамары к Демону означает, равно как и любовь Демона к Тамаре, либо гибель Тамары, либо крах надежд Демона. Кто-то из героев должен пасть жертвами любви, если она будет пробуждена. Демон заранее требует такой жертвы от Тамары. Сам он не хочет жертвовать ничем. Уговаривая Тамару забыть о погибшем женихе, он с тем же презрением, как и раньше, убеждает ее в ничтожестве земной жизни и доли человека.

С явлением Демона и с его речью Тамара погружается в неведомое ей царство. Слова, льющиеся из его уст, поражают ее:

И этот голос чудно-новый,
Ей мнилось, все еще звучал.

Чувствуя таящуюся в этих переживаниях опасность, она умоляет отца отдать ее в монастырь. Но и там “дума преступная” неотступно преследует ее сердце, которое уже не может предаться “восторгам чистым”. Встреча с Демоном означает для Тамары потерю естественности и погружение в область познания. Земная любовь сменяется

сверхчеловеческой страстью, цельный внутренний мир дает трещину, являя противоборство добрых и злых начал, выступающих как верность прежней любви и неясная мечта (“Все незаконною мечтой / В ней сердце билось как прежде”). Отныне противоречия раздирают душу Тамары. Она как бы вкусила от древа познания и узнала сомнения. С тех пор княжна погружена в думу. Душа Тамары становится ареной борьбы обычаев, патриархальных устоев и нового, “грешного” чувства.

Проникшись глубоким сочувствием к страданиям духа зла и надеясь на его возрождение, Тамара отвечает ему любовью и приносит свою жизнь в жертву этой любви. Однако неземная любовь Демона губительна для земной женщины: его поцелуй наполнен смертельным ядом. Тамара умирает в тот миг, когда злой дух “Коснулся жаркими устами / Ее трепещущим губам”.

Душа усопшей Тамары еще полна внушенных Демоном сомнений. От власти Демона-искусителя Тамару спасает ангел, смывающий слезами знаки зла с грешной души. Оказывается, Бог послал “испытание” Тамаре, которая, преодолев страдания и пожертвовав собой, полюбила Демона, чтобы тот обратился к добру. Иначе говоря, Тамара стремилась приобщить Демона к добру через любовь, жертвуя собой, и потому творила благое дело. Она достойна прощения.

Вопросы и задания

1. Выявите признаки романтической традиции в поэме “Мцыри”.
2. Как отражена диалектика добра и зла в сюжете и системе образов поэмы “Демон”.
3. Определите, на каких несовместимых и отрицающих друг друга идеях основана поэма “Демон”.

МАСКАРАД

Романтическая драма Лермонтова насквозь лирична и представляет собой сочетание лирики и переделанной в драму лирической поэмы. Не случайно Лермонтов предпосылает многим драмам лирические посвящения, включает в монологи дневниковые записи, а в прозаические пьесы — стихотворные произведения.

Идейно-художественная проблематика и смысл названия драмы “Маскарад”

“Маскарад” — это наиболее совершенная в драматургическом и художественном отношениях драма

Лермонтова. При жизни Лермонтова драма не была ни напечатана, ни поставлена на сцене. “Маскарад” тесно связан с традициями русской (“Горе от ума”) и европейской литературы. В нем находят переклички с трагедиями Шекспира (“Отелло”), преломление драматургических принципов Ф. Шиллера (принцип “двойного сострадания” — жертве и палачу), со сценами и мотивами произведений второстепенных авторов.

Слово “маскарад”, выставленное в заглавии драмы, означает не только реальное увеселение (костюмированный бал, на который являются в масках), но и нечто большее: с одной стороны, под “маскарадом” понимается жизнь высшего общества и жизнь вообще (в реальной действительности лица людей — “приличьем стянутые маски”, как сказано в стихотворении Лермонтова), где маски скрывают либо подлинные чувства, либо пороки; с другой стороны, “маскарад” — это условная, искусственная жизнь, игровое зрелище и развлечение; надев маску и на какое-то ограниченное время оставаясь неузнанным, человек может приоткрыть душу и показать свое истинное лицо.

Только два героя остаются самими собой — Евгений Арбенин и Нина, хотя другие персонажи думают о них иначе: князь Звездич готов видеть в Арбенине демона, Казарин уверен, что Арбенин не тот, за кого себя выдает. Арбенин подозревает в Нине коварную изменницу.

Помимо этого, маскарад и маска сращивают два плана драмы — бытовой и философский. Исследователи обратили внимание на то, что в бытовом плане маскарад — место сомнительное, населенное смешанным, а не избранным обществом. В нем встречаются дамы полусвета, игроки-шулеры, в нем принимают доносчика Шприха. Все это не очень характерно для аристократической среды, для “большого света”. Однако в драматургическом отношении это чрезвычайно важно Лермонтову.

Во-первых, для того чтобы усилить или даже преувеличить порочность “света”, где все друг друга презирают и все полны злобой. Во-вторых, Лермонтову необходим “свет” как единый, суммарный образ без бытовой конкретности и детализации. Ему не нужны ни “светские” сцены характеров, ни сцены страстей. Для художествен-

ной мысли “Маскарада” достаточно изображения “света” как общей толпы — анонимной, безликой и одинаковой, в которой одним-двумя штрихами выделены отдельные лица — Казарин (циник), Шприх (доносчик и сплетник), игроки-шулеры. Другие персонажи (Неизвестный, князь Звездич, баронесса Штраль) разработаны более подробно, но лишь потому, что имеют отношение к Арбенину и к интриге. Эти действующие лица также весьма скупо наделены характеристическими чертами: князь Звездич — глупое и ничтожное создание, баронесса Штраль — женщина, скрывающая свои чувства и готовая на самопожертвование, Неизвестный — затаившийся мститель, ждущий своего “звездного” часа, своего рода “черный человек”. В целом “свет” — единый образ, составленный из совокупности персонажей и противопоставленный другому образу — романтическому герою.

В-третьих, “свет” имеет свойство, которое небезотносительно к смыслу драмы. Злоба и презрение, пронизывающие “свет”, не сплачивают общество, не превращают его в монолит, а разрушают связи, разъединяют людей. Все завидуют друг другу и все подозревают друг друга в кознях, коварстве и обмане. Никто никому не доверяет. Маскарад — символ разрушенного общества, в котором господствует всеобщее социально окрашенное подозрение, означающее социальную неустойчивость, социальную двусмысленность, когда жизненный взлет чреват внезапным падением, а спокойствие мнимо и всегда подтачивается постоянной тревогой.

Бытовая сторона маскарада переливается в философско-символическую, теряя при этом реальную и житейскую конкретность. В бытовом начинает просвечивать философско-символическое. В речь действующих лиц вторгается автор, который устами других героев объясняет суть конфликта, раскрывает смысл маскарада, характеризует современного человека и “век нынешний, блестящий, но ничтожный”, поднимая содержание монологов и реплик, как и всей драмы, на философский уровень и соотнося его с категориями добра и зла, идеала и неприглядной действительности.

Мотивы “маски” и “игры”. В основе драмы — любовная интрига, тоже своего рода “игра”, схожая с карточной.

В ней существуют свои “правила”, свое шулерство, свои испытанные приемы. Она осложнена мотивом мнимой измены. Однако если со стороны Звездича встреча на маскараде — всего лишь очередное любовное приключение, бытовая интрижка, то со стороны Арбенина — это вызов высшим силам, освятившим брак романтического героя. И потому ставка в такой “игре” — участь человека, жизнь или смерть.

Главная пружина действия — ошибка Арбенина в разгадке тайны любовной интриги и любовной измены. Действие сосредоточено вокруг центрального героя, и его завязка напоминает трагедию Шекспира “Отелло”, где герой допускает ошибку. Отличие состоит в характере персонажа. Пушкин считал, что Отелло не ревнив, а доверчив. Арбенин, напротив, нисколько не доверчив (он не пытается оценить свое затмение и остается тем же, каким и был), а ревность его особая: она вызвана не только любовью к Нине, но и к светлым идеалам, которые, как ему представляется, попораны и убиты изменой жены.

Образ Арбенина. Трагическая ошибка героя состоит вовсе не в том, что Арбенин поверил, будто Нина по своей воле передала браслет князю Звездичу, не в том, что герой поверил в измену жены. Это лишь внешнее выражение самой основной, решающей ошибки, которую Арбенин не вполне сознает. Главная ошибка Арбенина заключена в самом герое, который неправильно оценил себя.

Порвав со “светом” и начав новую жизнь, Арбенин уверился в том, что пересоздал себя. Его внутренние силы настолько могущественны, что он преодолел тяготение и стал от него независим и свободен. Стало быть, моральные нормы “света” не властны над ним. Напротив, он с его моральными правилами высоко поднялся над нравственными законами “света”. Оказывается, однако, что борьба света и мглы, добра и зла в душе Арбенина не завершена. В лице Нины ему действительно открылся “мир прекрасный”, и он “воскрес для жизни и добра”. В Нине он видит противовес наплывающему на него временами мраку и влиянию “враждебного гения”. Из слов Арбенина ясно, что демонское в нем не угасло и не исчезло. Следовательно, моральные нормы

“света” жили в душе Арбенина и лишь на время отступили и притупились.

Арбенин полагает, что его ошибка — вера в Нину. На самом деле ошибка состоит в исчезновении этой веры и в возникшей уверенности в измене жены. И такая убежденность — следствие светской морали, где каждый человек верит только себе, считая себя единственным носителем истины. Если жизнь — игра, если жизнь — маскарад, то поневоле нет доверия ни к кому и ни к чему. Так Арбенин становится жертвой обстоятельств и своего светского воспитания.

Другим доказательством глубокого проникновения в душу Арбенина морали “света” и неизбежности его трагической ошибки выступает как раз его неверие в естественные чувства, которые свойственны Нине и которые она сохранила вопреки светскому окружению. Детская наивность, чистота, от души идущие нежность и любовь, доброе сердце и светлый ум, чуждый условностей и расчетов, — все это образует характер, противостоящий Арбенину и контрастный герою и “свету”. Такой характер выступает мерой оценки героя. Если Арбенин превращается из жертвы в злодея, то Нина — из преступницы в глазах Арбенина в невинную жертву.

Итак, романтический герой остался органическим порождением “света”. В нем не утихла борьба ангельского и демонского начал, но первые успехи на почве собственного пересоздания словно вскружили ему голову, и он осознал себя демиургом, творцом, началом мира, равным Богу и полагал, что теперь сам предписывает законы и сам вершит суд над “светом” и остальными людьми.

Арбенин не признает над собой власти суда людского, суда общества, отвергая и презирая его. Но вместе с отрицанием суда людей он отвергает и суд Бога. С полным сознанием Арбенин, вставший на путь мести, отказывается от Бога и христианской морали. Если Нина постоянно взывает к суду Бога и к небесному суду (“Но помни! есть небесный суд...”), то Арбенин подчеркивает свое отпадение от Бога и переход на позиции демонизма: себя он называет злодеем и убийцей (“...смотри, убийца твой / Здесь, как дитя, рыдает над тобой...”) и, обращаясь к Богу с просьбой, одновременно противопоставляет себя верховному существу.

Демоническое начало восторжествовало в Арбенине: он не может простить виновную в его глазах Нину, измена которой оборачивается для него коварством добродетели, т. е. ангельского, божеского начала. Слова Арбенина звучат как вызов Богу, потому что добродетель — Его атрибут. Некогда герой хотел быть равным Богу в добре, теперь он хочет быть равным Демону во зле (“Преграда рушена между добром и злом...”). В конце драмы Арбенин как будто признает над собой верховную власть Бога, раскаивается и просит прощения, но одновременно в своих последних словах упрекает, имея в виду не только Неизвестного, в котором видит перст судьбы, посланца свыше, но Бога в жестокости.

Романтическая теория высокого и право героя на месть по-прежнему привлекательны для автора, но их истинность поставлена под сомнение, а содержательная слабость весьма ощутима. Поэтому есть все основания считать “Маскарад” завершением раннего, юношеского творчества Лермонтова и переходом к творчеству зрелому.

Вопросы и задания

1. Выявите смысл названия драмы “Маскарад”.
2. Выделите мотивы “маски” и “игры” в драме.
3. Определите, в чем заключается трагическая ошибка героя.

ГЕРОЙ НАШЕГО ВРЕМЕНИ

“Герой нашего времени” как социально-психологический и философский роман. В целом это произведение является социально-психологическим и философским романом, родственным роману-путешествию, путевым запискам. Жанр психологического романа потребовал создания новой романной структуры и особенного психологического сюжета, где Лермонтов отделил автора от героя и расположил повести в особой последовательности. Все эти жанровые формы, отдельные повествования стали у Лермонтова частями единого целого — исследования духовного мира современного героя, личность и судьба которого объединяют все повествование. Предыстория Печорина намеренно исключена, что придает его биографии черты таинственности.

Интерес к внутреннему миру героя предполагает особое внимание к нравственным и философским мотивам его по-

ведения. Вследствие того, что нравственные и философские вопросы стали главными, смысловая нагрузка на события возросла и роль событийного ряда изменилась: происшествия приобрели функцию не авантурных и забавных приключений, не разрозненных эпизодов, спасающих капризного героя от одолевающей его скуки, а важных этапов жизненного пути Печорина, приближающих его к познанию себя и своих отношений с миром.

Роман состоит из повестей, каждая из которых восходит к особым жанровым разновидностям. Повесть “Бэла” представляет собой смесь очерка и романтической повести о любви “светского” человека к дикарке или дикарки к цивилизованному человеку, напоминая романтическую поэму с перевернутым сюжетом (герой не бежит в чуждую ему социально-культурную среду и не возвращается в родное лоно из чуждого окружения, а, напротив, похищенная дикарка попадает в жилище цивилизованного человека); повесть “Максим Максимыч” — смешение своего рода “физиологического” очерка (ср. с очерком “Кавказец”) с жанром “путешествия”. “Журнал Печорина” относится к эпистолярному жанру и является не чем иным, как дневником-исповедью, жанром, близким к повести-исповеди или к роману-исповеди, распространенным во французской литературе (“Исповедь” Жан-Жака Руссо, “Исповедь сына века” Альфреда де Мюссе). Однако вместо целостного изложения “Журнал Печорина” распадается на ряд повестей. Из них “Тамань” — смесь романтической поэмы и баллады (столкновение цивилизованного человека с условно-естественными и примитивными по своему общественному развитию людьми, окруженное атмосферой авантурной таинственности), “Княжна Мери” — светская повесть, “Фаталист” — философская повесть, построенная на материале военного быта.

Особенности сюжета и композиции романа

Если подразумевать под *фабулой* совокупность развивающихся в хронологической последовательности событий и происшествий в их взаимной внутренней связи, под *сюжетом* — ту же совокупность событий, в их композиционной последовательности, то совершенно ясно, что композиция “Героя нашего времени” организует, выстраивает сюжет, а не фабулу.

Расположение повестей, согласно хронологии романа, таково: “Тамань”, “Княжна Мери”, “Фаталист”, “Бэла”, “Максим Максимыч”, «Предисловие к “Журналу Печорина”». В романе, однако, хронология разрушена и повести расположены по-иному: “Бэла”, “Максим Максимыч”, «Предисловие к “Журналу Печорина”», “Тамань”, “Княжна Мери”, “Фаталист”.

Избранная автором последовательность повестей преследовала несколько целей. Одна из них состояла в том, чтобы снять напряжение с происшествий и приключений, т. е. с внешних событий, и переключить внимание на внутреннюю жизнь героя. Из реально-бытового, повседневно-житейского и событийного плана, где живет и действует герой, проблематика переведена в план метафизический, философский, бытийный. Благодаря этому интерес сосредоточен на внутреннем мире Печорина и на его анализе. Например, дуэль Печорина с Грушницким, если следовать хронологии, происходит раньше того, как читатель получает глухое известие о смерти Печорина. В этом случае внимание читателя было бы направлено на дуэль, сосредоточилось бы на самом событии. Напряжение поддерживалось бы естественным вопросом: что станет с Печориным, убьет его Грушницкий или герой останется жив? В романе Лермонтов снимает напряжение тем, что до дуэли уже сообщает (в «Предисловии к “Журналу Печорина”») о смерти Печорина, возвращающегося из Персии. Читатель заранее оповещен о том, что Печорин не погибнет на поединке, и напряжение к этому важному в жизни героя эпизоду снижено. Но зато повышено напряжение к событиям внутренней жизни Печорина, к его размышлениям, к анализу собственных переживаний. Такая установка соответствует художественным намерениям автора, который раскрыл свою цель в «Предисловии к “Журналу Печорина”»: “История души человеческой, хотя и самой мелкой души, едва ли не любопытнее и не полезнее истории целого народа, особенно когда она — следствие наблюдений ума зрелого над самим собою и когда она писана без тщеславного желания возбудить участие или удивление”.

Композиция романа имеет кольцевой характер. Действие в романе начинается и заканчивается в крепости. Печорин пребывает в замкнутом кругу, из которого нет выхода. Каждое приключение (и вся жизнь) начинается и

заканчивается одинаково: за очарованием следует горькое разочарование. Кольцевая композиция получает символическое значение: она закрепляет бесполезность исканий героя и создает впечатление полной безысходности. Однако вопреки этому кольцевая композиция выполняет и противоположную роль: поиски счастья заканчиваются неудачами, но роман завершается не смертью героя, сообщение о которой отнесено к середине повествования. Кольцевая композиция позволяет Печорину “перешагнуть” границу жизни и смерти и “ожить”, “воскреснуть”.

Образная система романа. Образ Печорина

Нетрудно заметить, что Печорин соткан из противоречий. Он — герой, духовные запросы которого безграничны, беспредельны и абсолютны. Силы у него необъятные, жажда жизни ненасытная. Печорин ставит перед собой цель и достигает ее, напрягая все силы души. Потом беспощадно анализирует свои поступки и бесстрашно судит себя. Индивидуальность измеряется безмерностью. Свою судьбу герой соотносит с бесконечностью и хочет разрешить коренные загадки бытия. Его ведет к познанию мира и самопознанию свободная мысль. Этими свойствами наделяются обычно героические натуры, не останавливающиеся перед препятствиями и жаждущие воплотить свои сокровенные желания или замыслы.

Но в названии есть, безусловно, примесь иронии, на что намекнул сам Лермонтов. Получается, что герой может выглядеть и выглядеть антигероем. Точно так же он кажется необыкновенным и обыкновенным, исключительной личностью и простым армейским офицером кавказской службы. В отличие от обыкновенного Онегина, доброго малого, ничего не знающего о своих внутренних богатых потенциальных силах, Печорин их чувствует и сознает, но жизнь проживает, как и Онегин, — обычно. Результат и смысл приключений каждый раз оказываются ниже ожиданий и совершенно теряют ореол необыкновенности. Наконец, он благородно скромно и испытывает “иногда” искреннее презрение к себе и всегда — к “другим”, к “аристократическому стаду” и к человеческому роду вообще. Нет сомнения, что Печорин — поэтическая, артистическая и творческая натура, но во многих эпизодах — циник, наглец, сноб. И невозможно решить, что составляет зерно

личности: богатства души или ее дурные стороны — цинизм и наглость, что является маской, сознательно ли она надета и не стала ли маска лицом.

Разобраться в том, где находятся истоки разочарования, цинизма и презрения, которые носит в себе Печорин как проклятие судьбы, помогают разбросанные в романе намеки на прошлое героя. В повести “Бэла” Печорин так объясняет Максиму Максимычу в ответ на его упреки свой характер: “Послушайте, Максим Максимыч, — отвечал он, — у меня несчастный характер; воспитание ли меня сделало таким, Бог ли так меня создал, не знаю; знаю только то, что если я причиною несчастья других, то и сам не менее несчастлив; разумеется, это им плохое утешение — только дело в том, что это так”.

Тут начинает проясняться характерное для печоринского (и лермонтовского) типа противоречие: с одной стороны, необъятные душевные и духовные силы, жажда беспредельных желаний (“мне все мало”), с другой — чувство полной опустошенности. Д. С. Мирский сравнил опустошенную душу Печорина с потухшим вулканом, но надо бы добавить, что внутри вулкана все кипит и клокочет, а на поверхности действительно пустынно и мертво.

Стало быть, разочарованный и демонический Печорин — это еще не Печорин в полном объеме его натуры. Лермонтов открывает нам в своем герое и другие стороны. Душа Печорина еще не остыла, не угасла и не умерла: он способен и поэтически, без всякого цинизма, идеального или вульгарного романтизма воспринимать природу, наслаждаться красотой и любить. Есть моменты, когда Печорину свойственно и дорого поэтическое в романтизме, очищенное от риторики и декларативности, от пошлости и наивности. Рассматривая сильные и слабые, “светлые” и “темные” стороны Печорина, нельзя сказать, что они уравновешены, но они взаимно обусловлены, неотделимы друг от друга и способны перетекать одна в другую.

Лермонтов создал психологический роман в русле народившегося реализма, в котором существенную роль играл процесс самопознания героя. В ходе самоанализа Печорин подвергает проверке на прочность все духовные ценности, являющиеся внутренним достоянием человека: любовь, дружба, природа, красота.

Анализ и самоанализ Печорина касается трех типов любви: к девушке, выросшей в условно естественной горной среде (Бэла), к загадочной романтической “русалке”, обитающей близ вольной морской стихии (“ундина”) и к девушке “света” (княжна Мери). Каждый раз любовь не дает истинного наслаждения и кончается драматически или трагически. Печорин снова разочаровывается и впадает в скуку. Любовная игра часто создает для Печорина опасность, угрожающую его жизни. Она перерастает рамки любовной игры и становится игрой с жизнью и смертью. Так происходит в “Бэле”, где Печорин может ждать нападения и от Азамата, и от Казбича. В “Тамани” “ундина” чуть не утопила героя, в “Княжне Мери” герой стрелялся с Грушницким. В повести “Фаталист” он проверяет свою способность к деятельности. Ему проще пожертвовать жизнью, чем свободой, причем так, что его жертвенность оказывается необязательной, но совершенной ради удовлетворения гордости и честолюбия.

Точно так же он не способен к дружбе, ибо не может поступиться частью свободы, что означало бы для него стать “рабом”. С Вернером он сохраняет дистанцию в отношениях. Свою сторонность дает почувствовать и Максиму Максимычу, избегая дружеских объятий.

Ничтожность итогов и повторяемость их образует духовный круг, в котором замкнут герой, отсюда вырастает мысль о смерти, как наилучшем исходе из порочного и заколдованного, будто заранее predetermined, круговращения. В итоге Печорин чувствует себя бесконечно несчастным и обманутым судьбой. Он мужественно несет свой крест, не примиряясь с ним и предпринимая все новые и новые попытки изменить свою участь, придать глубокий и серьезный смысл своему пребыванию в мире. Вот эта непримиренность Печорина с самим собой, со своей долей свидетельствует о неуспокоенности и значительности его личности.

Грушницкий, Максим Максимыч и др.

Сюжет повести “Княжна Мери” разворачивается через противостояние Грушницкого и Печорина в их притязаниях на внимание княжны Мери. В любовном треугольнике (Грушницкий, Мери, Печорин) Грушницкий играет сначала роль первого любовника, но затем оттесняется на второй

план и перестает быть соперником Печорина в любви. Если характер Печорина остается неизменным, то Грушницкий претерпевает эволюцию: в недалеком и неумелом лже-романтике обнажается мелкая, подлая и злобная натура. Грушницкий не самостоятелен в своих мыслях, чувствах и в поведении. Он легко подпадает под влияние внешних обстоятельств — то моды, то людей, становясь игрушкой в руках драгунского капитана или Печорина, осуществившего план дискредитации мнимого романтика.

Так в романе возникает еще одна оппозиция - романтизм ложный и романтизм истинный, странность надуманная и странность действительная, исключительность иллюзорная и исключительность реальная. Грушницкий представляет собой не только тип антигероя и антипода Печорина, но и его “кривое зеркало”. Он занят только собой и не знает людей; он предельно самолюбив и самоуверен, потому что не может посмотреть на себя критически и лишен рефлексии. Он “вписан” в стереотипное поведение “света”. Все это вместе образует устойчивую совокупность черт. Подчиняясь мнению “света” и будучи слабой натурой, Грушницкий напускает на себя трагическую таинственность, будто принадлежит к избранным существам, не понят и не может быть понят обыкновенными смертными, жизнь его во всех ее проявлениях якобы составляет тайну между ним и небесами.

Маски (от мрачного разочарованного романтика до обреченного на героизм “простого” кавказца), надеваемые Грушницким, хорошо узнаваемы и способны лишь на миг ввести окружающих в заблуждение. Грушницкий — обыкновенный недалекий малый. Его позерство легко разгадывается, и он становится скучным и терпящим крушение. Смириться с поражением Грушницкий не может, но сознание ущербности толкает его к сближению с сомнительной компанией, с помощью которой он намеревается отомстить обидчикам. Тем самым он становится жертвой собственного характера.

В последних эпизодах в Грушницком многое меняется: он оставляет романтическое позерство, освобождается от зависимости перед драгунским капитаном и его шайкой. Однако он не может преодолеть слабость своего характера и условности светского этикета.

Одно из главных лиц романа — Максим Максимыч, штабс-капитан кавказской службы. Он выполняет в повествовании функцию рассказчика и самостоятельного персонажа, противопоставленного Печорину. Максим Максимыч в отличие от других героев выведен в нескольких повестях (“Бэла”, “Максим Максимыч”, “Фаталист”). Он настоящий “кавказец” не в пример Печорину, Грушницкому и другим офицерам, лишь волею случая занесенным на Кавказ. Он служит здесь постоянно и хорошо знает местные обычаи, нравы, психологию горцев. У Максима Максимыча нет ни пристрастия к Кавказу, ни пренебрежения к горским народам. Он отдает должное коренным жителям, хотя многие их черты ему не по душе. Словом, он лишен романтического отношения к чуждому ему краю и трезво воспринимает природу и быт кавказских племен. Но это не значит, что он исключительно прозаичен и лишен поэтического чувства: его восхищает то, что достойно восхищения.

Взгляд на Кавказ Максима Максимыча обусловлен тем, что он принадлежит к другому социально-культурному историческому укладу — русскому патриархальному быту. Горцы ему более понятны, чем рефлектирующие соотечественники типа Печорина, потому что Максим Максимыч — цельная и простая натура. У него золотое сердце и добрая душа. Он склонен прощать людские слабости и пороки, смиряться перед судьбой, более всего ценить душевное спокойствие и избегать приключений. В делах службы он исповедует ясные и безыскусственные убеждения. На первом месте стоит для него долг, но с подчиненными он ведет себя по-приятельски. Командир и начальник в нем берут верх только тогда, когда подчиненные, по его разумению, совершают дурные поступки. Сам Максим Максимыч свято верит в дружбу и готов оказать уважение любому человеку.

Из женских характеров значительны Вера, Бэла, “ундина”, но наибольшее внимание Лермонтов уделит княжне Мери, назвав ее именем большую повесть. Имя Мери образовано, как сказано в романе, на английский манер (следовательно, по-русски княжну зовут Мария). Характер Мери обрисован в романе подробно и выписан тщательно. Мери в романе — жертва. Она подвергается суровым жизненным испытаниям, и именно на ней Печорин ставит свой жестокий эксперимент разоблачения Грушницкого.

Не ради Мери осуществляется опыт, но девушка вовлечена в него силою игры Печорина, поскольку имела несчастье обратить заинтересованный взор на лже-романтика и лжегероя. Одновременно в романе во всей остроте решается проблема любви — подлинной и мнимой.

Остальным действующим лицам отведена в романе более скромная роль. Это касается прежде всего доктора Вернера и мрачного офицера Вулича.

ЛЕРМОНТОВ И КАЗАХСТАН

Русской поэзии посчастливилось быть переведенной на казахский язык выдающимися поэтами. И первым в этом ряду стоит Абай. Абай перевел около 30 произведений Лермонтова — это лирика, отрывки из поэм “Измаил—бей”, “Беглец”, “Демон” и незаконченной повести “Вадим”. Анализируя деятельность Абая как переводчика М. Ауэзов отметил то новое, что внес казахский поэт в родную литературу через поэтические переводы: “Пытаясь полнее передать прекрасную тайну и нежное чувство лермонтовской лиры, Абай открывает то новое, что никогда не было присуще казахской поэзии. И хотя он создает стих казахским словом, но то, как он это соединяет, как изменяет значения слов со свойственным Абаю исследовательским мастерством, требует особой оценки. К примеру, у Лермонтова “Лилейная рука” становится у Абая “Еркелі нәзік қол” (нежная рука избалованной, изнеженной девушки). Или у Лермонтова “Как сталь твоя при трепетном огне”, а у Абая “Болатша дірілдеген жалын көрген”. “Таинственная печаль” переведено как “Құпия қайғы”. И хотя эти примеры и созданы казахскими словами, но в казахской литературе они не были сказаны, не исследовались”. Абай принес в казахскую литературу новую образность. Речь здесь идет о переводе стихотворения “Кинжал”.

Наиболее близки к Лермонтовскому оригиналу такие переводы как “Жолға шықтым қараңғы түнде жалғыз”, “Жалау”, “Қараңғы түнде тау қалғып”, “Альбомға”, которые и по сей день являются высоким образцом поэтического перевода. Таких переводов насчитывается около 15. Есть также произведения, переведенные в двух вариантах.

Почти половина переведенных стихов является вольными и свободными переводами, где нарушались образный

ряд и композиция произведения. Но делалось это все для того, чтобы идея, дух, чувство лермонтовской лирики в полной мере стали доступны казахам. Особенно это характерно для стихов, в которых раскрывается роль поэта в жизни народа. В таких стихотворениях как “Дума” (“Ой”), “Молитва” (“Қасиетті дұға”), “Журналист, писатель и писатель” (“Адамның кейбір кездері”).

“Дума” являлась и сатирой, и раздумьем о своем поколении. Наряду с этим во многих стихах, переведенных Абаем звучит утверждение, что поэт — это наставник, пророк, судья поколения. Лирический герой Лермонтова родственен поэту-обличителю, поэту-борцу Абаю. Интонации поэзии казахского и русского поэта в одном стихотворении могут резко поменяться от сатиры до вдохновенного утверждения силы духа народа.

Казахского поэта как и Лермонтова окружало бездушное, бесчеловечное общество. Оно ополчалось против личности самого Абая, против его поэзии, находившей все больше и больше почитателей, думающих и осознающих гибельное состояние народа.

Тема вольности и свободы важна для всего творчества Лермонтова. Абаю тоже близки эти проблемы. Он обращал внимание своего поэтического окружения на особенности повести Пушкина “Дубровский”. И совершенно не случайно он обратился к переводу незаконченной повести Лермонтова “Вадим”.

Одно из самых известных творений Лермонтова “Бородино” было передано Абаем в вольном переводе, с небольшими купюрами. Обращение к этому стихотворению связано с тем, что в 1882 г. вся Россия праздновала 70-летие победы русского оружия и великой эпохи в жизни страны и народа. Исследователи творчества Абая считают, что поэт был знаком и с романом-эпосом Л. Н. Толстого “Война и мир”.

Обращение к повести “Вадим”, к стихотворению “Бородино” указывает на жгучий интерес Абая к теме народа, к теме народного бунта. Абай был всегда в гуще событий, происходивших в волости. Из клана Кунанбаевых волостными управителями были и сам Абай, и его братья, и его племянники, ага султаном был его отец. Но власть в руках сильных мира сего, их бесчинства в отношении на-

рода глубоко уязвляли Абая. Исторические условия того времени не способствовали открытой вооруженной борьбе. Горькие мысли о судьбах родины и народа приводят Абая к необходимости постепенного движения народных масс и заветной цели. В мудрых словах казахского поэта о самоусовершенствовании звучит призыв к духовной революции. Недовольство настоящим состоянием общества приводит к появлению лучших стихов самого Абая и подвигает его на переводы. В 1894 г. он переводит стихотворение “Пленный рыцарь” (“Тұтқындағы батыр”), “Выхожу один я на дорогу” (“Күлімсіреп аспан тұр”), отрывок из поэмы “Измаил-бей” (“Қайтсе жеңіл болады жұрт билемек”). Абай питал симпатию к народам Кавказа, мужественно борющимся за свою свободу. Это стремление к свободе и любви к родине воспели лучшие поэты России. В ауле Абая нередкими гостями были беглецы с Кавказа. Их рассказы невольно напоминали и о трагических событиях в казахских степях. Абай советует молодым поэтам создавать поэмы о повстанческом движении народов.

“Характер таланта связан с историческим развитием общества”, — писал Белинский. В самодержавной России одинаково душно было и русскому поэту-дворянину и казахскому поэту.

Абаевские переводы лермонтовских произведений были популярны в казахской степи: переводы — песни исполнялись акынами, девушки в качестве части приданого увозили рукописные списки.

Певец Адилхан в конце 90-х годов XIX века пел под аккомпанемент скрипки, предварительно рассказывая о жизни Лермонтова, а акын Арип — один из учеников Абая, хорошо знал лермонтовские произведения, он перевел на казахский язык “Смерть поэта” Лермонтова.

Современник Абая поэт Шангерей переводит только поэму “Беглец”. Эта поэма выбрана не случайно. Как большого поэта Шангерей не могла не волновать судьба родины и народа.

Закончилась трагическая страница казахской истории, гибель Кенесары означала полную потерю государственности. Казахи уподобились беглецу, ценой позора спасающего свою жизнь. Ждет ли казахов такая же бесславная участь или быть другой судьбе поэт не знал. Мучительная мысль отразилась в переводе этой поэмы.

У Абая — свой Лермонтов и для переводов он выбирает такие произведения как “Бородино”, “Молитва”, “Кинжал”, “Дары Терека”, “Пленный рыцарь”, “Душа моя мрачна”, “Еврейская мелодия” и отрывок из “Демона”.

Известно, что обратившись к лермонтовской поздней лирике в 80-е годы, Абай почти два десятилетия — вплоть до 1902 года переводил ее. Это время создания замечательных произведений классика казахской литературы. В стихах этого периода отразилось его состояние, его тоска при виде поработанной родины, униженного состояния своего народа. Но лермонтовская поэзия свободы, такая страстная, такая мужественная, давала силы жить и творить Абаю, она была созвучна его душевному состоянию. Не случайно, что всего несколько стихотворений были переведены дословно.

К примеру, лермонтовская пейзажная лирика, отражающая различные чувства и надежды человека, была с необычайным мастерством воссоздана Абаем в переводах таких произведений как “Утес”, “Дары Терека”, “Горные вершины”. Через поэтическое посредничество Лермонтова — шедевр Гете стал известен Абаю, а затем и казахскому народу. Абай создал на слова этой лирической миниатюры музыку, долгое время в казахской среде она была любимой песней. Удивление вызывает тот факт, что с давних пор существует немецкая песня на слова Гете, музыка которой очень близка казахской мелодии. Трехязычный — казахско-русско-немецкий писатель и исследователь Герольд Бельгер пишет об этом в своей книге. Тема путника, еще не достигшего своей желанной цели, станет для лирики Абая сквозной.

Абай стал основоположником новой традиции — переводов произведений Лермонтова на казахский язык.

Из переводов, получивших песенное воплощение, нужно отметить не только философскую миниатюру-песню “Қараңғы түнде тау қалғып” (“Темной ночью горы дремлют”). Текст песни является переводом стихотворения Гете — Лермонтова “Горные вершины”. Перевод относится к 1892—1893 годам, когда в лирике Абая развивались философские молитвы.

Тема ночной тиши, красоты природы безветренной лунной ночью продолжает и прекрасная песня Абая “Желсіз түнде жарық ай”, созданная им в 1898 году. Это яркий

пример любовной лирики: тишину ночной степи нарушает говорливая речка, издали раздаются голоса пастухов. На этом идиллическом фоне раскрываются нежные чувства двух любящих сердец. Многие известные казахские певцы — Е. Серкебаев, А. Днишев — исполняли эту песню Абая.

Абаевская традиция переводов лермонтовской поэзии была продолжена М. Жумабаевым. Три стихотворения Лермонтова — “Узник”, “Листок” и “Когда волнуется желтеющая нива” переведены Жумабаевым. Кроме этого казахский поэт обращает внимание на стихи поэтического окружения Лермонтова — Дмитриева и Мятлева. Иван Мятлев, известный в московских кругах поэт, о котором Лермонтов говорил, что “любит Ишки Мятлева стихи”. Последнему принадлежит стихотворение “Ветка”, переведенное казахским поэтом. Оно созвучно лермонтовским творениям — “Ветка Палестины” и “Листок”. Во всех трех стихотворениях — двух лермонтовских и одном мятлевском — показывая явление природы, поэты выражают чувство глубокого одиночества и бесприютности. Переведенное Магжаном стихотворение “Когда волнуется желтеющая нива” метафорически передает чувство осеннее и грустное. Обращение казахского поэта к творчеству поэтического окружения Лермонтова говорит о глубоком проникновении в историю русской поэзии. И, конечно, о том, что гордая, свободолюбивая и страстная лира Лермонтова возбуждала высокие порывы: она звала к подвигам во имя родины, она клеймила изменников и трусов, она приходила в отчаяние от одиночества и спорила со всем миром.

Вопросы и задания

1. Какие виды перевода (близкий к оригиналу, свободный или вольный) наиболее часто использовал Абай в работе над произведениями Лермонтова?
2. Почему Абай для перевода выбрал такие произведения, как “Бородино”, “Вадим”?
3. Смог ли Абай передать в своих переводах пафос лермонтовской лирики?
4. Научный проект на тему “Лишние люди в русской литературе XIX века”.

НИКОЛАЙ ВАСИЛЬЕВИЧ ГОГОЛЬ (1809 — 1852)



Гоголь родился 20 марта (1 апреля) 1809 г. в местечке Великие Сорочинцы Миргородского уезда Полтавской губернии, в самом сердце Малороссии, как тогда называли Украину. Детские годы будущий писатель провел в родительском имении Васильевка. Оно находилось в Миргородском уезде рядом с легендарной Диканькой, имя которой писатель обессмертил в своей первой книге. С 1821 по 1828 гг. Гоголь обучался в Гимназии

высших наук в г. Нежине соседней Черниговской губернии. Здесь он впервые познакомился с современной литературой, увлекся театром. Ко времени пребывания в гимназии относятся и его первые литературные опыты.

Пробой незрелого пера стала “идиллия в картинах” “Ганц Кюхельgarten”, подражательное романтическое произведение. Но именно на него начинающий писатель возлагал особые надежды. Приехав в конце 1828 г. в Петербург “искать места” чиновника, Гоголь был вдохновлен тайной мыслью: утвердиться на петербургском литературном Олимпе, встать рядом с первыми писателями того времени — А. С. Пушкиным, В. А. Жуковским, А. А. Дельвигом.

В творческом развитии Гоголя исследователи выделяют три периода:

1) 1829—1835 гг. — петербургский период. За неудачей (публикация “Ганца Кюхельгартена”) последовал шумный успех сборника романтических повестей “Вечера на хуторе близ Диканьки” (1831—1832). В январе-феврале 1835 г. вышли сборники “Миргород” и “Арабески”.

2) 1835—1842 гг. — время работы над комедией “Ревизор” и поэмой “Мертвые души”. Начало этого периода — создание первой редакции “Ревизора” (декабрь 1835 г., поставлена в апреле 1836 г.), завершение — издание первого тома “Мертвых душ” (май 1842 г.) и подготовка “Сочинений” в 4-х томах (вышли из печати в январе 1843 г.). В эти

годы писатель жил за границей (с июня 1836 г.), дважды посетив Россию для устройства литературных дел.

3) 1842—1852 гг. — последний период творчества. Главным его содержанием стала работа над вторым томом “Мертвых душ”, проходившая под знаком напряженных религиозно-философских исканий. Важнейшие события этого периода — публикация в январе 1847 г. публицистической книги “Выбранные места из переписки с друзьями” и сожжение Гоголем в феврале 1852 г. личных бумаг, в числе которых была, по-видимому, и рукопись второго тома поэмы.

ВЕЧЕРА НА ХУТОРЕ БЛИЗ ДИКАНЬКИ

Пушкин объявил публике о новом, “необыкновенном для нашей литературы” явлении, угадав природу гоголевского таланта. Он увидел в молодом писателе-романтике два, казалось бы, далеких друг от друга качества: первое — “настоящая веселость, искренняя, без жеманства, без чопорности”, второе — “чувствительность”, поэзия чувств.

“Вечера на хуторе близ Диканьки” открыли романтический период его творчества. Обращение Гоголя к украинским сюжетам в “Вечерах на хуторе близ Диканьки” во многом определилось литературной ситуацией эпохи: романтическим историзмом, интересом к народной поэзии, народной культуре, национальному характеру, языку. Тот пласт народной культуры, который до тех пор находился вне сферы внимания высокой литературы, будучи допущен лишь в низкие жанры, становится предметом эстетического переосмысления. Также и непосредственно интерес к Малороссии и мода на украинскую тематику возникла в России не без влияния немецкой философии и, в частности, идей И. Г. Гердера, одним из первых в Европе обратившего внимание на Украину.

В сборник вошли восемь повестей, различающихся по проблематике, жанровым и стилевым особенностям. Гоголь использовал широко распространенный в литературе 30-х гг. принцип циклизации произведений. Повести объединены единством места действия (Диканька и ее окрестности), фигурами рассказчиков (все они — известные в Диканьке люди, хорошо знающие друг друга) и “издателя” (пасечник Рудый Панько). Гоголь скрылся под литера-

турной “маской” издателя-простолюдина, смущающегося своим вступлением в “большой свет” литературы.

Материал повестей поистине неисчерпаем: это устные рассказы, легенды, байки и на современные, и на исторические темы. “Лишь бы слушали да читали, — говорит пасечник в предисловии к первой части, — а у меня, пожалуй, — лень только проклятая рыться, — наберется и на десять таких книжек”. Гоголь свободно сопоставляет события, “путает” века. Цель писателя-романтика — познать дух народа, истоки национального характера. Время действия в повестях “Сорочинская ярмарка” и “Иван Федорович Шпонька и его тетушка” — современность, в большинстве произведений (“Майская ночь, или Утопленница”, “Пропавшая грамота”, “Ночь перед Рождеством” и “Заколдованное место”) — XVIII в., наконец, в “Вечере накануне Ивана Купала” и “Страшной мести” — XVII в. В этом калейдоскопе эпох Гоголь находит главную романтическую антитезу своей книги — прошлое и настоящее.

Прошлое в “Вечерах...” предстает в ореоле сказочного и чудесного. В нем писатель увидел стихийную игру добрых и злых сил, нравственно здоровых людей, не затронутых духом наживы, практицизмом и душевной ленью.

Гоголь изображает малороссийскую народно-праздничную и ярмарочную жизнь. Праздник с его атмосферой вольности и веселья, связанные с ним поверья и приключения выводят людей из рамок привычного существования, делая невозможное возможным.

Смех Гоголя в “Вечерах...” — юмористический. Его основа — сочный народный юмор, умеющий выразить в слове комические противоречия и несообразности.

Своеобразие художественного мира повестей связано в первую очередь с широким использованием фольклорных традиций: именно в народных сказаниях, полуязыческих легендах и преданиях Гоголь нашел темы и сюжеты для своих произведений. Он использовал поверье о папоротнике, расцветающем в ночь накануне праздника Ивана Купала, предания о таинственных кладах, о продаже души черту, о полетах и превращениях ведьм. Во многих повестях действуют мифологические персонажи: колдуны и ведьмы, оборотни и русалки и, конечно, черт, проделкам которого народное суеверие готово приписать всякое недоброе.

Уже давно установлено, что основа комического у Гоголя — это карнавальность, то есть такая ситуация, когда герои как бы надевают маски, проявляют непривычные свойства, меняются местами и все кажется перепутанным, перемешанным. На этой основе и возникает очень своеобразная гоголевская фантастика, уходящая корнями в глубины народной культуры.

“Вечера...” — книга фантастических происшествий. Фантастическое для Гоголя — одна из важнейших сторон народного мирозерцания. Реальность и фантастика причудливо переплетаются в представлениях народа о прошлом и настоящем, о добре и зле. Склонность к легендарно-фантастическому мышлению писатель считал показателем духовного здоровья людей. Фантастика в “Вечерах...” этнографически достоверна. Герои и рассказчики невероятных историй верят, что вся область непознанного населена нечистью, а сами “демонологические” персонажи показаны Гоголем в сниженном, бытовом, обличье. Они тоже малороссыяне, только живут на своей “территории”, время от времени дурача обычных людей, вмешиваясь в их быт, празднуя и играя вместе с ними.

Народная фантастика переплетается с реальностью, проясняя отношения между людьми, разделяя добро и зло. Как правило, герои в первом сборнике Гоголя побеждают зло. Торжество человека над злом — фольклорный мотив. Писатель наполнил его новым содержанием: он утверждал мощь и силу человеческого духа, способного обуздать темные, злые силы.

За исключением повести “Иван Федорович Шпонька и его тетушка”, все произведения в первом сборнике Гоголя — романтические. Романтический идеал автора проявился в мечте о добрых и справедливых отношениях между людьми, в идее народного единства. Гоголь создал на малороссийском материале свою поэтическую утопию: в ней выражены его представления о том, какой должна быть жизнь народа, каким должен быть человек.

В повести “Страшная месть” создан героико-эпический образ казака Данилы Бурульбаша, предшественника Тараса Бульбы. Его главные черты — любовь к родине и свободолюбие. Стремясь обуздать колдуна, наказанного Богом за преступление, Данила погибает как герой. Гоголь

использует народнопоэтические принципы изображения человека. Его персонажи — яркие, запоминающиеся личности, в них нет противоречий и мучительной рефлексии. Писателя не интересуют детали, частности их жизни, он стремится выразить главное — дух вольности, широту натуры, гордость, живущие в “вольных козаках”. В его изображении это, по словам Пушкина, “племя поющее и пляшущее”.

Красочный мир “Вечеров...” резко отличается от скучной, мелочной жизни российских обывателей, показанной в “Ревизоре” и особенно в “Мертвых душах”. Но праздничную атмосферу сборника нарушает вторжение унылых “существователей” — Шпоньки и его тетушки Василисы Кашпоровны. Иногда в тексте повестей звучат и грустные, элегические ноты: это сквозь голоса рассказчиков прорывается голос самого автора. Он смотрит на искрящуюся жизнь народа глазами петербуржца, спасаясь от холодного дыхания призрачной столицы, но предчувствует крушение своей утопии и потому грустит о радости, “прекрасной и непостоянной гостье”.

МИРГОРОД

“Миргород” — важная веха в творческом развитии Гоголя. Расширились рамки художественной “географии”: легендарная Диканька уступила место “прозаичному” уездному городу, главной достопримечательностью которого является огромная лужа, а “фантастическим” персонажем — бурая свинья Ивана Ивановича, нагло укравшая прошение Ивана Никифоровича из местного суда! В самом названии города заключен иронический смысл: Миргород — это и обычный захолустный город, и особый, замкнутый мир. Это Зазеркалье, в котором все наоборот: нормальные отношения между людьми подменены странной дружбой и нелепой враждой, вещи вытесняют человека, а свиньи и гусаки становятся едва ли не главными действующими “лицами”... В иносказательном смысле “Миргород” — это мир искусства, преодолевающий уездную “топографию” и “местное” время: в книге показана не только жизнь “небокопителей”, но и романтическая героиня прошлого, и страшный мир природного зла, воплощенный в “Вие”.

В сравнении с “Вечерами...” композиция второго сборника прозы Гоголя более прозрачна: он делится на две части, каждая из которых включает две повести, объединенные по контрасту. Антитеза бытовой повести “Старосветские помещики” — героическая эпопея “Тарас Бульба”. Нравоописательной, пронизанной авторской иронией “Повести...” о двух Иванах противопоставлено “народное предание” — повесть “Вий”, близкая по стилю к произведениям первого сборника. Гоголь отказался от литературной маски “издателя”. Точка зрения автора выражена в композиции сборника, в сложном взаимодействии романтических и реалистических принципов изображения героев, в использовании различных речевых “масок”.

Все повести пронизаны мыслями автора о полярных возможностях человеческого духа. Гоголь убежден в том, что человек может жить по высоким законам долга, объединяющего людей в “товарищество”, но может вести бессмысленное, пустопорожнее существование. Оно уводит его в тесный мирок усадьбы или городского дома, к мелочным заботам и рабской зависимости от вещей. В жизни людей писатель обнаружил противоположные начала: духовное и телесное, общественное и природное.

Торжество духовности Гоголь показал в героях повести “Тарас Бульба”, прежде всего в самом Тарасе. Победу телесного, вещественного — в обитателях “старосветского” поместья и Миргорода. Патриархальный быт двух тихих, доживающих свой век старичков, коротающих свои тусклые дни в заботах о вкусных обедах и ужинах да в легком беспокойстве о здоровье. Дальше этого интересы Афанасия Ивановича и Пульхерии Ивановны не идут. И трудно сказать, чего больше в интонации Гоголя: иронии или доброй усмешки.

Природное зло, перед которым бессильны молитвы и заклинания, торжествует в “Вие”. Зло социальное, возникающее среди людей в результате их собственных усилий, — в нравоописательных повестях. Но Гоголь убежден, что социальное зло преодолимо, поэтому в подтексте его произведений угадывается мысль о новых намерениях автора: показать людям нелепость и случайность этого зла, научить людей, как его можно преодолеть.

Герой повести “Вий” Хома Брут заглянул в глаза Вию, природному злу, и умер от страха перед ним. Мир, проти-

востоящий человеку, страшен и враждебен — тем острее встает перед людьми задача объединиться перед лицом мирового зла. Самоизоляция, отчуждение ведут человека к гибели, ведь только мертвая вещь может существовать независимо от других вещей, — такова главная мысль Гоголя.

Вопросы и задания

1. Определите особенности повествовательной структуры “Вечеров на хуторе близ Диканьки”.
2. Выявите, в чем проявляется единство реального и фантастического.
3. Назовите, какие фольклорные сюжеты, мотивы и образы использует Гоголь в “Вечерах на хуторе близ Диканьки”.
4. Смысл названия и композиция сборника “Миргород”.
5. В каких повестях сборника проявляется духовное начало, а в каких — природное? Обоснуйте свой ответ.

ПЕТЕРБУРГСКИЕ ПОВЕСТИ

Второй период творчества Гоголя открывается своеобразным “прологом” — “Петербуржскими” повестями “Невский проспект”, “Записки сумасшедшего” и “Портрет”, вошедшими в сборник “Арабески” (1835); его название автор пояснял так: “сумбур, смесь, каша” — кроме повестей в книгу включены статьи различной тематики. Эти произведения связали два периода творческого развития писателя: в 1836 г. была напечатана повесть “Нос”, а завершила цикл повесть “Шинель” (1839—1841).

Повести, различные по сюжетам, тематике, героям, объединены местом действия — Петербургом. Но для писателя это не просто географическое пространство. Он создал яркий образ-символ города, одновременно реального и призрачного, фантастического. В судьбах героев, в заурядных и невероятных происшествиях их жизни, в молве, слухах и легендах, которыми насыщен сам воздух города, Гоголь находит зеркальное отражение петербургской “фантастической горы”. В Петербурге реальность и фантастика легко меняются местами. Повседневная жизнь и судьбы обитателей города — на грани правдоподобного и чудесного. Невероятное вдруг становится настолько реальным, что человек не выдерживает и сходит с ума.

Гоголь дал свою трактовку петербургской темы. Его Петербург, в отличие от пушкинского (“Медный всадник”),

живет вне истории, вне России. Петербург Гоголя — город невероятных происшествий, призрачно-абсурдной жизни, фантастических событий и идеалов. В нем возможны любые метаморфозы. Живое превращается в вещь, марионетку (таковы обитатели аристократического Невского проспекта). Вещь, предмет или часть тела становится “лицом”, важной персоной в чине статского советника (нос, пропавший у коллежского асессора Ковалева, называющего себя “майором”). Город обезличивает людей, искажает добрые их качества, выпячивает дурные, до неузнаваемости меняет их облик.

Как и Пушкин, порабощение человека Петербургом Гоголь объясняет с социальных позиций: в призрачной жизни города он обнаруживает особый механизм, который приводится в движение “электричеством” чина. Чин, то есть место человека, определенное Табелью о рангах, заменяет человеческую индивидуальность. Нет людей — есть должности. Без чина, без должности петербуржец не человек, а ни то ни се, “черт знает что”.

Универсальный художественный прием, который использует писатель, изображая Петербург, — *синекдоха*. Замещение целого его частью — уродливый закон, по которому живут и город, и его обитатели. Человек, теряя свою индивидуальность, сливается с безликим множеством таких же, как он, людей. Достаточно сказать о мундире, фраке, шинели, усах, бакенбардах, чтобы дать исчерпывающее представление о пестрой петербургской толпе. Невский проспект — парадная часть города — представляет весь Петербург. Город существует как бы сам по себе, это государство в государстве — и здесь часть теснит целое.

Гоголь отнюдь не бесстрастный летописец города: он смеется и негодует, иронизирует и печалится. Смысл гоголевского изображения Петербурга — указать человеку из безликой толпы на необходимость нравственного прозрения и духовного возрождения. Он верит, что в существе, рожденном в искусственной атмосфере города, человеческое все же победит чиновничье.

В “**Невском проспекте**” писатель дал некую заставку ко всему циклу “петербургских повестей”. Это и “физиологический очерк” (подробное исследование главной “артерии” города и городской “выставки”), и романтическая новелла

о судьбах художника Пискарева и поручика Пирогова. Их свел Невский проспект, “лицо”, “физиономия” Петербурга, меняющаяся в зависимости от времени суток. Он становится то деловым, то “педагогическим”, то “главной выставкой лучших произведений человека”. Невский проспект — модель чиновного города, “движущаяся столица”. Гоголь создает образы кукол-марионеток, носителей бакенбард и усов разных мастей и оттенков. Их механическое собрание шествует по Невскому проспекту. Судьбы двух героев — детали петербургской жизни, позволившие сорвать с города блестящую маску и показать его суть: Петербург убивает художника и благосклонен к чиновнику, в нем возможны и трагедия, и заурядный фарс. Невский проспект “лжив во всякое время”, как и сам город.

В каждой повести Петербург открывается с новой, неожиданной стороны. В “Портрете” — это город-обольститель, погубивший художника Чарткова деньгами и легкой, призрачной славой. В “Записках сумасшедшего” столица увидена глазами сошедшего с ума титулярного советника Поприщина. В повести “Нос” показана невероятная, но вместе с тем очень “реальная” петербургская “одиссея” носа майора Ковалева. “Шинель” — “житие” типичного петербуржца — мелкого чиновника Акакия Акакиевича Башмачкина. Гоголь подчеркивает алогизм обычного, будничного и примелькавшегося. Исключительное — только видимость, “обман”, подтверждающий правило. Безумие Чарткова в “Портрете” — часть всеобщего безумия, возникающего в результате стремления людей к наживе. Сумасшествие Поприщина, вообразившего себя испанским королем Фердинандом VIII, — гипербола, в которой подчеркнута маниакальная страсть любого чиновника к чинам и наградам. В утрате носа майором Ковалевым Гоголь показал частный случай утраты чиновничьей массой своего “лица”.

Гоголевская ирония достигает убийственной силы: только исключительное, фантастическое способно вывести человека из нравственного оцепенения. В самом деле, лишь безумный Поприщин вспоминает о “благе человечества”. Не исчез бы нос с лица майора Ковалева, так бы и ходил он по Невскому проспекту в толпе таких же, как он: с носами, в мундирах или во фраках. Исчезновение носа

делает его индивидуальностью: ведь с “плоским местом” на лице нельзя показаться на люди. Не умри Башмачкин после распекания у “значительного лица”, едва ли этому “значительному лицу” в призраке, срывающем с прохожих шинели, почудился этот мелкий чиновник. Петербург в изображении Гоголя — это мир привычного абсурда, будничной фантастики.

Безумие — одно из проявлений петербургского абсурда, В каждой повести есть герои-безумцы: это не только сумасшедшие художники Пискарев (“Невский проспект”) и Чартков (“Портрет”), но и чиновники Поприщин (“Записки сумасшедшего”) и Ковалев, который едва не сошел с ума, увидев собственный нос, разгуливающий по Петербургу. Даже “маленького человека” Башмачкина, потерявшего надежду отыскать шинель — “светлую гостью” его унылой жизни — охватывает безумие. Образы безумцев в повестях Гоголя не только показатель алогизма общественной жизни. Патология человеческого духа позволяет увидеть подлинную суть происходящего. Петербуржец — “нуль” среди множества подобных ему “нулей”. Выделить его способно только безумие. Безумие героев — это их “звездный час”, ведь, только потеряв рассудок, они становятся личностями, утрачивают автоматизм, свойственный человеку из чиновничьей массы. Безумие — одна из форм бунта людей против всевластия социальной среды.

В повестях “Нос” и “Шинель” изображены два полюса петербургской жизни: абсурдная фантазмагория и будничная реальность. Эти полюса, однако, не столь далеки друг от друга, как может показаться на первый взгляд. В основе сюжета “Носа” лежит самая фантастическая из всех городских “историй”. Гоголевская фантастика в этом произведении принципиально отличается от народнопоэтической фантастики в сборнике “Вечера на хуторе близ Диканьки”. Здесь нет источника фантастического: нос — часть петербургской мифологии, возникшей без вмешательства потусторонних сил. Эта мифология особая — бюрократическая, порожденная всемогущим невидимкой — “электричеством” чина.

Нос ведет себя так, как и подобает “значительному лицу”, имеющему чин статского советника: молится в Казанском соборе, прогуливается по Невскому проспекту, за-

езжает в департамент, делает визиты, собирается по чужому паспорту уехать в Ригу. Откуда он взялся, никого, в том числе и автора, не интересует. Можно даже предположить, что он “с луны упал”, ведь, по мнению Поприщина, безумца из “Записок сумасшедшего”, “луна ведь обыкновенно делается в Гамбурге”, а населена носами. Любое, даже самое бредовое, предположение не исключается. Главное в другом — в “двуликости” носа. По одним признакам, это точно реальный нос майора Ковалева (его примета — прыщик на левой стороне), то есть часть, отделившаяся от тела. Но второй “лик” носа — социальный.

Образ носа — итог художественного обобщения, раскрывающего социальный феномен Петербурга. Смысл повести не в том, что нос стал человеком, а в том, что он стал чиновником пятого класса. Нос для окружающих — вовсе не нос, а “штатский генерал”. Чин видят — человека нет, поэтому подмена совершенно незаметна. Люди, для которых суть человека исчерпывается его чином и должностью, не узнают ряженого. Фантастика в “Носе” — тайна, которой нет нигде и которая везде, это страшная иррациональность самой петербургской жизни, в которой любое бредовое видение неотлично от реальности.

В основе сюжета “Шинели” — ничтожнейшее петербургское происшествие, героем которого стал “маленький человек”, “вечный титулярный советник” Башмачкин. Покупка новой шинели оборачивается для него потрясением, соизмеримым с пропажей носа с лица майора Ковалева. Гоголь не ограничился сентиментальным жизнеописанием чиновника, пытавшегося добиться справедливости и умершего от “должностного распекания” “значительного лица”. В финале повести Башмачкин становится частью петербургской мифологии, фантастическим мстителем, “благородным разбойником”.

Мифологический “двойник” Башмачкина является своего рода антитезой носу. Нос-чиновник — реалия Петербурга, которая никого не смущает и не повергает в ужас. “Мертвец в виде чиновника”, “сдирающий со всех плеч, не разбирая чина и звания, всякие шинели”, наводит ужас на живых носов, “значительных лиц”. Он добирается в конце концов до своего обидчика, “одного значительного лица”, и только после этого навсегда покидает обидевший его при жизни и равнодушный к его смерти чиновный Петербург.

Вопросы и задания

1. Докажите, что “Петербург в изображении Гоголя — это мир привычного абсурда, будничной фантастики”.
2. Выявите, в чем сходство и отличие пушкинского и гоголевского образов Петербурга? Какие писатели продолжают “петербургский текст”?
3. Определите основные признаки типа героя “маленький человек”.

РЕВИЗОР

Жанровое новаторство комедии “Ревизор”. Новизна “Ревизора” заключалась, в частности, в том, что Гоголь перестроил тип сценической интриги: теперь она приводилась в движение не любовным импульсом, как в традиционной комедии, но административным, а именно: прибытием в город мнимо высокой особы — ревизора.

Ломая традицию, Гоголь отказался и от привычной иерархии главных и второстепенных персонажей. Напротив, в его пьесе во всех перипетиях действия находился не один, не несколько персонажей, но весь их сон. О необходимости завязки, выходящей за рамки личной судьбы, постановке всех без исключения персонажей перед лицом общезначимого, рокового для них события, Гоголь писал уже в своей рецензии на картину К. Брюллова, которую Ю. В. Манн предлагает рассматривать как еще один источник драматургической коллизии “Ревизора” и своеобразный краткий конспект структурных принципов пьесы. Пластика окаменения как наглядное выражение общего потрясения дополнительно объединяла эстетические принципы брюлловской картины и гоголевской комедии.

Психологическая и одновременно драматургическая коллизия Хлестакова заключается в том, что он — хвостун и лжец, чьи действия не подчинены какому-либо корыстному или обдуманному плану, но зато подчиняются силе обстоятельств. Ложь его становится тем самым не страстью и не ремесленным занятием, она всего лишь простодушна и непрофессиональна. Ложь Хлестакова вскрывает его подлинную природу: он говорит совершенно откровенно и, привирая, высказывает именно в ней себя таким, как есть. Эту ложь Гоголь называет “почти род вдохновения”, “редко кто им не будет хоть раз в жизни”.

Именно этим объясняется и успех Хлестакова в городе N. Парадоксальным образом при всем своем новаторстве Гоголь довольно четко соблюдал каноны классицистической драматургии. Сюда относятся и говорящие имена, свойственные комедии классицизма, прямо указующие на порок: Держиморда (“ударит так, что только держись”), Ляпкин-Тяпкин (дела, идущие в суде тяп-ляп), Хлестаков (“легкость в мыслях необыкновенная”) и т. д.

Композиционно пьеса также была очень тщательно выстроена. Всего она состояла из пяти актов. Кульминация наступала ровно посередине: в 6-м явлении 3-го действия, состоящего из 11 явлений. Участники коллизии симметрично вводились в действие: в первом действии Сквозник-Дмухановский беседовал с каждым из горожан, в четвертом действии чиновники поочередно наносили визиты Хлестакову. В пятом действии следовало новое представление всех действующих лиц, но теперь уже косвенное, через призму восприятия Хлестакова, пишущего письмо Тряпичкину. Излишне говорить, насколько симметрично была выстроена Гоголем и завершающая немая сцена с городничим “посередине в виде столпа...”. Как писал Андрей Белый, “фабула снята, фабула — круг... Последнее явление возвращает к первому; и там и здесь — страх: середина же — вздутый морок”.

При этом развязка, наступавшая в пятом действии, естественно знаменуя финал, выполняла вместе с тем роль новой кульминации, что выражалось немой сценой, близкой по жанру популярным в конце XVIII — начале XIX в. “живым картинам”.

Иван Хлестаков как “человек играющий”

Рассмотрим интерпретацию образа Хлестакова в контексте категории игры, предпринятую в статье современного литературоведа С. Н. Патапенко.

Похоже, что детище по имени Иван и фамилии Хлестаков волновало Гоголя острее других собственных созданий. Писатель постоянно вглядывался в него, словно стараясь объяснить суть образа не только постороннему слуху и глазу, но и самому себе. В “Замечаниях для господ актеров” этот факт еще не столь очевиден. Гоголь характеризует Хлестакова в одном ряду с другими действующими лицами. Он выделяет при этом непрезентабельную легкость

физического облика Ивана Александровича (“тоненький, худенький”) в противовес солидности и “сурьезности” стати Городничего и подчеркивает такую же интеллектуальную несостоятельность (“несколько приглуповат”, “без царя в голове”, “пустейший”, “говорит и действует без всякого соображения”). Исполнителю этой роли автор считает необходимым дать дополнительный совет избегать навязчивой театральности и требует предельной органики: “Чем более исполняющий эту роль покажет чистосердечия и простоты, тем более он выиграет”.

Суммируя авторские подсказки, отметим: Гоголь выделяет в Хлестакове способность обманывать бессознательно, универсальность его желания примерять маску другого, более значительного существования и возможность органично выглядеть в этой маске, импровизационную легкость и эмоциональную убедительность его непроизвольного вранья. В конечном итоге речь идет даже о присутствии в поведении Хлестакова вдохновенного, творческого начала.

Показательно, что во многих исследованиях и размышлениях, касающихся образа Хлестакова, также отмечается значимость творческого потенциала для понимания сути этого персонажа”.

Хлестаков в пьесе появляется только во втором действии.

Главный спектакль, показавший хлестаковские возможности во всем блеске, состоялся в городе N, когда чиновники сами вывели этого любителя театра на сцену, срежиссировали ситуацию и распределили роли. Хлестаков оказался артистом талантливым. С его появлением все происходящее приобрело характер карнавальная безудержности и неразберихи. Здесь можно одновременно объясняться в любви матери и дочери (важен не предмет, а процесс), быть “с Пушкиным на дружеской ноге” и ощущать полную свою безнаказанность.

Выводя Ивана Александровича на сцену, Гоголь считает необходимым вновь подчеркнуть тягу персонажа к театрализации. Желание постоянно находиться в придуманном образе заставляет Хлестакова забыть о вынужденном воздержании от пищи. Внутренняя пустота Хлестакова, отсутствие у него индивидуально-личностного начала неоднократно отмечались в качестве важнейшей характеристики

образа. “Быстро говорит, быстро движется, чуть не летает — пусто в сердце, пусто в голове”, — выводит характерологическую формулу Хлестакова М. Чехов, один из лучших исполнителей этой роли.

Вопросы и задания

1. В чем проявляется жанровое новаторство комедии “Ревизор”.
2. Как вы понимаете “миражную интригу” (терминологическое словосочетание Ю.В. Манна)?
3. Каков смысл “немой” сцены в “Ревизоре”?
4. Образ Хлестакова как человека играющего в интерпретации современных исследователей.

МЕРТВЫЕ ДУШИ

История создания и смысл названия поэмы. Считается, что так же, как и сюжет “Ревизора”, сюжет “Мертвых душ” Гоголю подсказал Пушкин. Известны два рассказа, связанные с именем Пушкина и сопоставимые с фабулой “Мертвых душ”. Во время его пребывания в Бессарабии (1820—1823) в Бендерах имели место административные злоупотребления: смертные случаи здесь не регистрировались, и имена умерших передавались другим лицам, беглым крестьянам, стекавшимся сюда со всех концов России; по этой причине жителей городка называли “бес-смертным обществом”.

При вполне житейски-бытовом происхождении сама формула “мертвые души”, вынесенная в заглавие произведения, была насыщена тематикой и литературной, и философски-религиозной. Собственно бытовой аспект этой формулы зафиксировал В. И. Даль в первом издании “Толкового словаря живого великорусского языка” (1863): “Мертвые души, люди, умершие в промежутке двух народных переписей, но числящиеся по уплате податей, на лицо” (статья “Душа”). Однако в религиозно-философском аспекте гоголевская формула явилась антитетичной к библейскому понятию о “живой душе”.

Жанр произведения. Жанровая природа гоголевского произведения сложна и не проста для определения. Сам Гоголь назвал свое произведение поэмой. “Мертвые души” отличаются поэтичностью, музыкальностью, выразительностью языка, насыщенного такими образными сравнениями и метафорами, какие можно встретить разве что в

поэтической речи. А главное — постоянным присутствием автора, что делает “Мертвые души” произведением лиро-эпическим. Вся действительность, изображенная в ней, проходит сквозь призму авторского сознания. В лирических отступлениях Гоголь ставит и решает литературные вопросы.

Своеобразная жанровая структура “Мертвых душ” позволяет Гоголю изобразить картину нравов всей России, показывая при этом общее, а не частное, не историю жизни одного человека, а “разнообразную кучу” русских характеров. Лирическое начало выводит эти наблюдения на уровень философских размышлений о судьбе России.

Сюжет и композиция

“Пушкин находил, что сюжет “Мертвых душ” хорош для меня тем, что дает полную свободу изъездить вместе с героем всю Россию и вывести множество самых разнообразных характеров”, — писал Н. В. Гоголь. И он блестяще реализовал свой замысел.

Рассмотрим сюжетно-композиционную структуру поэмы. Прежде всего отметим, что произведение делится на две части. Первая часть включает в себя экспозицию (описание губернского города), завязку (приезд Чичикова), развитие действия (посещение героем чиновников и помещиков). Все главы (2—6), описывающие визиты Чичикова к помещикам, построены по одной композиционной схеме. Они включают в себя пейзаж, описание деревни, интерьер, подробный портрет героя, диалог с Чичиковым. В очередности появления образов помещиков в поэме также заключен особый смысл. Исследователи считают, что здесь Гоголь реализует принцип “убывающей виновности” персонажа. Первым в этой галерее появляется Манилов, фигура которого наиболее безжизненна, напоминает читателям застывшую статую. Коробочка, Ноздрев и Собакевич — каждый из них в определенном смысле уже “приближен к жизни”. Последним на сцене появляется Плюшкин. Это единственный персонаж, кроме Чичикова, чью предысторию открывает нам автор.

Но почему же Гоголь выделяет этого героя? Дело в том, что “Мертвые души” были задуманы писателем как большая эпопея, поэма, подобная “Божественной комедии” Данте. Первый том должен был (по мысли автора) соответ-

ствовать “Аду”, второй — “Чистилищу”, третий — “Раю”. Гоголь планировал рассказать о постепенном восхождении героев от низших форм жизни к высшим. Чичиков рассматривался им как герой, способный обрести истину. И наряду с ним автор планировал сделать героем третьего тома и Плюшкина, как персонажа, способного к нравственному возрождению. Именно потому Гоголь открывает читателям жизненную историю этого героя.

Исследователи отмечали, что первая часть поэмы менее динамична. На первый взгляд, все движение здесь — это поездки Чичикова, его визиты чиновникам и помещикам. Однако в этой части весьма ощутимо “внутреннее движение”, исподволь подготавливающее развязку поэмы. И в этом плане очередность посещения героем помещиков имеет еще и иной смысл — возрастание угрозы для предприятия Чичикова. Во второй части “Мертвых душ” действие развивается стремительно и энергично, происходит множество событий. Вторая часть поэмы включает в себя развитие действия (подписание купчей, бал, увлечение Чичикова губернаторской дочкой), растянутую кульминацию (скандальную выходку Ноздрева на балу, приезд в город Коробочки, распространение слухов о Чичикове). Во второй части Гоголь дает нам предысторию героя (запоздалая экспозиция образа). Иногда исследователи считают эту запоздалую экспозицию пародией Гоголя на романтические сюжеты. Вторая часть поэмы в определенном смысле повторяет схему первой. Через повествования Коробочки, Манилова, Собакевича, Плюшкина, Ноздрева все визиты Чичикова к ним повторяются вновь. Посещение чиновников также повторяется, но уже с гораздо менее удачным исходом. И эта повторяемость обрамляет центральное действие поэмы. Таким образом начинают и заканчивают действие городские сцены. Однако композиционное кольцо создает и сам главный герой поэмы. Чичиков у Гоголя приезжает в город N ниоткуда и уезжает в никуда, в бесконечность. Круг, таким образом, замыкается.

В поэме присутствуют композиционные вставки. Это “Повесть о капитане Копейкине”, притча о Кифе Мокиевиче и Мокии Кифовиче, письмо незнакомки, адресованное Чичикову. Также повествование насыщено лирическими

отступлениями, размышлениями автора о России, о русском народе, о быте, о типах писателей, о разнообразии человеческих характеров, о русском языке. Отметим также особый принцип соединения художественного времени и художественного пространства в поэме. “Мертвые души” напоминают нам живописное полотно, основным фоном которого выступает атмосфера губернского города, где все статично, омертвело. На втором плане — усадьбы помещиков. Жизнь здесь также словно замирает. На первом плане вырисовывается фигура Чичикова. И он уже вносит в повествование определенный динамизм, энергию, определяя внешние события и провоцируя внутреннее движение в поэме.

Таким образом, в сюжете Гоголя большую роль играет фактор неожиданности и неизвестности. Читателям практически до конца первого тома не ясен исход интриги. Не совсем понятны и мотивы аферы героя. Однако в последней главе автор как будто приближает нас к разгадке и намерений, и характера Чичикова. История дела, таким образом, оборачивается историей характера. В этом своеобразии гоголевского сюжета

В композиции поэмы следует особо подчеркнуть проходящий через все произведение образ дороги, с помощью которого писатель выражает ненависть к застою и устремленность вперед, горячую любовь к родной природе. Этот образ способствует усилению эмоциональности и динамичности всей поэмы.

Система образов-персонажей. Роль детали в раскрытии образов

Сюжет путешествия позволил Гоголю создать галерею образов помещиков. В пяти главах поэмы автор сатирически изображает их абсурдный мир, неспособность вести хозяйство, полную деградацию, по словам Гоголя, “следуют у меня герои один пошлее другого”. Писатель окружает их множеством предметов, все они подобраны не случайно. Образный мир писателя детализирован, он сосредоточивает внимание на разных типах деталей: пейзажа, интерьера, портрета, вещей, действий, поведения, поступков, речи персонажей. Это детали, ярко и индивидуально характеризующие каждого из помещиков. Гоголь — непревзой-

денный мастер предметно-бытовой детализации, поэтому мир Гоголя — это мир осязаемых вещей.

В изображении помещиков писатель использует одну и ту же последовательность деталей: пейзаж, дом, интерьер, портрет помещика и членов его семьи, еда, манера речи.

Центральное место в поэме занимают пять глав, в которых представлены образы помещиков: Манилова, Коробочки, Ноздрева, Собакевича и Плюшкина. Главы расположены в особой последовательности по степени деградации героев.

Манилов — значимое имя (от глагола “манить”, “заманивать”) иронически обыгрывается Гоголем, пародирующим лень, бесплодную мечтательность, прожектерство, сентиментальность. Образ Манилова динамически разворачивается из поговорки: человек ни то ни се, ни в городе Богдан, ни в селе Селифан. Вещи, окружающие Манилова, свидетельствуют о его неприспособленности, оторванности от жизни, о безразличии к реальности: господский дом стоит на юру, “открытом всем ветрам”; Манилов проводит время в беседке с надписью “Храм уединенного размышления”, где ему приходят в голову разные фантастические проекты, например, провести подземный ход от дома или выстроить через пруд каменный мост; в кабинете Манилова два года подряд лежит книжка, с закладкой на 14-й странице; в картузах, табачнице рассыпан пепел, горки выбитой из трубки золы аккуратно расставлены на столе и окнах, что составляет досуг Манилова. Манилов, погруженный в заманчивые размышления, никогда не выезжает на поля, а между тем мужики пьянствуют, у сереньких изб деревни Манилова ни одного деревца — “только одно бревно”; хозяйство идет как-то само собой; ключница ворует, слуги спят и повесничают.

Портрет Манилова построен по принципу нагнетания восторженности, гостеприимства до крайнего избытка, переходящего в отрицательное качество: “черты лица его были не лишены приятности, но в эту приятность, казалось, чересчур было передано сахару”; в лице Манилова “выражение не только сладкое, но даже приторное, Любовь Манилова и его жены пародийно-сентиментальна. Они носят друг другу конфетки и лакомые кусочки со словами: “Разинь, душенька, свой ротик, я тебе положу этот кусочек”. Утон-

ченная деликатность выражается в абсурдных фразах “щи, но от чистого сердца”, “майский день, именины сердца”. Чиновники, по словам Манилова, сплошь препотеннейшие и прелюбезнейшие люди. Образ Манилова олицетворяет общечеловеческое явление — “маниловщину”, то есть склонность к созданию химер, псевдофилософствованию.

Коробочка. Фамилия Коробочки метафорически выражает сущность ее натуры: бережливой, недоверчивой, боязливой, скудоумной, упрямой и суеверной. Мелочность Коробочки, животная ограниченность ее интересов заботами о собственном хозяйстве подчеркивается птичье-животным антуражем вокруг нее: соседи-помещики Бобров, Свиньин; “индейкам и курам не было числа...”. Вещи в доме Коробочки, с одной стороны, отражают ее наивное представление о пышной красоте, с другой — ее скопидомство.”.

Общечеловеческая страсть, изображенная Гоголем в образе Коробочки, — “дубиноголовость”. Коробочка боится продешевить при продаже “мертвых душ”, опасается, как бы Чичиков не обманул ее, хочет выждать, чтобы “как-нибудь не понести убытку”. Коробочка поначалу полагает, будто Чичиков намерен выкапывать мертвых из земли. Она собирается подсунуть Чичикову вместо “мертвых душ” пеньку и мед, цены на которые она знает, в отношении же “душ” Коробочка заявляет: “лучше ж я маненько повременю, авось понаедут купцы, да применюсь к ценам”. Коробочка решается продать “души” со страху и из суеверия, ибо Чичиков посулил ей черта и чуть не проклял (“да пропади и околей со всей вашей деревней!”). В образе Коробочки заключен тип “дубиноголового” упряма, омертвевшего в своей ограниченности: “иной и почтенный, и государственный даже человек, а на деле выходит совершенная Коробочка.

Собакевич. Богатырская мощь (нога, обутая в сапог исполинского размера), подвиги за обеденным столом (ватрушки “гораздо больше тарелки”, “индюк ростом с теленка”), богатырское здоровье (“пятый десяток живу, ни разу не был болен”) пародируют облик и деяния сказочных богатырей. Грубость и неуклюжесть — суть портрета Собакевича. Природа, создавая его лицо, “рубил со всего плеча:хватила топором раз — вышел нос,хватила другой — вышли губы, большим сверлом ковырнула глаза и, не об-

скобливши, пустила на свет...”. Вещи вокруг Собакевича повторяют тяжелое и прочное тело хозяина Собакевич — “человек-кулак”. Он выражает общечеловеческую страсть к тяжелому, земному, плотскому. Сила и воля Собакевича лишены идеала, души.

Ноздрев — это тип “разбитного малого”, кутилы. Он “исторический человек”, ибо всякий раз попадает в историю: либо он напивается в буфете, либо он врет, что держал лошадь голубой или розовой масти. Он охоч до женского пола, не прочь “попользоваться насчет клубнички”. Главная страсть Ноздрева — “нагадить ближнему”: распускал небылицы, расстраивал свадьбу, торговую сделку, по-прежнему считал себя приятелем того, кому нагадил. Страсть Ноздрева общечеловеческая — не зависит от чина. Энергичный, деятельный Ноздрев лишен внутреннего содержания, а потому мертв. Он меняет все что угодно: ружья, собак, лошадей, шарманку — не ради выгоды, а ради самого процесса.”.

Плюшкин. Образ заплесневелого сухаря, оставшегося от кулича, — обратная метафора фамилии. Портрет Плюшкина создается с помощью гиперболических деталей: предстает бесполом существом, Чичиков принимает его за ключницу. “Один подбородок только выступал очень далеко вперед, так, что он должен был всякий раз закрывать его платком, чтобы не заплывать”. На засаленном и замасленном халате “вместо двух болталось четыре полы”. Это общечеловеческий тип скупца: “прореха на человечестве”. Предметный мир вокруг Плюшкина свидетельствует о гнилости, тлении, умирании, упадке. Хлеб гниет в кладовых, зеленая плесень покрывает ограды и ворота, бревенчатая мостовая ходит, “как фортепьянные клавиши”, избы, где “многие крыши сквозят, как решето”. Из рачительного, образцового хозяина Плюшкин трансформируется в паука. После смерти жены старшая дочь убегает со штаб-ротмистром, Плюшкин проклинает ее и сына, ставшего военным. Вещи ветшают, время останавливается. Умственные способности Плюшкина тоже приходят в упадок, сводятся к подозрительности, ничтожной мелочности: дворовых он считает ворами и мошенниками; составляя список “мертвых душ” на четвертке листка, сокрушается, что нельзя отделить еще осьмушку.

Образ Чичикова. В соответствии со своим ведущим художественным принципом — разворачивать образ из имени — Гоголь дает Чичикову фамилию, образованную путем простого повтора невнятного звукосочетания (чичи), не несущего никакой отчетливой смысловой нагрузки. Фамилия, таким образом, отвечает общей доминанте образа Чичикова, суть которой в фиктивности (*А. Белый*), мнимости, конформизме: “не красавец, но и не дурной наружности, ни слишком толст, ни слишком тонок, нельзя сказать, чтоб стар, однако же и не так чтобы слишком молод”. В портрете Чичикова равным образом отбрасывается как положительное, так и отрицательное начало, все сколько-нибудь существенные внешние и внутренние черты личности отвергаются, сводятся к нулю, нивелируются. Имя и отчество Чичикова — Павел Иванович, — округлое и благозвучное, однако не эксцентричное, также подчеркивает желание Чичикова слиться со средой, быть в меру заметным (“фрак брусничного цвета с искрой”), вместе с тем похожим на других (“никогда не позволяет себе неблагопристойного слова”, “в приемах... что-то солидное”), держась принципа “золотой середины”. В облике Чичикова комически переплетены черты церемонной деликатности и грубого физиологизма: “умел польстить каждому”, “вошел боком”, “садился наискось”, “отвечал наклонением головы”, “клял в нос гвоздичку”, “подносил табакерку, на дне которой фиалки”; с другой стороны — “долго тер мылом <...> щеки, подперши их <...> языком”, “высморкался чрезвычайно громко”, “нос <...> звучал как труба”. В Чичикове Гоголь метонимически выделяет нос (сравните с майором Ковалевым, у которого пропал нос): “высунул вперед нос”. Образ Чичикова многофункционален. Чичиков является центром так называемой “миражной интриги” (*Ю. Манн*). Подобно странствующему рыцарю средневекового романа или бродяге плутовского романа, Чичиков находится в непрерывном движении, в дороге, он сравним с гомеровским Одиссеем. Правда, в отличие от рыцаря, посвящающего героические деяния Прекрасной Даме, Чичиков — “рыцарь копейки”, ради последней в сущности он и совершает свои “подвиги”. В биографии Чичикова (глава 11) есть ряд предварительных деяний к главному подвигу жизни — скупке мертвых душ. Чичиков

стремится нарастить копейку из ничего, так сказать, “из воздуха. Начав скупать у помещиков крепостных крестьян, значащихся в “ревизских сказках” в качестве живых, Чичиков намеревается заложить их в Опекунский совет и сорвать куш на “фуфу”, по его выражению. “Миражная интрига” начинает развиваться вследствие неслыханности, рискованности и двусмысленности сделки, предлагаемой Чичиковым помещикам. Скандал, разразившийся вокруг мертвых душ, начатый на балу у губернатора Ноздревым и подкрепленный перепуганной Коробочкой, перерастает в грандиозную мистерию фантастической русской действительности николаевского времени и, шире, отвечает духу русского национального характера, а также сущности исторического процесса, как понимает их Гоголь, связывая то и другое с непостижимым и грозным Провидением. Другая функция образа Чичикова — эстетическая. Образ Чичикова составляют метафоры, окрашенные в разной степени то в эпические, то в иронические, то в пародийные тона: “барка среди свирепых волн” жизни, “незначащий червь мира сего”, “волдырь на воде”. Вопреки солидности, степенности, телесной осязаемости (“был тяжеленек”, “животик <...> барабан”), вопреки заботе о будущих потомках и желанию стать образцовым помещиком, сущность Чичикова — мимикрия, способность принимать форму любого сосуда. Чичиков меняет лица в зависимости от обстановки и собеседника, часто становясь подобием того помещика, с кем торгуется: с Маниловым Чичиков сладкогласен и предупредителен, его речь, точно сахарный сироп; с Коробочкой держится проще и даже сулит ей черта, приходя в ярость от ее “дубинноголовости”, с Собакевичем Чичиков прижимист и скуп, такой же “кулак”, как сам Собакевич, оба они видят друг в друге мошенников; с Ноздревым Чичиков держится запанибратски, на “ты”. Наконец, в профиль Чичиков “очень сдает на портрет Наполеона”, ибо тот “тоже нельзя сказать чтобы слишком толст, однако ж и не так чтобы тонок”. С этой особенностью образа Чичикова неразрывно связан гоголевский мотив “зеркала”. Чичиков, словно зеркало, вбирает в себя прочих героев “Мертвых душ”, содержит в зародыше все существенные душевные свойства этих персонажей.

Этическая функция образа Чичикова

По мнению Гоголя, Чичиков — несправедливый приобретатель (“Приобретение — вина всего”, 11-я глава). Сама афера Чичикова вытекает из “дела Петра”, именно он ввел ревизию крепостных крестьян, положив начало бюрократизации России. Чичиков — западник (*Д. Мережковский*), и Гоголь развенчивает европейский культ денег. Последний обуславливает этический релятивизм Чичикова: будучи школьником, он “угождает” учителю, ставящему “заносчивых и непокорных” учеников на колени и морящему их голодом; Чичиков, напротив, сидит на лавке не шелохнувшись, со звоном подает учителю трех и трижды снимает шапку; когда же учителя выгоняют из училища, “заносчивые и непокорные” собирают ему в помощь деньги, Чичиков же дает “пятак серебра, который тут же товарищи его бросили, сказавши: “Эх ты, жила!”. Учитель, узнав о предательстве любимого ученика — проговорил: “Надул, сильно надул...”. Второе предательство Чичиков совершает, когда начинает карьеру приобретателя: обещает дочери своего начальника, повытчика, жениться, пускай та старая дева с рябым лицом. Но едва начальник выбивает Чичикову место тоже повытчика в другой канцелярии, Чичиков отправляет свой сундук домой и съезжает с его квартиры.

Образ автора, роль лирических отступлений в поэме

Изумительное искусство Гоголя в компоновке сюжета сказалось в том, что множество самых различных вводных эпизодов и авторских отступлений, вызванных стремлением шире и глубже воссоздать тогдашнюю действительность, строго подчинено воплощению определенных идей писателя. Авторские отступления, как о толстых и тонких, о “страсти русского человека знаться с тем, кто хотя бы одним чином был его выше”, о “господах большой руки и господах средней руки”, о широкой типичности образов Ноздрева, Коробочки, Собакевича, Плюшкина, составляют необходимый социальный фон для раскрытия основных идей поэмы. Во многих авторских отступлениях Гоголь так или иначе касался столичной темы, но в предельной сатирической обнаженности эта “опасная” тема прозвучала во включенной в композицию поэмы “Повести о капитане Копейкине”, рассказанной губернским почтмейстером. По

своему внутреннему смыслу, по своей идее эта вставная новелла является важным элементом в идейном и художественном смысле гоголевской поэмы. Она давала автору возможность включить в поэму тему героического 1812 года и тем самым еще резче оттенить бессердечие и произвол верховной власти, трусость и ничтожество губернской знати.

В авторских отступлениях реализуется лирическое начало в поэме “Мертвые души”. Автор “Мертвых душ” выступает в ней как лирический герой: делится с читателем своими творческими замыслами, беседует о своем положительном идеале, говорит о своем отношении к Чичикову. Автор постоянно общается с читателем, причем в отношении к читателю частенько сквозит ирония, скрытая под стремлением угодить. Автор поэмы пытается предугадать отношение читателя к главному герою, представить возможную реакцию читателя. Некоторые его высказывания связывают отдельные эпизоды поэмы, играют важную композиционную роль. Другие высказывания автора связывают отдельные эпизоды или лирические отступления с основным повествованием. Кроме того, для исчерпывающего понимания образа автора в поэме “Мертвые души” можно сказать и о том, что в эпической части Н.В. Гоголь выступает как новатор-реалист, а в лирической — как поэт-романтик.

Работа Гоголя над вторым томом “Мертвых душ”

Новый этап в реализации замысла начался летом 1836 г. Гоголь обдумал план произведения, переделав все написанное в Петербурге. “Мертвые души” мыслились теперь как трехтомное сочинение. Усилив сатирическое начало, он стремился уравновесить его новой, некомической стихией — лиризмом и высокой патетикой авторских отступлений. В письмах к друзьям, определяя масштаб своего произведения, Гоголь уверял, что “вся Русь явится в нем. Изменилось понимание Гоголем смысла и значения своего труда. Он пришел к мысли, что его пером руководит высшая predeterminedность, которая обусловлена значением “Мертвых душ” для России. Возникло твердое убеждение, что его работа — подвиг на писательском поприще, который он совершает вопреки непониманию и недоброжелательству современников: оценить его смогут только потомки. После смерти Пушкина потрясенный Гоголь воспринимал “Мерт-

вые души” как “священное завещание” учителя и друга — он все больше укреплялся в мысли о своем избранничестве. Однако работа над поэмой продвигалась медленно. Гоголь решил устроить ряд чтений неоконченного произведения за границей, а в конце 1839 — начале 1840 г. и в России, куда приезжал на несколько месяцев.

В 1840 г., сразу же после отъезда из России, Гоголь тяжело заболел. После выздоровления, которое писатель расценил как “чудесное исцеление”, он стал рассматривать “Мертвые души” как “святой труд”. По мнению Гоголя, Бог наслал на него болезнь, провел через мучительные испытания и вывел к свету для того, чтобы он осуществил его высшие предначертания. Вдохновленный идеей морального подвига и мессианства, в течение 1840 и 1841 гг. Гоголь завершил работу над первым томом и привез рукопись в Россию. Одновременно обдумывались второй и третий тома. Пройдя через цензуру, первый том был издан в мае 1842 г. под названием “Похождения Чичикова, или Мертвые души”.

Работа над вторым томом шла трудно и с перерывами. Первая редакция была завершена в 1845 г., но не удовлетворила Гоголя: рукопись была сожжена. С 1846 по 1851 гг. создавалась вторая редакция второго тома, которую Гоголь намеревался опубликовать. Однако книга так и не была издана: ее рукопись либо не была полностью завершена, либо сожжена в феврале 1852 г. вместе с другими личными бумагами за несколько дней до смерти писателя.

Вопросы и задания

1. Символический контекст названия поэмы “Мертвые души”.
2. Перечислите и обоснуйте жанровые определения произведения.
3. Выявите роль детали в создании образов-персонажей поэмы “Мертвые души”.
4. Определите образ автора и его роль в произведении.

ГОГОЛЬ И КАЗАХСТАН

Впервые имя Гоголя в казахской литературе упоминается в стихах Шакарима. Ауэзов обращается к творчеству Гоголя как к источнику литературной традиции. Будучи студентом Ленинградского университета, Ауэзов был взятым театралом. Русская драматургическая классика

была хорошо знакома ему еще в молодости. В 30-е годы XX в. Ауэзов занимался переводами. Наряду с советскими драматургами он берется за перевод комедии “Ревизор”. Ауэзов считал, что творческий рост актеров и режиссера возможен только в том случае, если они глубоко осознают идейный замысел автора, по-особому подойдут к комедии. Особый подход заключался в том, что “Ревизор” на казахской сцене начался не с репетиций, а с лекций и семинаров по творчеству Гоголя и конкретно по комедии “Ревизор”, которые проводил М. Ауэзов. Неоднократное чтение и анализ пьесы привели к тому, что актеры прекрасно узнали биографию и характер своего героя. С такой подготовкой они стали создавать театральные образы своих героев.

Непосредственно с режиссером И. Г. Боровым Ауэзов следил не только за развитием пьесы, но и за диалогами актеров. Писатель пресекал попытки дополнить сцены пантомимой, водевилем, танцами. Он настаивал на общественно-значимом характере гоголевской комедии, шел по пути новаторства в раскрытии комического в характере героев.

Итогом постановки Ауэзов был очень доволен. Он говорил, если казахские актеры сумели сыграть “Ревизора”, им теперь по плечу любой иностранный автор.

Замечательный актер Қалибек Қуанышпаев (чье имя носит казахский музыкальный драмтеатр в Астане) глубоко осознал и воплотил образ Городничего как образ, обобщающий вопиющие противоречия русского самодержавия и в то же время как образ олицетворяющий само русское самодержавие. Образ, созданный Қуанышпаевым, стал идейным стержнем спектакля. Актер писал, что не Хлестаков, а Городничий — это то дерево, чьими ветками являются и Хлестаков, и Земляника, и другие герои.

Особое внимание переводчиков вызвали повести Гоголя: “Тарас Бульба”, “Петербургские повести” и “Вечера на хуторе близ Диканьки”. Они были включены в программу по литературе и изучались в казахской средней школе.

В ранней прозе Ауэзов, опираясь на пушкинско-гоголевские традиции, создает образы “маленького человека” казахского аула. Судьба его еще горше жизни русских собратьев, потому что прикрыта ложью родственных отношений.

Идейные позиции Ауэзова глубоко отражаются в рассказах о “жизни незащитных”, в изображении трагически неустроенного “маленького человека”.

Аналогии между творчеством Гоголя и Ауэзова обнаруживаются в художественно-эстетической близости, в сходстве социальных конфликтов и концепции человека на определенном общественном этапе.

ГОГОЛЬ И МИРОВАЯ ЛИТЕРАТУРА

Невозможно переоценить то влияние, которое Гоголь оказал на русскую и мировую литературу. Достоевский, говоря о себе и своих литературных современниках, сказал, что все они “вышли из “Шинели” Гоголя, повести, опубликованной в 1842 году. Крупнейший современный литератор, Нобелевский лауреат Габриэль Гарсиа Маркес сказал, что из Гоголя вышел весь “наш латиноамериканский магический реализм”. Неоднократно к гоголевскому творчеству обращался отечественный и зарубежный театр и кинематограф, а американские почитатели таланта писателя в 1985 году создали в США Гоголевское общество.

В жанровом отношении “Мертвые души” были задуманы как роман “большой дороги”. Тем самым в определенном смысле они соотносились с знаменитым романом Сервантеса “Дон-Кихот”, на который Гоголю также в свое время указал Пушкин. Как писал М. Бахтин, “на рубеже XVI—XVII вв. на дорогу выехал Дон Кихот, чтобы встретить на ней всю Испанию, от каторжника, идущего на галеры, до герцога”. Также и Павел Иванович Чичиков “выезжает на дорогу”, чтобы встретить здесь, по собственному выражению Гоголя, “всю Русь”. Таким образом, сразу же намечается жанровая характеристика “Мертвых душ” как романа путешествий. При этом с самого начала предопределяется и то, что путешествие это будет особого рода, а именно странствие плута, что вписывает дополнительно “Мертвые души” еще в одну жанровую традицию — плутовского романа, пикарески, широко распространившегося в европейской литературе (анонимная “Жизнь Ласарильо с Тормеса”, “Жиль Блаз” Лесажа и др.).

План “Мертвых душ” изначально мыслился Гоголем как трехчастное соединение относительно самостоятельных, завершенных произведений. В разгар работы Гоголя над пер-

вым томом его начинает занимать Данте. Непосредственно в первом томе “Мертвых душ” “Божественная комедия” отозвалась пародийной реминисценцией в 7-й главе, в сцене “совершения купчей”: странствователь по загробному царству Чичиков (Данте) со своим временным спутником Маниловым с помощью мелкого чиновника (Вергилий) оказываются на пороге “святилища” — кабинета председателя гражданской палаты, где новый провожатый — “Вергилий” покидает гоголевского героя (в “Божественной комедии” Вергилий оставляет Данте перед вознесением в Рай небесный, куда ему, как язычнику, путь возбранен).

Но, по-видимому, основной импульс, который Гоголь получил от чтения “Божественной комедии”, был идеей показать историю человеческой души, проходящей через определенные стадии — от состояния греховности к просветлению, — историю, получающую конкретное воплощение в индивидуальной судьбе центрального персонажа. Это придало более четкие очертания трехчастному плану “Мертвых душ”, которые теперь, по аналогии с “Божественной комедией”, стали представляться как восхождение души человеческой, проходящей на своем пути три стадии: “Ад”, “Чистилище” и “Рай”.

Это же обусловило и новое жанровое осмысление книги, которую Гоголь первоначально называл романом и которой теперь давал жанровое обозначение поэмы, что заставляло читателя дополнительно соотносить гоголевскую книгу с дантевской, поскольку обозначение “священная поэма” (роета сагга) фигурирует и у самого Данте (“Рай”, песнь XXV, строка 1) и еще потому, что в начале XIX в. в России “Божественная комедия” устойчиво ассоциировалась с жанром поэмы (поэмой называл “Божественную комедию”), хорошо известным Гоголю.

Знакомство с Гофманом обнаруживают не только те писатели, чье творчество в той или иной мере было связано с немецким романтизмом или с немецкой философией, но и авторы противоположной идейной и художественной ориентации. Гофмана читали Жуковский и Пушкин, В. Ф. Одоевский и Гоголь, Достоевский и К. С. Аксаков.

Фантастика и гротеск, столь свойственные эстетической системе Гофмана, придали гоголевскому творчеству широ-

ту и универсальность звучания и определяли ту тенденцию в развитии русской литературы, которая наиболее полно выразилась у Достоевского.

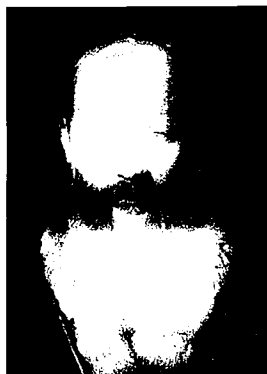
Творческие задания:

1. Сделайте аннотацию одной из книг о Гоголе.
Пример аннотации по книге Ю. В. Манна “Поэтика Гоголя”.
В книге Ю. Манна исследуется художественный мир Гоголя, отличающийся необычайной глубиной и сложностью. Автор раскрывает художественное своеобразие “Мертвых душ”, “Ревизора”, “Женитьбы”, “Игроков”, “Вечеров на хуторе близ Диканьки”, “Петербургских повестей”, “Маленьких комедий” и других произведений Гоголя. Рассматриваются важнейшие проблемы поэтики Гоголя, его художественного мастерства: соотношение фантастики и реальности, принципы построения характеров, особенности стиля, своеобразие комизма, принцип карнавализации и миражная интрига. Творчество Гоголя разбирается на широком фоне русской и мировой литературы. Проведенный в книге анализ поэтики Гоголя помогает понять, почему сегодня его творчество приобретает все большую популярность как в нашей стране, так и за рубежом. Книга рассчитана на специалистов по русской литературе и на всех интересующихся творчеством великого писателя.
2. Рассмотрите интерьер одной из помещичьих усадеб, изображенных писателем в поэме “Мертвые души” (усадьба Степана Плюшкина).
3. Проанализируйте портрет героя в одной из “Петербургских повестей” Н. В. Гоголя (“Шинель”). Приведите примеры карнавальной образности в “Вечерах на хуторе близ Диканьки”.

Теория литературы

Портрет персонажа — это описание его наружности: телесных, природных и, в частности, возрастных свойств (черты лица и фигуры, цвет волос), а также всего того в облике человека, что сформировано социальной средой, культурной традицией, индивидуальной инициативой (одежда и украшения, прическа и косметика). Портрет может фиксировать также характерные для персонажа телодвижения и позы, жест и мимику, выражение лица и глаз. Портрет, таким образом, создает устойчивый, стабильный комплекс черт “внешнего человека”.

АЛЕКСАНДР НИКОЛАЕВИЧ ОСТРОВСКИЙ
(1823—1886)



Островский пришел в литературу как создатель национально-самобытного театрального стиля, опирающегося в поэтике на фольклорную традицию. Это оказалось возможно потому, что он начинал с изображения патриархальных слоев русского народа, сохранивших допетровский, почти неевропеизированный семейно-бытовой и культурный уклад. Это была еще “доличностная” среда, для изображения ее могла быть максимально

широко использована поэтика фольклора с ее предельной обобщенностью, с устойчивыми типами, как бы сразу узнаваемыми слушателем и зрителем, и даже с повторяющейся основной сюжетной ситуацией — борьбой молодой влюбленной пары за свое счастье. На этой основе был создан тип “народной комедии” Островского.

ГРОЗА

Проблема жанра. “Гроза” была не только одной из вершин драматургии Островского, но и крупнейшим литературно-общественным событием накануне реформы 1861 г.

Исследователь творчества А. Н. Островского А. И. Журавлева считает, что проблема жанра — важнейшая при анализе “Грозы”. Если обратиться к традиции истолкования этой пьесы, можно выделить две основные тенденции. Одна из них диктуется пониманием “Грозы” как социально-бытовой драмы. Для нее характерны особое внимание к быту, стремление передать его “плотность” и вместе с тем — своеобразное выравнивание характеров. Внимание постановщиков и соответственно зрителей как бы поровну распределяется между всеми участниками действия. Другая трактовка определяется пониманием “Грозы” как трагедии, и она представляется нам более глубокой, имеющей большую опору в тексте Островского. Правда, сам автор назвал “Грозу” драмой, но нам кажется, что это было данью традиции: вся предшествовавшая драматургия не

давала образцов такой трагедии, в которой героями были бы частные лица, а не исторические деятели.

“Гроза” в интерпретации Н. Добролюбова и Д. Писарева

Открытие, совершенное Островским в “Грозе”, — открытие народного героического характера. Именно поэтому так восторженно принял Катерину Н. Добролюбов, давший, в сущности, режиссерскую трактовку гениальной пьесе Островского. Трактовка эта выражала идеологию русских революционных демократов. “Гроза” давала возможность “Современнику” столь решительно высказать свои представления о назревающем в русской истории переломе. Понятие “самодурство”, введенное в литературу Островским, истолковано в статьях Добролюбова расширительно, как эзоповское название всего уклада русской жизни в целом, даже прямо — самодержавия (что поддержано, между прочим, и звуковой формой слов “самодурство”, “самодержавие”; такая прозрачная подцензурная эвфемистика самим Добролюбовым будет дополнена выражением “темное царство”).

Поскольку Островский никогда не разделял идей насильственной, революционной ломки, в понимании желательных путей изменения русской жизни Добролюбов с Островским расходится. Но основания для трактовки Катерины как героической личности, в которой сосредоточен мощный потенциал народного характера, бесспорно, заложены в самой пьесе Островского.

Система персонажей

Среди действующих лиц пьесы нет никого, кто бы не принадлежал к калиновскому миру: все они вращаются в сфере понятий и представлений замкнутого патриархального мира. Не только темные калиновские обыватели, но и Кулигин, выполняющий в пьесе некоторые функции героя-резонера, все-таки тоже плоть от плоти Калинова. Лишь один человек не принадлежит к калиновскому миру по рождению и воспитанию, не похож на других жителей города обликом манерами — Борис, “молодой человек, порядочно образованный”, по ремарке Островского. Но и он все-таки уже взят в плен Калиновом, признал над собой его законы. Ведь связь Бориса с Диким даже не денеж-

ная зависимость. И сам он понимает, и окружающие ему говорят, что никогда не отдаст ему Дикой бабушкиного наследства, а все-таки он ведет себя так, как будто материально зависит от Дикого или обязан ему подчиняться как старшему в семье. И хотя Борис становится предметом великой страсти Катерины, все-таки он “относится более к обстановке”, как выразился Добролюбов. То же можно сказать и об остальных персонажах пьесы, начиная с Дикого и кончая Кудряшом и Варварой. Все они — яркие и живые, но композиционно в центр пьесы выдвинуты два героя: Катерина и Кабаниха, представляющие собой два полюса калиновского мира.

Образы Катерины и Кабанихи

Образ Катерины, несомненно, соотнесен с образом Кабанихи. Обе они — максималистки, обе никогда не примирятся с человеческими слабостями и не пойдут на компромисс. Обе, наконец, верят одинаково — религия их сурова и беспощадна, греху нет прощения, и о милосердии они обе не вспоминают. Только Кабаниха вся прикована к земле, все ее силы направлены на удержание, собирание, отстаивание уклада, она — блюститель окостеневшей формы патриархального мира. Жизнь она воспринимает как церемониал, и ей не просто не нужно, но и страшно подумать о давно отлетевшем духе этой формы. А Катерина воплощает дух этого мира, его мечту, его порыв. Катериной Островский показал, что и в окостенелом мирке Калинова может возникнуть характер поразительной красоты и силы.

Для общей концепции пьесы очень важно, что Катерина, “луч света в темном царстве”, по выражению Добролюбова, появилась не откуда-то из просторов другой жизни, другого исторического времени (ведь патриархальный Калинов и современная ему Москва, где кипит суета, или железная дорога, о которой рассказывает Феклуша, — это разное историческое время), а родилась, сформировалась в тех же калиновских условиях. Островский ясно говорит об этом уже в экспозиции пьесы, когда Катерина рассказывает Варваре о своей жизни в девичестве. В этом поэтичном монологе Катерины нарисован идеальный вариант патриархальных отношений. Главный мотив этого рассказа — все пронизывающая взаимная любовь и воля. “Я жила, ни о чем

не тужила, точно птичка на воле... что хочу, бывало, то и делаю". Но это была "воля", совершенно не вступающая в противоречие с веками сложившимся укладом замкнутой жизни женщины, весь круг представлений которой ограничен домашней работой и религиозными мечтаниями.

Это мир, в котором человеку не приходит в голову противопоставить себя общему, поскольку он еще и не отделяет себя от этой пышности, а потому и нет здесь насилия, принуждения. Но Катерина живет в эпоху, когда самый дух этой морали: гармония между отдельным человеком и представлениями среды — исчез и окостеневшая форма отношений держится на насилии и принуждении. Чуткая душа Катерины уловила это. Выслушав рассказ о жизни до замужества, Варвара удивленно восклицает: "Да ведь и у нас то же самое". — "Да здесь все как будто из-под неволи", — роняет Катерина.

Очень важно, что именно здесь, в Калинове, в душе незаурядной калиновской женщины рождается новое отношение к миру, новые чувства, не ясные еще самой героине: "Что-то во мне такое необыкновенное. Точно я снова жить начинаю, или... уж и не знаю".

Это смутное чувство, которое Катерина не может, конечно, объяснить рационалистически, — просыпающееся чувство личности в душе героини оно, естественно, принимает не форму гражданского, общественного протеста — это было бы несообразно со всем складом понятий и всей сферой жизни купеческой, — а форму индивидуальной, личной любви. В Катерине рождается и растет страсть. Но это страсть одухотворенная, далека от бездумного стремления к потаенным радостям.

Проснувшееся чувство любви воспринимается Катериной как страшный грех, потому что любовь к чужому человеку для нее, замужней женщины, есть нарушение нравственного долга. Моральные заповеди патриархального мира для Катерины полны первоначального значения и смысла. Она всей душой хочет любви, чистой и безупречной. Уже осознав свою любовь к Борису, она изо всех сил стремится ей противостоять, но не находит опоры и в борьбе ("Точно я стою над пропастью и меня кто-то туда пикает, а удержаться мне не за что").

Катерину отдали замуж молодой, судьбу ее решила семья, и она принимает это как вполне естественное, обычное дело. Она приходит в дом Кабановых, готовая любить и почитать свекровь, заранее ожидая, что муж ее будет над ней властелином, но также опорой и защитой. Однако Тихон ни в какой мере не отвечает этой роли. Незлобивый и слабый человек, он мечется между суровыми требованиями матери и состраданием к жене. Тихон любит Катерину, но совсем не так, как по нормам патриархальной морали должен любить свою жену настоящий муж, ее естественный руководитель и защитник. И чувство Катерины к нему совсем не такое, какое она должна бы питать к нему по ее же собственным представлениям.

Развитие действия

Сцена отъезда Тихона — одна из важнейшей в пьесе и в смысле раскрытия в ней психологии героев, и по ее функции в развитии интриги: с одной стороны, отъезд Тихона устраняет непреодолимые внешние препятствия для встреч с Борисом, а с другой — рушатся все надежды Катерины найти опору в любви мужа. В этой сцене Тихон, отказываясь брать клятву с жены, ведет себя человечно. Да и все его отношение к Катерине совсем не домостроевское, оно имеет личный, даже гуманный оттенок. Ведь это именно он говорит Кабанихе в ответ на ее угрозу, что жена не будет его бояться: “Да зачем же ей бояться? С меня и того довольно, что она меня любит”. Как это ни парадоксально, именно мягкость Тихона (сочетающаяся, правда, с общей слабостью характера) в глазах Катерины не столько достоинство, сколько недостаток. Он не отвечает представлениям о том, каким должен быть муж. И действительно, он не может помочь ей ни тогда, когда она борется с “грешной” страстью, ни после ее публичного покаяния. Реакция Тихона на измену Катерины тоже совершенно не такая, какая диктуется традиционной моралью в подобной ситуации. Она индивидуальная, личная: он “то ласков, то сердится, да пьет все”.

“Гроза” не трагедия любви, а трагедия совести. Когда “грехопадение” Катерины совершилось, подхваченная вихрем освобожденной страсти, сливающейся для нее с понятием воли, она стала и смела до дерзости, решившись — не отступает, не жалеет себя, ничего не хочет скрывать. “Я

для тебя греха не побоюсь ли я людского суда!” Но это “греха не побоялась” как раз и предвещает дальнейшее развитие трагедии — гибель Катерины. Сознание греха сохраняется и в упоении счастья с огромной силой овладевает ею, как только кончилось это недолгое счастье, эта жизнь на воле. Оно тем мучительнее, что Катерина как-то исключает понятия прощения и милосердия.

Она не видит исхода своей муке, кроме смерти, и именно полное отсутствие надежды на прощение толкает ее на самоубийство, грех еще более тяжкий с христианской точки зрения. “Все равно уж душу свою я погубила”, — роняет Катерина, когда ей в голову мысль бежать с Борисом. Как это не похоже на мечты о счастье!

“Маменька, вы ее погубили! Вы, вы, вы...” — в отчаянии восклицает Тихон и в ответ на ее грозный окрик снова повторяет: “Вы ее погубили! Вы! Вы!”. Но это обвинение — мера понимания Тихона, любящего и страдающего, после смерти жены решившегося на бунт против матери. Было бы ошибкой думать, что это — итог пьесы и что Тихону доверено выразить авторскую оценку событий и доли вины героев.

Катерина не жертва кого-либо из окружающих персонально, она, если угодно, жертва истории. Мир патриархальных отношений и связей умирает, и душа этого мира уходит из жизни в муках и страданиях, задавленная окостеневшей, утратившей смысл формой житейских связей. Именно поэтому в центре группы рядом с Катериной стоит не кто-либо из участников любовного треугольника, не Борис и не Тихон, персонажи совсем другого, житейского, бытового масштаба, а Кабаниха. Но это, конечно, контрастное противостояние.

Для Кабанихи публичное признание Катерины — страшный удар, к которому вскоре присоединяется опять-таки открытый, на людях бунт ее сына. В финале “Грозы” не только гибель Катерины, но и крушение Кабанихи. Разумеется, как это и должно быть в трагедии, антагонистка трагической героини не вызывает зрительского сочувствия.

Типичным признаком трагедийной структуры является и чувство катарсиса, переживаемое зрителем во время развязки. Смертью героиня освобождается и от гнета, и от терзающих ее внутренних противоречий.

Под пером Островского социально-бытовая драма из жизни купеческого сословия переросла в трагедию. Через любовно-бытовую коллизию был показан эпохальный перелом, происходящий в простонародном сознании. Просыпающееся чувство личности и новое отношение к миру, основанное на индивидуальном волеизъявлении, оказались в непримиримом антагонизме не только с реальным, житейски достоверным состоянием современного Островскому патриархального уклада, но и с идеальным представлением о нравственности, присущим высокой героине. Это превращение драмы в трагедию произошло и благодаря торжеству лирической стихии в “Грозе”.

Пейзаж в пьесе. Действие происходит в вымышленном глухом городке Калинове, который обрисован подробно, конкретно и многосторонне. В нарушение, казалось бы, самой природы драмы в “Грозе” немаловажную роль играет пейзаж, описанный не только в ремарках, но и в диалогах действующих лиц. Одним видна его красота, другие пригляделись к ней и вполне равнодушны. Высокий волжский обрывистый берег и заречные дали вводят мотив простора, полета, неразрывный с Катериной. Детски чистый и поэтичный в начале пьесы, в финале он трагически трансформируется. Катерина появляется на сцене, мечтая раскинуть руки и взлететь с прибрежной кручи, а уходит из жизни, падая с этого обрыва в Волгу.

Прекрасная природа, картины ночного гулянья молодежи, песни, звучащие в третьем действии, рассказы Катерины о детстве и своих религиозных переживаниях — все это поэзия калиновского мира. Но Островский сталкивает ее с мрачными картинами повседневной жестокости жителей друг к другу, с рассказами о бесправии большинства обывателей, с фантастической, невероятной “затерянностью” калиновской жизни.

Под пером Островского задуманная социально-бытовая драма из жизни купеческого сословия переросла в трагедию. Здесь через любовно-бытовой конфликт был показан эпохальный перелом, происходящий в простонародном сознании. Просыпающееся чувство личности и новое отношение к миру, основанное на индивидуальном волеизъявлении, оказались в непримиримом противоречии не только с реальным состоянием современного патриархального

уклада, но и с идеальным представлением о нравственности, присущим высокой героине. Частная судьба Катерины приобрела общественно-исторический смысл, поскольку выразила состояние народного сознания на переломе эпох.

Вопросы и задания

1. Выявите жанровую природу пьесы: “Гроза” — социально-бытовая драма или трагедия?
2. Сравните две критические оценки образа Катерины. Какая точка зрения кажется вам наиболее обоснованной?

Н. А. Добролюбов: “В “Грозе есть даже что-то освежающее и ободряющее. Это “что-то” и есть, по нашему мнению, фон пьесы, указанный нами и обнаруживающий шаткость и близкий конец самодурства. Затем самый характер Катерины, рисующийся на этом фоне, тоже веет на нас новою жизнью, которая открывается нам в самой ее гибели. Решительный русский характер, действующий в среде Диких и Кабановых, является у Островского в женском типе...”.

Д. И. Писарев: “Русская Офелия, Катерина, совершив множество глупостей, бросается в воду и делает таким образом последнюю и величайшую нелепость”.

3. Какова функция пейзажа в пьесе?

БЕСПРИДАНИЦА

Наряду с жанром сатирической комедии принято говорить о формировании в позднем творчестве Островского жанра психологической драмы. Современные исследователи творчества А. Н. Островского А. И. Журавлева и М. С. Макеев предлагают рассмотреть психологизм драмы “Бесприданница” в контексте системы амплуа. Доминирующим элементом классической драматургии являлось напряженное действие, поэтому воплощение человеческой личности в драме основывалось на системе амплуа. Амплуа — специфически театральная способ изображения, при котором человек, его внутренний мир отождествляется с несколькими качествами или чертами характера (“скупой”, “болтун” и т. д.). При этом набор таких амплуа в каждой драматургической системе довольно ограничен, и вариации одних и тех же типов кочуют из пьесы в пьесу, из истории в историю, обретая частные новые черты, но по сути оставаясь неизменными.

Театр Островского также основан на системе амплуа. Его своеобразие связано с ее изменением, введением новых

типов, но сам принцип отражения человеческой личности остается традиционным.

Пьеса “Бесприданница”, по мнению исследователей, являющаяся вершиной психологизма Островского, дает нам возможность увидеть, как эти приемы сочетаются с традиционными драматургическими средствами создания действия и изображения его участников.

Создавая скандальную и трогательную историю, происшедшую в провинциальном городе Бряхимове, где живут “по старине”, Островский выстраивает обычную для его предыдущих пьес фабулу: борьбу за невесту, молодую девушку на выданье, между несколькими соперниками. Проницательный критик и читатель и в главной героине, и в претендентах на ее благосклонность легко рассмотрел видоизменение знакомых по прежним пьесам амплу: это две разновидности “денежных мешков”, “романтический герой” печоринского типа и маленький чиновник, ведущий скромную трудовую жизнь.

Однако, оставаясь узнаваемой, начальная ситуация видоизменяется, чтобы стать новой историей с оригинальной проблематикой. В чем заключается изменение — читатель узнает сразу из экспозиции: внешне борьба уже в прошлом, состоялась помолвка, и рука героини досталась одному из претендентов, маленькому чиновнику, готовящемуся к службе в месте еще более глухом и далеком, чем сам город Бряхимов.

Бедный чиновник Карандышев — единственный, кто оказался способным предложить бедной невесте руку и сердце. Однако внешне согласие Ларисы на брак с ним, сделанное от безнадёжности, выглядит как предпочтение солидным или ярким людям человека, которого все остальные поклонники считают абсолютным ничтожеством, и это согласие задевает их самолюбие. Потому не подвергающаяся сомнению любовь к красавице, не ослабевшее желание обладания ею сочетаются с желанием отомстить сопернику, показав ему его настоящее место, унижить, несмотря на то, что вместе с ним унижению подвергнется и Лариса. Само обладание теперь станет одновременно и средством унижения ничтожного соперника.

Так предметом новой истории становится превращение любви из “примера и залога чистых человеческих

отношений между людьми в противоположность всему <...> денежному, тщеславному и продажному”, по словам А. П. Скафтымова, в любовь-унижение. Сюжет будет подчинен противоборству любви и самолюбия. Соответственно и представители традиционных амплуа Островского надеются такими чертами, чтобы, оставаясь узнаваемыми, стать одновременно участниками этой новой истории.

Кнуров и Вожеватов — персонажи, представляющие вариации амплуа влюбленного богача, причем богача “нового”, внешне цивилизованного, читающего иностранные газеты, потенциального поклонника театра или еще какого-нибудь вида искусства. эмоциональному восприятию мира. Богатство, по Островскому, делая жизнь человека более легкой, одновременно лишает ее глубины и подлинности.

Наиболее органичен для данной истории образ Сергея Сергеича Паратова. Показательна относящаяся к нему ремарка: “...блестящий барин, из судохозяев, лет за 30”. Производящий впечатление “блестящего барина” Паратов — персонаж намного более примитивный, чем Лариса, Карандышев и даже Кнуров с Вожеватовым. Этот герой тесно связан с амплуа шикарного прожигателя жизни, красавца-мужчины, барина, оказывающегося в финале искателем приданого, претендентом на руку богатой купчихи, чье страстное сердце и привязанность положат конец его жизненным поискам.

Ощущая себя благодетелем, берущим в жены бесприданницу, к тому же отчасти скомпрометированную отношениями с Паратовым, Карандышев в то же время сталкивается с тем, что ему все время дают понять: он избран просто из-за неудачно сложившихся обстоятельств, изменись они - и его не пустили бы в этот дом вовсе. Даже будучи почти официальным женихом, он воспринимается Огудаловыми как “запасной вариант” на тот случай, если не подвернется богатый и красивый “идеал мужчины”. И это унижает Карандышева, лишает его чувства победы, торжества, ощущения полноты и подлинности обладания.

Таким образом, возникает ситуация, когда герой не способен стать настоящим обладателем, он хочет не столько заполучить невесту, сколько сделать этот факт общеизвестным. С поразительным упорством Карандышев как бы предьявляет ее соперникам, словно помолвка не завер-

шает, а только начинает борьбу. И его слабость в подобном поединке все более и более выдвигает саму героиню на первый план.

В ремарке Лариса Дмитриевна Огудалова описана лаконично: “одета богато, но скромно”, о ее внешности мы больше узнаем по реакции окружающих. Ее образ примыкает к важнейшему для фабулы пьес Островского амплу бедной невесты, являющейся предметом соперничества между несколькими претендентами на ее чувство или руку. Представление Островского о женской психологии достаточно просто, если рассматривать его с точки зрения “психологического метода” в литературе. Всех таких невест можно разделить на две группы: либо это девушки с твердым характером, стоящие на своем, и тогда одному из претендентов надо упорством возвыситься до нее, либо это девицы без внутреннего стержня и потому способные попадать под абсолютное влияние поверхностной “красоты” и эксцентричности и совершать ради них безумные поступки. При этом характер такой героини как бы составляется из черт, воплощаемых соперничающими за ее руку и сердце претендентами.

Лариса, конечно, принадлежит ко второму типу. В ее душе идет борьба между чувством высокой любви к “роковому герою” — Паратову и желанием примириться с участью жены бедного чиновника Карандышева.

Для Ларисы мир Паратова — это мир фантазии, мир намного более поэтичный, чем он есть на самом деле. Как бы отзвуками этого мира в ее собственной жизни являются произносимые ею стихи, романсы, которые она исполняет, мечты, — все это придает образу героини привлекательность.

Так все персонажи, будучи, как всегда, непохожими друг на друга, что обусловлено и их “предыдущей жизнью”, и принадлежностью к разным амплу, варьируют в своем характере одни и те же черты, становясь похожими на части одной фразы, точно и драматически-эмоционально выражающей суждение о мире и человеческой жизни.

После традиционной для Островского обширной экспозиции действие развивается по двум параллельным линиям: унижение и осмеяние Карандышева и завлечение Ларисы, симметрией которых тонко распоряжается дра-

матург. Завязка — возвращение Паратова. Его появление вызывает у главных героев противоположные реакции. Лариса хочет бежать, Карандышев, наоборот, укрепляется в желании остаться. Лариса знает, что борьба заранее проиграна, Карандышев полагает, что она уже выиграна и ему остается только пожать лавры, которые от непосредственного присутствия главного соперника будут еще слаще.

Линия Карандышева трагикомическая. Он раздавлен своим соперником сразу же, при первом же столкновении по пустяковому поводу, и далее в сцене нелепого обеда. В сцене обеда мы видим традиционный драматический прием: супруга дурачат и выставляют на посмешище в то время, когда счастливый соперник соблазняет его жену. Однако для данной истории важен не просто обман якобы “счастливейшего из смертных”, вид его унижения — самый верный способ вызвать презрение к нему невесты и покорить ее сердце. Традиционный прием оказывается связующим звеном двух сюжетных линий.

По сути дела, падение Ларисы предопределено всей сущностью ее амплуа. Одного появления “красавца” достаточно для того, чтобы сделать финал совершенно предсказуемым, независимо даже от наличия у “рокового мужчины” осознанного намерения покорить сердце героини. Первый диалог Ларисы и Паратова написан как бы пунктирно, с недомолвками, легко восстанавливаемыми с помощью контекста. Паратов пришел сюда с не совсем понятной ему целью, из любопытства, и действует как бы автоматически, руководствуясь принципом всегда и везде выглядеть эффектно и в любой ситуации быть победителем. Это еще и специфическое поведение с женщиной дон-жуана, “рокового мужчины”.

Последний исполнитель роли Паратова в кино Н. Михалков в слова Паратова о Гамлете вносит иронический оттенок. Его Паратов как бы подсмеивается над собственной риторикой, глядя на нее с позиции современного вкуса или же с точки зрения самого Островского, тем самым приглашая к подобной иронии и Ларису. И тем не менее вся эта сцена воспринимается серьезно. Слова Паратова, в которых мы чувствуем пошлость и невыносимую фальшивость, действительно ранят Ларису, но ей и самому Паратову они представляются благородно возвышенными.

Поединок продолжается и в третьем действии достигает кульминации. В сцене позорного обеда в доме Карандышева две сюжетные линии приходят к высшей точке: Карандышев бесконечно унижен, а Паратов на вершине успеха. Игра Ларисы завершается. Она “убедилась”, что Паратов приехал за ней, все его недоговоренности расшифровала. Мир Паратова как бы снова внезапно оказывается доступен для нее. И такой верх эксцентрики Лариса совершает, отправляясь на мужской пикник за Волгу. Этот поступок является продолжением ее роли и весьма традиционен для ее амплуа. Как и всегда, бегство с “роковым мужчиной” никуда не ведет, и легкомысленной девушке приходится возвращаться домой. Этот поступок опрометчив, толкает к пропасти, потому что совершен в погоне за призраком, который в данном случае представляет собой Паратов, за тем миром, который существует только в стихах и романах. Так же, как и Карандышев, Лариса делает выбор в пользу иллюзии, а не реальности. Для Островского эта попытка получить любовь и счастье сразу, с помощью одного эффектного поступка, выглядит как отказ, бегство от собственной судьбы.

Скандал — обычное средство классической драмы для создания театральных эффектов, позволяющее заставить героев на сцене говорить громче и делать жесты более резко, но не изменяющее представления о них. В результате в ситуации сброшенных масок мы видим того же Карандышева, что и раньше, чей внутренний мир не выходит за очерченные заранее рамки борьбы любви и самолюбия и чьи поступки остаются в пределах стандартных для роли мстителя и защитника поруганной чести — роли, которую он теперь берет на себя, хотя все его чувства демонстрируются как бы на более высоком накале.

В пьесах Островского герою в подобной ситуации представлялись две возможности: первая — предложить девушке, несмотря ни на что, руку и сердце, что в данном случае значило отказаться от компенсации за задетое самолюбие, смирением завоевать ее любовь или хотя бы признательность, которая впоследствии могла бы перерасти в любовь. Такое поведение героя обычно воплощает у Островского превосходство скромной, но подлинной любви и жизни над жизнью иллюзорной и любовью эгоистичной. Вторая воз-

возможность связана с реакцией обманутого мужа (на позицию которого имеет некоторое право Карандышев) — позиция жестокого, непреклонного моралиста, прикрывающая жажду удовлетворения уязвленного самолюбия.

После поездки за Волгу Лариса, уже расплатившаяся за свой поступок падением, полным крахом жизненных иллюзий, выходит за пределы сферы оценки и осуждения и попадает в сферу сострадания и жалости, которая выше справедливости. Но мир “Бесприданницы” устроен так, что среди побудительных причин поступков героев нет жалости и сострадания. Поэтому в монологе Ларисы, следующем за последним объяснением с Паратовым, преобладает мотив самоубийства как единственно возможного исхода.

Самоубийство в театре — такой же устойчивый прием, как и убийство, такой же способ картинно завершить пришедшее к логическому завершению действие, в данном случае поставить эффектную точку в истории о бессмысленности и невозможности человеческого существования в мире, где единственным стимулом для человека остается лишь удовлетворение самолюбия, а любовь обманывает и унижает (“А ведь так жить холодно. Я не виновата, я искала любви и не нашла... ее нет на свете... нечего и искать”). И кажется, что сам Островский умелой рукой подводит действие именно к такому завершению, очертив вокруг героини замкнутый круг. И хотя выстрел Карандышева все-таки ставит точку в судьбе Ларисы, заменяя самоубийство убийством, ее отказ покончить с собой, парадоксальное желание жить тогда, когда “жить невозможно и незачем”, внезапно, в самом конце действия поднимает проблему, совершенно чуждую смыслу всей пьесы.

Смерть Ларисы в драме — это трагедия и одновременно освобождение. Лариса нашла свою свободу, нет больше социальных ограничений, нет душевных мук. Выстрел освободил ее навсегда. Ее смерть сопровождается пением цыган. Цыгане, как известно, вольный народ. И создается впечатление, что вместе с песней цыган улетает освобожденная душа Ларисы. Она прощает всех и завещает жить. Она не хочет никому мешать, она лишь хочет освободиться от страданий.

Кинофильм, таким образом, расширяет и углубляет духовную драму, поднятую в пьесе. Режиссер делает акцент

на эту сторону конфликта. Расширяя содержание пьесы, режиссер вводит предчувствие трагической развязки, чего нет в пьесе. Рязанов учел все, что только можно было учесть. Он скрасил сухую передачу оригинала, подобрав талантливейших актеров, которые смогли проникнуться особой атмосферой драмы; подчеркнул ремарки Островского художественными деталями и резким контрастом; подкорректировал идейное и композиционное содержание, обновил и выделил главные мотивы, тем самым подняв драму “Бесприданницу” до трагедии.

ЛЕС

Пьеса открывает десятилетие, когда создавались семейные романы, пронизанные мыслью о нерасторжимой связи семьи и общества. Как и Толстой, Щедрин, Островский замечательно почувствовал, что в пореформенной России “все перевернулось и только укладывается” (Лев Толстой). И именно семья отражает эти перемены в обществе в концентрированном виде. Через семейный конфликт в комедии просвечивают огромные сдвиги, происходящие в русской жизни.

Сюжет и проблематика комедии

Пьеса открывает десятилетие, когда создавались семейные романы, пронизанные мыслью о нерасторжимой связи семьи и общества. Как и Толстой, Щедрин, Островский замечательно почувствовал, что в пореформенной России “все перевернулось и только укладывается” (Лев Толстой). И именно семья отражает эти перемены в обществе в концентрированном виде. Через семейный конфликт в комедии просвечивают огромные сдвиги, происходящие в русской жизни. В “Лесе” поистине чувствуется ветер истории, сдвинувший с привычных мест, из жестких и прочных ячеек вчерашнего иерархически организованного государства многих и многих людей.

“Лес” — одно из самых совершенных и самых сложных произведений Островского. Это отразилось в конструкции пьесы, в сложности ее сюжетного построения. Любовная линия Аксюши и Петра, разработанная в формах народной комедии и живо напоминающая начало пути драматурга, не выдвигается на первый план, хотя развитие действия и драматическая борьба сосредоточены именно на судьбе

этих героев. Можно сказать, что участь Аксюши становится поводом для развертывания другой линии действия — борьбы между сатирически обрисованным миром помещицкой усадьбы, центром которой, ее идеологом становится Гурмыжская, и “блудным сыном” дворянского Гурмыжских Несчастливцевым, свободным художником, “благородным артистом”.

С образом Несчастливцева связана героическая, высокая линия, но во всей полноте эта линия раскрывается на фоне и в прочной связи с сатирической стихией комедии. Здесь в рамках семейного конфликта дается острая социальная (а отчасти и политическая) характеристика общества пореформенной эпохи. Именно в столкновении с такими антагонистами Несчастливцев не выглядит подлинно высоким героем.

В “Лесе” блистательно проявились существенные стороны театра Островского: тяготение к устойчивым типажам, к каноничности, эпической устойчивости его мира, очень глубоко залегающие пласты культурных (прежде всего театрално-культурных) ассоциаций. Простые житейские истории, лежащие в основе фабулы, можно воспринять, опираясь исключительно на житейский опыт, но зритель, способный почувствовать литературный и театралный пласт пьес Островского, получит многократно большее художественное наслаждение. Вместе с тем в “Лесе” хорошо видно многообразие смеха Островского. Здесь и уничтожающий, презрительный смех, граничащий с сарказмом, и лукавый добродушный, и смешанный с состраданием и жалостью. Но и иное — ясно, что смешное и высокое в мире Островского не противопоставленные понятия, одно не исключает другого.

“Лес” — театр в театре, потому что основные участники интриги стремятся достичь своих целей, задумывая и ставя каждый свой спектакль. Но прежде чем развернутся и придут в столкновение эти спектакли, драматург готовит сцену и зрителей. Помимо действующих лиц, “актеров” Гурмыжской и Несчастливцева, Улиты и Счастливцева, Островский вводит в пьесу и “зрителей” — соседей Гурмыжской. Не участвуя в интриге, они абсолютно необходимы не только для характеристики того мира, в котором развернутся события (это обычно в театре Островского), но еще нужны именно как те, для кого разыграны спектакли.

Сатирические цели комедии требуют точных социальных характеристик, и драматург, конечно, не пренебрегает ими. Каждый из обитателей “Леса”, которым противостоит высокий герой, самораскрывается в своих социальных устремлениях, в собственных обезоруживающе откровенных, как бы наивных рассуждениях.

Мотив игры, двух спектаклей, собирает воедино все сюжетные линии пьесы. Завершается этот мотив предпринятого в “Лесе” испытания жизни театром, но в равной мере и театра жизнью, своеобразной “искусствоведческой формулой” Несчастливцева в обращении к Гурмыжской и ее гостям: “Комедианты? Нет, мы артисты, а комедианты — вы... Вы комедианты, шуты, а не мы”.

Перенесение театра в жизнь, использование игры как маски, врывающей подлинное лицо и цели, — это, по Островскому, нравственно недоброкачественное комедиантство. Все так, но только к формуле этой и сам Несчастливцев пробивается с трудом, после того как он, актер-профессионал, потерпел поражение и комедиантстве от дилетантки Гурмыжской.

Герои-антагонисты вступают в борьбу, сочиняя и разыгрывая разные в жанровом отношении “пьесы”: Гурмыжская — комедию интриги, временами переходящую в фарс. Ее роль-маска — добродетель и благопристойность. При первом же появлении на сцене она, так сказать, подробно описывает свое амплуа, выбранную роль, которую играет вот уже шесть лет (о чем мы узнаем несколько позже из ее беседы с Улитой). Затем в беседе слуг с Аркашкой та же ее роль комментируется Улитой и Карпом. Улита мет “официальную версию”: деньги Гурмыжской идут на благотворительность, “все родственникам”. Карп говорит правду: барыня проматывает состояние с любовниками.

В речах Гурмыжской и в разговорах о ней все время мелькают слова “роль”, “игра”, “комедия” и т. п. Ее затея выдать Буланова за жениха Аксюши не вызывает доверия у хорошо знающей ее прислуги: и Карп и Улита предвидят, что роль, отведенная Буланову, переменится. Аксюша говорит: “Я ведь не выйду за него, так к чему же эта комедия?” — “Комедия! — подхватывает ее благодетельница. — Как ты смеешь? Да хоть бы и комедия; я тебя кормлю, одеваю и заставляю играть комедию”. Сама Гурмыжская

постоянно говорит о своей жизни как о некоем спектакле. “С чего это я расчувствовалась! Играешь-играешь роль, да и заиграешься”, — признается она Буланову. Решив судьбу Буланова, Гурмыжская оценивает свою прежнюю “игру” так: “Сколько я перенесла неприятностей за эту глупую комедию с родственниками!”.

Но и Несчастливцев тоже, появляясь в Пеньках, надевает маску и ставит свой спектакль, сочиняя и разыгрывая мелодраму. Островский, в общем, не щадит героя: трагик постоянно попадает в нелепые положения. Театральные штампы мешают ему понять происходящее в усадьбе. Невозможно придумать что-нибудь более неподходящее к случаю, чем обратиться к Гурмыжской словами Гамлета, адресованными Офелии, но Несчастливцев совершает такую нелепость. Сочинив себе роль благородного офицера в отставке, герой на протяжении 3-го действия как будто вполне успешно обманывает обитателей Пеньков. Между тем его речи здесь по существу — монтаж из сыгранных ролей. Эта игра увенчивается отказом от наследственной тысячи рублей, которую задолжала ему Гурмыжская и которую она пытается ему вернуть после того, как, можно считать, Несчастливцев все-таки победил Восмибратова своим актерским искусством и заставил его возратить деньги тетке. И тем не менее зритель видит, что на самом деле герой становится невольным участником пьесы, которую разыгрывает в жизни его тетка.

“Тайна” Несчастливцева раскрыта, все узнают о том, что Последний “Гурмыжский” — провинциальный актер, и вот здесь-то в нем проявляются настоящее благородство артиста и гордость человека труда. Последний монолог Несчастливцева плавно переходит в монолог Карла Моора из “Разбойников” Шиллера — на помощь актеру приходит как бы само искусство театра, искусство драмы в самых авторитетных его образцах.

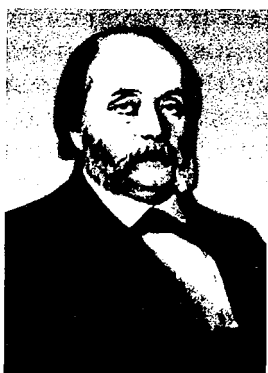
Теория литературы

Драма в родовой системе литературы занимает особое место. По существенному признаку — объективность изображения жизни — драма относится к эпическому роду. Однако вследствие особой специфичности своей структуры, выражающейся в “готовности” драмы превратиться в спектакль, то есть соединиться с музыкой, пантомимой,

живописью, драма как бы получает “право” на самостоятельное родовое существование. Есть, впрочем, и лирическая драма (Метерлинк, Блок), предназначенная, как правило, для чтения одним человеком — автором или актером. По своему содержанию драма отражает наиболее острые в социальном и психологическом отношении моменты жизни.

Драма воссоздает события, поступки людей и их взаимоотношения, действие разворачивается здесь и сейчас, персонажи непрерывно обмениваются репликами; пьеса с острым конфликтом, который, однако, в отличие от трагического, не столь возвышен, более приземлен, обычен и так или иначе разрешим. Нередко драму называют средним жанром, поскольку в ней сочетаются черты трагедии и комедии. Драма не всегда заканчивается смертью героя, во всяком случае его гибель не кажется неизбежной, как в трагедии. Проблемы, поднятые в драме, носят обычно социальный характер, героями являются обычные люди.

ИВАН АЛЕКСАНДРОВИЧ ГОНЧАРОВ (1812—1891)



И. А. Гончаров вступил на писательское поприще в переломные для отечественной литературы 40-е годы XIX в., когда поток лирической поэзии резко пошел на убыль и ведущее место на журнальных подмостках заняла ее величество Проза. Заняла, чтобы всю вторую половину XIX в. уже не уступать своего лидерства. “Роман и повесть стали теперь во главе всех других родов поэзии, — писал В. Г. Белинский в обзоре “Взгляд на русскую

литературу 1847 года”. — В них заключилась вся изящная литература — так что всякое другое произведение кажется при них чем-то исключительным и случайным”. С легкой руки Гоголя основной приметой современной литературы становится исследование не столько индивидуально-конкретных, неповторимо-личностных качеств человека, сколько “типовых”, стандартных свойств характера, отвечающих усредненным, обусловленным приличиями сословного и должностного круга общения поведенческим стереотипам.

Прозаики 40-х годов, и среди них Гончаров, не могли не учитывать этих художественных прозрений их стар-

шего современника. Именно через обостренный интерес к проблеме типического в литературе, к соотношению в литературном характере “общего и особенного”, исторически закономерного и случайного, к упорядочению и художественной классификации “типов” и созданию на этой основе объективной картины действительности, равной по достоверности “научной”, и проходила, как известно, магистральная линия художественных экспериментов в русской прозе 1840-х годов. Она привела к созданию “натуральной школы”, в лоне эстетических установок которой и проходило становление таланта Гончарова.

ОБЛОМОВ

По свидетельству самого Гончарова, план “Обломова” был готов еще в 1847 г., т. е. фактически сразу после публикации “Обыкновенной истории”. Такова уж особенность творческой психологии Гончарова, что все его романы как бы одновременно вырастали из общего художественного ядра, являясь вариантами одних и тех же коллизий, сходной системы персонажей, одной характерологии.

Система образов

Система образов романа организована по классическому принципу антитезы. Возлежащему на диване “барину” и прожектеру-мечтателю Илье Ильичу Обломову автор устраивает своеобразные “очные ставки”. словно на театральных подмостках, последовательно сменяют друг друга персонажи, призванные продемонстрировать Обломову преимущества альтернативного — деятельного — образа жизни. Сначала является крепостной слуга Захар, затем петербургские знакомые Волков, Судьбинский, литератор Пенкин, Алексеев, земляк Михей Андреевич Тарантьев. Эти герои полностью слиты в авторской характеристике со своей “средой”. Характеристика намеренно однопланова и тяготеет к нарицательности типа, принятой в поэтике “натуральной школы”. Подчеркнуты безликость, бесхарактерность антагонистов Обломова, напоминающая неопределенность многих гоголевских героев (так, например, строится композиция образа Алексеева).

Петербургские знакомые Обломова каждый на свой лад являют духовному взору героя образцы псевдодеятельности, будь то бездумное “порханье” Волкова по столичным

гостиным, либо пустопорожние рассуждения Судьбинского о целесообразности постройки собачьих конур в губернских присутственных местах. “Под этой всеобъемностью кроется пустота, отсутствие симпатии ко всему”, — пронизательно замечает Обломов.

Итак, чем сильнее антагонисты Обломова стремятся противопоставить свое “дело” праздному существованию мечтателя-прожектера, тем очевиднее становится их внутренняя зависимость от него. Гончаров подчеркивает важнейший смысл “обломовщины” как родовой составляющей характера русского человека вообще. Это фатальный замкнутый круг, за пределы которого не дано вполне выйти ни самому Обломову, ни его оппонентам.

Обломов и Штольц: сопоставительная характеристика образов

Гончаров старательно отделяет Штольца, этого подлинного “героя дела” от предшествующих “деятельных Обломовых”. Отделяет, ставя акцент на главной черте характера Штольца, — еще с детства воспитанной отцом привычке рассчитывать в жизни только на свои силы и всего добиваться собственным трудом. И, по мысли Гончарова, в этом принципе буржуазной морали нет ничего предосудительного. В нем — знамение новой европейской цивилизации, в которую вступала Россия на рубеже 1850—1860-х годов. Более того, в нем и своя новая, ранее неизвестная красота и романтика. Между тем, “герой дела” для Гончарова — это не столько определенная профессия, сколько идеальное состояние души человека новой буржуазной формации. Штольц относится к работе бескорыстно. Он ее любит не за конкретное содержание (а потому занимается сразу всем — коммерцией, туризмом, сочинительством, государственной службой), и не за материальную выгоду (Штольц равнодушен к комфорту), а за то наслаждение, которое он получает от самого процесса труда. На вопрос Обломова: “Для чего же мучиться весь век?” — Штольц с гордостью отвечает: “Для самого труда, больше не для чего. Труд — образ, содержание, стихия и цель жизни...” Штольц в такой же степени “поэт дела”, в какой Обломов — “поэт лени”. Оба — неисправимые идеалисты, различна только форма, в которую они облачают свой идеализм. Активность духа, лишенная соображений о его полезности и

выгоде, самоценная сама по себе, — вот область, в которой могут мирно сосуществовать “романтик” старого закала и “практик” нового времени.

В определенном смысле Штольца также можно считать двойником Обломова — своего рода “деятельным мечтателем”. Да и в Обломове, на поверку, обнаруживается деятельное начало. Только оно направлено не вовне, как у Штольца, а внутрь, в чистую сферу созерцательного “я”. Это становится ясно из знаменитого “Сна Обломова”, непосредственно предшествующего встрече двух друзей.

В “Сне” изображена “физиология русской усадьбы”, дано почти этнографическое описание ее социально-бытового уклада. Прочитав под углом зрения “физиологического очерка” эту главу, читатель получает представление об истоках социальной психологии Обломова-барина: “труд как наказание” и привычка жить за счет труда других. Мечта для Обломова реальнее жизни. Она и есть подлинная реальность. Недаром ведь, пусть даже иронически, философия жизни Обломова соотнесена автором с идеализмом Платона. Сказка и давала возможность Обломову не подчиняться действительности, а возвышать, преображать ее в мечте. “Да ты поэт, Илья!” — невольно воскликнет Штолец, прослушав фантазию друга на тему семейного счастья. “Да, поэт в жизни, потому что жизнь есть поэзия. Вольно людям исказить ее!” — парирует Обломов. Вот почему Обломов так ревниво охраняет мир мечты от вторжения в него реальной жизни. И, как в сказке, очерчивает волшебное пространство своей души магическим кругом, никуда не выезжая из квартиры на Гороховой и встречая каждого визитера почти заклинательным жестом: “Не подходите, не подходите: вы с холода!”

Однако мечта Обломова противостоит действительности не только как желанное — существующему, но и как легендарное поэтическое прошлое — унылому настоящему. “Норма жизни была готова” и преподана детям родителями, “а те приняли ее, тоже готовую от дедушки, а дедушки от прадедушки, с заветом блюсти ее целость и неприкосновенность, как огонь Весты”. И Обломов, как герой патриархальной идиллии, привык к тому, что в жизни природной и человеческой царит закон круговорота. Недаром Обломов любит поговорить о “вечном лете”, “вечном веселье”, “веч-

ном ровном биении покойно-счастливого сердца”, “вечном нравственном здоровье” и т.п. И в итоге со своей привязанностью к одному месту жительства, одному распорядку дня, с неистребимой боязнью всяких резких перемен в судьбе и страхом принятия личных ответственных решений он закономерно остается “не у дел” в современном веке. А век этот не терпит ничего “вечного” и неизменного. Время в нем не циклическое, а линейное. Оно не повторяется, а поступательно развивается. И Обломов со своим замкнутым духовным кругозором неизбежно теряет чувство движения истории. Без всяких поправок перенося в современную Россию, охваченную духом предпринимательства и деловой инициативы, крепостнический уклад Обломовки, заглавный герой романа, не мыслящий жизни без “трехсот Захаров”, смотрится порою комически, а порою — трагически на пороге нового, “промышленного века”.

В этом смысле явление “обломовщины”, изображенное Гончаровым, можно истолковать и в категориях “романа воспитания”. Герой не выдерживает испытания временем. Он никак не может “повзрослеть”, так как “задержался” в развитии. Черпая все нормы из памяти о своем культурном детстве из мира Обломовки, привыкнув ко всему готовому, герой не в состоянии жить собственным умом, следить за изменяющейся жизнью, и, соответственно, не корректируются его идеалы. Обломов действительно представляет позднюю вариацию типа “лишнего человека” в русской литературе, а мотив преждевременного угасания, “старческого детства”, частый в монологах героя, его склонность к мучительной рефлексии, парализующей волю, — все это вместе взятое заставляет невольно вспомнить его литературных предшественников — Онегина и Печорина.

В отличие от Обломова Андрей Штольц не бежит от “промышленных забот” современной действительности в благословенные времена патриархальной Аркадии. Именно Штольцу удалось, как замечает автор, “найти равновесие практических сторон с тонкими потребностями духа”. А значит, Штольц побеждает иссушающий прагматизм “железного” века на его же исторической территории. Недаром в его воспитании тесно переплелись русские (патриархальные) и немецкие (европейско-буржуазные) корни. Характер Штольца сформировался под влиянием

двух противоположных, но одновременно действовавших моделей воспитания: русского “барина” и немецкого “бюргера”. По замыслу Гончарова, в личности Штольца должны были органически соединиться, с одной стороны, “западный” ум и сильная воля, а с другой — русская “мягкость”, “округлость”, патриархально-семейственное начало (“веру он исповедовал православную”). Первое принадлежит отцовскому воспитанию; второе — материнскому (музыка Герца, атмосфера мечтательности и патриархального уюта). Удалось ли Гончарову показать этот синтез не умозрительно, а в самой органике характера “русского немца” — вот вопрос, который не находит в романе однозначного решения. В какой-то степени помогает его прояснить во многом родственный Штольцу образ Ольги Ильинской.

Образ Ольги Ильинской

Антитеза “Обломов — Ольга Ильинская” во многом продолжает смысл антитезы “Обломов — Штолец”. Характер Ольги, как и Штольца, органично сочетает в себе “старое” и “новое”. Как пушкинская Татьяна Ларина, Ольга проста и естественна: “Ни жеманства, ни кокетства, никакой лжи, никакой мишуры, ни умысла!” Но как героиня иного исторического времени, Ильинская более уверена в себе, ум ее более, чем ум Татьяны, требует постоянной работы. Не зря в характере Ольги Гончаров отмечает полное отсутствие всего “книжного”.

По мнению Добролюбова, “в ней более, нежели в Штольце, можно видеть намек на новую русскую жизнь”. В самом деле, Ольга — ровесница “эмансипированных” героинь И. С. Тургенева (Елена Стахова из “Накануне”) и даже Н. Г. Чернышевского (Вера Павловна из “Что делать?”). Ей недостаточно “просто любить” конкретного человека. Ей обязательно нужно изменить его, поднять до своего идеала, привить новые взгляды. В отношениях с Обломовым Ольга всегда балансирует на этой тонкой грани между порывами женской страсти и учительством. Не случайно в какой-то момент Обломов видит в ней шекспировскую Корделию. Может быть, самое главное в характере Ольги — удивительный синтез женственного лиризма и мужественной гордости. Вот почему ей так удается ария “Casta diva” из оперы Беллини “Норма”. “Чувство” и “дело” в ней по своему спаяны даже крепче, чем в характере Штольца.

Любя Обломова, она, как античный Пигмалион, буквально “лепит” из него “нового человека”, творит “чудо”. Романтика дела, следовательно, также присуща Ольге. И поначалу задуманное ею “чудо”, казалось, вот-вот станет явью. Зброшен обломовский халат. Созерцатель превращается в деятеля. И все же эти количественные изменения в характере Обломова, увы, не переводят его в новое качество. Каждое новое движение не порывает с доминантой характера, а является ее новой формой.

Чем ближе к финалу романа, тем отчетливее в отношении Обломова с поколением “новых людей” вторгается мотив непонимания, глухой стены. Этот мотив герои наделяют фатальным значением. В итоге к финалу сюжет романа приобретает черты своеобразной “трагедии рока”: “Кто проклял тебя, Илья? Что ты сделал? Ты добр, умен, нежен, благороден... и... гибнешь!”. В этих прощальных словах Ольги “трагическая вина” Обломова прочувствована вполне. Однако у Ольги, как и у Штольца, есть и своя “трагическая вина”. Увлечшись экспериментом по перевоспитанию Обломова, они и не заметили, как любовь к нему переросла в диктат над душой человека другой, чем у них, но по-своему поэтичной организации. Требуя от Обломова, причем нередко в ультимативной, категорической форме, стать, “как они”, эти “воспитатели” по инерции вместе с “обломовщиной” отвергли в Обломове и лучшую, мечтательную часть его натуры. Пренебрежительно брошенные на прощание слова Ольги — “А нежность... Где ее нет!” — незаслуженно и больно ранят сердце Обломова.

Итак, каждая из сторон конфликта не желает признать за другой право на самоценность ее духовного мира, со всем плохим и хорошим, что в нем есть; каждый, особенно Ольга, непременно желает переделать личность другого по своему образцу и подобию. Вместо того, чтобы перебросить мост из поэзии “века минувшего” в поэзию “века нынешнего”, обе стороны сами воздвигают непроходимую преграду между поколениями. Диалога культур и времен не получается. Не на этот ли глубинный пласт содержания романа намекает и “внутренняя форма” его заглавия? Ведь в ней отчетливо слышится семантика архаического корня “обло” — “круг” (др.-русс.), что можно истолковать двояко: внутренняя цельность, завершенность характера, но и одновременно

его замкнутость, закрытость, неспособность к усвоению чужого, а значит, к развитию

Роль портрета, интерьера и художественной детали

Вспомним первоначальный развернутый портрет Обломова, которым открывается роман: “Движения, если был встревожен, сдерживались мягкостью и не лишеною своего рода грации ленью”. А чего стоит хотя бы это портретное описание влюбленного Обломова: “Он лежал на спине и наслаждался последними следами вчерашнего свидания. “Люблю, люблю, люблю”, — дрожало еще в его ушах лучше всякого пения Ольги...” Итак, “люблю, люблю” мирно уживается с “лежал на спине”.

Таким образом, “родная Обломовка” не покидает героя даже в минуты сильных душевных порывов. Замкнутость духовного мира Обломова лишний раз подчеркивает такая деталь одежды, как “настоящий восточный халат”. По мнению А.В. Дружинина, автора известной статьи (1859) о романе “Обломов”, умение “любовно” выписывать детали одежды и быта своих героев пришло к Гончарову от фламандских живописцев XVII в. Однако это умение не ограничивается желанием придать бытовой детали пластическую или даже психологическую выразительность.

Деталь у Гончарова подчас возводится в степень многозначного символа. Тот же халат является “знаковым” воплощением судьбы Обломова. Так, под влиянием любви к Ольге Обломов изменяется, но над всеми его “чудесными” превращениями, как дамоклов меч, нависает “тень” халата. Он напоминает о себе даже тогда, когда сами герои о нем забыли напрочь. Халат как бы замыкает все изменения характера Обломова неким магическим кругом, из которого ему не дано выйти. Только оставаясь “Обломовым”, герой может любить, быть великодушным и совершать безрассудные поступки влюбленного.

ОБЫКНОВЕННАЯ ИСТОРИЯ

В. И. Коровин считает, что уже “ученическое” творчество Гончарова обнаруживает как тесную связь с эстетическими принципами “натуральной школы”, так и заочную полемику с ними. “Электричество чина” в его произведениях отнюдь не является единственным и главным критерием художественной правды изображения современного чело-

века. Власти этого “электричества” Гончаров решительно противопоставил “вечные”, не зависящие от жестокой исторической реальности потребности человеческой натуры — в красоте, в любви, в творческих порывах духа...

Вот почему именно антитеза героя — “идеалиста” и героя — “практика” в разных ее вариациях станет ведущей для романного мира Гончарова. Она будет организовывать систему образов всех романов писателя — “Обыкновенной истории”, “Обломова” и “Обрыва”. Сам Гончаров не раз писал о внутреннем художественном единстве всех трех романов, воспринимая их как “романную трилогию”. Ее “сквозная тема” — Россия на переломе двух эпох: патриархально-крепостнической и пореформенно-буржуазной. Прекраснодушный романтизм Александра Адуева, мечтательная лень Обломова, мудрый консерватизм бабушки Татьяны Марковны Бережковой в “Обрыве” — все это разные лики уходящей патриархальности. Им противостоят образы “деловых людей”: Петра Адуева, Штольца, Тушина. Причем во всех трех романах Гончаров изображает смену исторических эпох как процесс принципиально неоднозначный, в котором духовные обретения неизбежно влекут за собой и духовные потери, и наоборот. В каждом укладе Гончаров видит свои плюсы и минусы, всецело не связывая ни с одной из сторон исторического противоборства авторский идеал “нового человека”.

Конфликт романа. Уже в первом романе “Обыкновенная история” замысел всей трилогии получил оригинальное воплощение. Конфликт между дядей и племянником призван был отразить весьма характерные явления русской общественной жизни 1840-х годов, нравы и быт той эпохи. Сам Гончаров следующим образом разъяснял свой замысел в критической статье “Лучше поздно, чем никогда”(1879): “В борьбе дяди с племянником отразилась и тогдашняя, только что начинавшаяся ломка старых понятий и нравов — сентиментальности, карикатурного преувеличения чувств дружбы и любви, поэзия праздности, семейная и домашняя ложь напускных, в сущности небывалых чувств <...>, пустая трата времени на визиты, на ненужное гостеприимство” и т. д.

По замыслу Гончарова, помещичий уклад, взрастивший Александра Адуева, праздная, без напряженного труда

души и тела обстановка помещичьей усадьбы — это и есть социальные причины, обусловившие полную неподготовленность “романтика” Адуева к пониманию действительных потребностей современной общественной жизни.

Эти потребности, до известной степени, воплощены в фигуре дяди Петра Ивановича Адуева. Здоровый карьеризм вполне уживается в его характере и с образованностью, и с пониманием “тайн” человеческого сердца. Следовательно, по мысли Гончарова, сам по себе наступивший “промышленный век” вовсе не угрожает духовному развитию личности, не превращает ее в бездушную машину, черствую к страданиям других людей. Однако писатель, разумеется, отнюдь не склонен идеализировать нравственный облик представителя новой, победившей “философии дела”. Жертвой этой “философии” предстает в эпилоге романа и дядюшка, который потерял любовь и доверие жены и сам очутился на пороге полной душевной опустошенности.

Две философии жизни в романе: Александр и Петр Адуевы

Здесь мы подходим к пониманию существа конфликта в первом романе Гончарова. Типы “романтика” и “человека дела” для писателя — это не только и не столько знаки принадлежности героя к определенному сословию, профессии или даже культурно-бытовой микросреде (“провинция” или “столица”). Это прежде всего понятые и трактуемые весьма широко “вечные типы” и даже (в иносказательном плане) “вечные” полюса человеческого духа: возвышенное и низменное, божественное и дьявольское и т. п. Недаром судьбы героев обрастают множеством литературных реминисценций. Например, речи и поступки Александра постоянно “рифмуются” (в виде прямых цитат, аллюзий) с судьбами многих героев европейской литературы, таких же “разочарованных идеалистов”, как и он сам. Здесь и гетевский Вертер, и шиллеровский Карл Моор, и герои баллад Жуковского, и Евгений из пушкинского “Медного всадника”, и бальзаковский Люсьен де Рюампре из “Утраченных иллюзий”. Выходит, что “романтическая биография” Александра Адуева — настолько же биография русского провинциального романтика 40-х годов XIX в., насколько и биография “интернациональная”, “едва заметное кольцо в бесконечной цепи человечества”.

К такому выводу подталкивает героя сам Гончаров в эпизоде, где описывается состояние Александра после поразившей его воображение вдохновенной игры заезжего скрипача. Не мудрено, что порой и свой спор с дядюшкой Александр воспринимает сквозь призму сюжета известного пушкинского стихотворения “Демон”, и тогда Петр Иванович ему представляется в образе “злобного гения”, искушающего неопытную душу...

Ближе к финалу яснее проступает и жанровая структура первого романа Гончарова, ориентированная на сюжетные каноны “романа воспитания”. Воспитание жизнью понимается в романе прежде всего как воспитание чувств героя. “Уроки любви” и становятся для Александра истинной школой жизни. Недаром в романе именно личный, душевный опыт героя становится главным предметом художественного исследования, а любовные коллизии сюжетно тесно сплетены с главным конфликтом романа — спором двух мироощущений: “идеалистического” и “трезво-практического”. Одним из уроков жизненной мудрости стало для Александра открытие благотворной, возвышающей силы страданий и заблуждений: они “очищают душу”, делают человека “причастным всей полноте жизни”. Тот, кто в свое время не был “неизлечимым романтиком”, не “чудачил” и не “сумасбродствовал”, никогда не станет и хорошим “реалистом”. Пушкинская мудрость — “смешон и ветреный старик, смешон и юноша степенный” — словно витает над финальными страницами творения Гончарова. Эта мудрость и помогает разобраться в непреходящей сути спора между дядей и племянником.

Не потому ли в финале Петр Иванович так жестоко расплачивается за свою деловитость, что он слишком быстро поспешил принять “правду” “Века” и так легко и равнодушно расстался и с “желтыми цветами”, и с “ленточкой”, украденной из комода возлюбленной, и с иной “романтической чепухой”, которая все же наличествовала в его жизни? А Александр? Превращение Александра — “романтика” в “реалиста” тем и отличается от аналогичного дядюшкиного превращения, что “трезвый взгляд” на жизнь он принимает, предварительно пройдя все ступеньки романтической школы жизни, “с полным сознанием ее истинных наслаждений и горечи”. А потому выстраданное “реалистическое”

мировосприятие для Александра вовсе не есть “необходимое зло” “Века”, в угоду которому нужно непременно задавить в себе все поэтическое. Нет, Александр совсем по-пушкински начинает, как замечает автор, “достигать поэзию серенького неба, сломанного забора, калитки, грязного пруда и трепака”, т. е. поэзию “прозы жизни”. Потому-то герой опять рвется из Грачей в “деловой”, “неромантический” Петербург, что он постепенно проникается и своеобразной “романтикой дела”.

ОБРЫВ

“Обрыв” неизменно осознавался Гончаровым в качестве заключительной части романной трилогии, поскольку “писан одним и тем же умом, воображением и пером”. Действительно, в “Обрыве” без труда обнаружим знакомые по другим романам типы “мечтателя” и “практика” (Райский — Тушин); патриархальный уклад Малиновки живо напоминает идиллию Обломовки, любовная коллизия Райский — Вера (а также Райский — Софья Беловодова) смоделирована по образцу той же ситуации Пигмалион — Галатея, что и коллизия Обломов — Ольга (только в роли Пигмалиона на сей раз выступает собственно мужской персонаж). В отраженном, как бы предварительно пропущенном сквозь призму художественного здания “Обломова” свете явлены в последнем романе Гончарова знакомые мотивы и образы “Обыкновенной истории”.

Идейный антагонизм Райского и Волохова

“Сквозной сюжет” романной трилогии в “Обрыве” значительно усложнен и расширен. Ибо в центре романа оказывается фигура не просто мечтателя, но собственно человека искусства — писателя Райского. Внутри авторского замысла “Обрыва” на глазах читателя зарождается и замысел романа героя: оба “романа” как бы пишутся одновременно (композиционный эффект “романа в романе”), одни и те же события служат материалом и Гончарову, и его герою Райскому. Далее, “сквозной сюжет” романной трилогии в “Обрыве”, несомненно, осложнен вводом в структуру нейтрального конфликта совершенно нового, ранее не встречавшегося у Гончарова варианта “героя-деятели” — нигилиста Марка Волохова, “нового человека”. В результате в круг “вечных проблем” и “вечных типов”

романного мира Гончарова неожиданно врываются “злоба дня”, политические страсти пореформенного времени.

И все же, несмотря на значительное место фигуры Волохова в общей системе образов, не этому герою принадлежит ведущая роль в сюжетном развитии “Обрыва”. Сюжетом движет Райский, точнее его художественно-артистический взгляд на происходящие события, тот идеал жизнотворчества, которым одушевлены все поступки незадачливого “романиста”. Недаром роман первоначально назывался “Художник”. В чем же суть артистического идеала Райского?

Райский в романе прежде всего предстает поклонником красоты и проповедником страсти, точнее страсти, оживляющей красоту. Саму страсть он понимает весьма широко: это и любовь-страсть, и темперамент-страсть художника, и страсть служения высокой религиозной или общественной идее. В страсти он видит панацею от вековечного сна и застоя, могучее средство пробуждения как личного, так и гражданского сознания, мощный рычаг прогресса. Страсть одушевит статичные типы мраморной кузины Беловодовой, наивной Марфеньки, величаво-старомодной Татьяны Марковны Бережковой, ее трогательно-безобидного “джентльмена” и ухажера Тита Никоныча Ватутина. С точки зрения Райского, сам по себе анализ этих типов, каким бы скрупулезным и обширным он ни был, не способен дать ответ на вопрос о смысле и назначении жизни, об исторических судьбах России в целом

И в этой роли Учителя художник Райский неожиданно сближен в сюжете со своим антагонистом, подлинным “революционером страсти” Марком Волоховым. Волохов тоже станет во время свиданий призывать Веру “перейти Рубикон”, так же страстно будет заклинать “преодолеть предков и тетушек”, распрощаться со “старой правдой”, внушенной ей “рабским” воспитанием в доме бабушки. Волохов тоже чувствует себя в роли “освободителя” женщины, когда внушает ей “новые”, “прогрессивные” понятия о свободе брака.

И все же в главном Райский и Волохов похожи. Марк ратует за “свободную любовь” — чувство, свободное от всяких нравственных обязательств. Вера метко называет такую любовь “птичьей жизнью”. В результате оба против-

ника — и Райский, и Волохов — остаются для Гончарова неизлечимыми дилетантами и в “науке страсти нежной”, и в науке жизни. Новый “человек дела”, нигилист-разночинец, пришедший на смену дворянскому интеллигенту, “художнику”, таким образом, мало чем от него отличается.

А раз так, то общественный прогресс, констатирует Гончаров, топчется на месте; обе “правды” — и старая, и новая — в никуда, или, если следовать образному языку романа, в “обрыв”. Именно туда выстрелами каждый раз призывает Волохов Веру, а “брат” Райский всякий раз выступает в роли неудачливого наперсника, в конечном итоге помогающего своей названной “сестре” в “обрыв” сойти (в прямом и переносном смысле).

Символика романа

Символика “Обрыва” весьма показательна для структуры конфликта последнего романа Гончарова. Обрыв становится границей между двумя нравственно-культурными пространствами: пространством “своим”, где господствует “старая правда” бабушки Татьяны Марковны Бережковой с ее символами Дома и Сада, и пространством “чужим” — враждебным, напоминающим спуск в Ад, где господствует “новая правда” бездомного Марка. Усадьба Бережковой в соответствии с литературной традицией, закрепившейся за этим пространственным локусом, описана в романе как своеобразный “земной рай”, хранительное, но абсолютно замкнутое пространство, в котором гармония и счастье уживаются с покоем и тишиной, заставляющими вспомнить Обломовку. Однако отождествлять идиллию Малиновской усадьбы с пространством Обломовки никак нельзя.

Уклад Малиновки и впрямь изображается Гончаровым как идеальная модель человеческого сообщества, ибо в нем соблюдена та “золотая середина”, которая не позволяет порядку превратиться в деспотию, а свободе — во вседозволенность. В основу такой модели положен, несомненно, идеал чисто христианский: смирение своего “я” и уважение к нравственному выбору других. Именно на почве такого идеала, как увидим, и вырастет впоследствии чисто жертвенный характер главной героини романа — Веры.

Мотивы жертвенного подвига, искушения, соблазна, грехопадения и воскресения в романе

Что же заставило в таком случае Веру покинуть хранительную сень бабушкиного Эдема и пересечь границу

пропасти, поддаться соблазну “новой правды”? Отчасти, безусловно, то желание вкусить от плодов познания добра и зла, та самонадеянность ума, которые роднят неукротимый нрав Веры с мироощущением “нового человека” Марка Волохова. Пусть и с осязаемым оттенком пародийности, их первая встреча строится Гончаровым явно по аналогии со сценой искушения первых людей в раю: Марк поедает яблоки в саду Бережковой и предлагает Вере отведать “плодов”. Уже задним числом свое “падение” Вера расценивает как возмездие за собственную гордость. Героиня понимает, что попала в опасность из-за “своей самолюбивой воли”. Как бы в добавление к этим аллюзиям, в финале романа актуализуется мотив родовой вины: грех молодости бабушки отзывается и в судьбе Веры и Марка, которые тоже прельстились желанием “быть как боги” (эту библейскую фразу, сгубившую “первых людей”, часто любит повторять Волохов).

Однако мотив искушения — далеко не главный в ряду тех, которые, как магнит, притягивают каждый раз Веру к опасной черте пропасти. Гораздо более Вера движима другим желанием — желанием жертвенного подвига. В “ад”, на дно страшного обрыва к Марку, она спускается в основном для того, чтобы даже с риском собственной нравственной гибели “спасти” “зablудшего” и вместе с ним выйти из темной пропасти, подняться наверх, под хранительную сень бабушкиного Эдема. Оппозиции “прошлого” и “будущего”, движения “вперед” и “назад”, “вверх” и “вниз” получают в романе пространственную прикрепленность к символической границе “обрыва” и, следовательно, тоже наделяются ассоциативными значениями. Именно на языке пространственно-временных символов и выражает себя в романе авторская концепция исторического прогресса, формирующая “сквозной сюжет” всей романной трилогии. Если в предыдущих романах эти пространственно-временные оппозиции рассматривались, в конечном итоге, как антагонистичные, то в “Обрыве” взаимоисключающее поле смыслов в них значительно затушевано; приглушено. Наоборот, всячески подчеркивается относительность противопоставления “прошлого” и “будущего”, “регресса” и “прогресса” (“назад” — “вперед”), “падения” и “воскресения” (“низ” — “верх”).

Вступая в диалог с “новой правдой” Марка, женским чутьем Вера поняла: все, что было в этом учении верного, то давно уже не являлось новым; в свою очередь, все, что претендовало на “новое слово”, — было неверным. А посему “основы будущего — в прошлом”. Да и Волохов прекрасно понимал: любовь сильной и свободной Веры рождена отнюдь не “новой” моралью, а — парадокс! — моралью бабушки, за которой он, Марк, никогда не признавал свободы и силы. Старая жизнь окрашивалась Верой в такие живые, здоровые тона, о каких только могла мечтать правда Марка, зовущая в мифическое будущее. Вот почему Марк, уходя от Веры, как замечает автор, “за спиной у себя оставлял навсегда то, чего уже никогда не встретит впереди” (курсив наш — С.С.). Векторы “будущее” — “прошлое”, “вперед” — “назад” в пространственной символике романа как бы менялись местами. Сказанное не означает, что Гончаров встал на ретроградные позиции в решении вопроса о нравственном прогрессе общества. Нет, писатель не отрицает само движение “вперед”, но мыслит это движение в хранительных рамках “прошлого”, помогающего удерживать прогресс у той черты, когда свобода вот-вот готова перейти в своеволие, а самостоятельность воли — в откровенный эгоизм. Такое движение совпадает с пространственной моделью бабушкиного сада: чем дальше от дома, тем “сад был запущеннее”, но в этой “запущенности” сохранялась и своя манящая таинственность, и братская преемственность с предыдущим порядком (“кучка лип хотела было образовать аллею, да вдруг ушла в лес и братски перепуталась с ельником, березняком”). Здесь граница, кладущая предел движению: “И вдруг все кончалось обрывом...”

Как же соблюсти “золотую середину” между новым и старым в развитии и отдельной личности, и общества, как сберечь преемственность между личным и коллективным духовным опытом, живой жизнью, не терпящей авторитетов, и историческим преданием? Как, наконец, двигаться вперед, но так, чтобы нравственный прогресс, с одной стороны, не порывал со своими корнями и не упускал из виду “бабушкин дом”, а с другой стороны, не забывал о захватывающей дух перспективе, которая открывалась

взору героев уже за пределами страшного “обрыва”, — там, далеко, на той стороне Волги: “Вдали желтели песчаные бока гор, а на них синел лес; кое-где белел парус, да чайки, плавно махая крыльями, опускались на воду, едва касались ее и кругами поднимались опять наверх...”?

Романная трилогия Гончарова, поднявшись в заключительном романе на новый, качественно более высокий уровень художественного обобщения, заканчивается открытым финалом.

Вопросы и задания

1. Охарактеризуйте замысел романной трилогии Гончарова в целом. Каким историко-культурным контекстом этот замысел порожден?
2. Выявите в романе “Обыкновенная история” реминисценции знакомых вам текстов русской и западноевропейской классической литературы. Какую функцию в тексте романа они выполняют?
3. По какому принципу построена система образов в романе “Обломов”? Раскройте содержание основных сюжетных антитез. Как в каждой из них прослеживается диалектика конфликта между героем-“мечтателем” и героем-“деятелем”?
4. Покажите место “Сна Обломова” в композиции романа. Какие особенности художественного пространства и времени сближают описание Обломовки: а) с народной волшебной сказкой; б) с идиллией? Какое значение эти пространственно-временные характеристики имеют для понимания трагедии Обломова?
5. Как вписывается роман “Обрыв” в общий идейно-художественный замысел “романной трилогии” Гончарова? Какие жанрово-стилевые черты отличают этот роман от предшествующих частей трилогии?
6. Как в сюжетной линии Райский—Волохов получает свое дальнейшее развитие гончаровская антитеза героя-“мечтателя” и героя-“деятеля”? Раскройте значение мыслей Райского о назначении искусства и красоты в жизни для понимания авторского замысла романа.
7. Выявите своеобразие женских типов в романах Гончарова, их роль в развитии сюжета и конфликта. Какое место в этом ряду занимает образ Веры?

Теория литературы

Деталь — выделенный автором элемент образа, несущий важную смысловую и эмоциональную нагрузку в произведении. Деталью могут быть черты образа жизни, сюжета, пейзажа, портрета, интерьера,

действия или состояния героя, его речи героя и т.п. Деталь помогает, наглядно представить и охарактеризовать героев и окружающую их среду, она стремится к исчерпывающей полноте изображения. Особенно значимая деталь становится символом. Нередко детали менее важные, менее экспрессивные называют просто подробностями, отмечая, что они создают необходимый эффект в совокупности, тогда как в единичной детали заключается характерная особенность целого.

ИВАН СЕРГЕЕВИЧ ТУРГЕНЕВ (1818—1883)

Иван Сергеевич Тургенев родился в 1818 г. в богатой дворянской семье. Детство провел в родовой усадьбе своей матери Спасское-Лутовиново. С 1827 г. живет в Москве и учится в различных частных пансионах. В 1833 г. поступает в Московский университет, в 1834 г. — переводится в Петербургский, который и заканчивает в 1837 г. по словесному отделению философского факультета. Первыми литературными опытами Тургенева были романтические стихотворения и драматическая поэма “Стено” (1834). В 1838 г. Тургенев слушает лекции по классической филологии и философии в Берлине, вместе с Н. В. Станкевичем и М. А. Бакуниним, членами знаменитого русского “кружка Станкевича”, сыгравшими, каждый по-своему, огромную роль в становлении его мировоззрения и политических взглядов. После опубликования в 1843 г. поэмы “Параша”, Тургенев сближается с В. Г. Белинским и с литераторами натуральной школы (Н. А. Некрасов, Д.В. Григорович, И. И. Панаев и др.). В 1847 году в журнале Н. А. Некрасова “Современник” появится первый тургеневский очерк из будущего цикла “Записки охотника” — “Хорь и Калиныч”.

В 1850 г. по возвращении из Европы Тургенев активно участвует в работе журнала “Современник” и начинает искать пути к большим прозаическим жанрам. От рассказов и очерков он переходит к жанру повести (“Муму”, “Постоялый двор”). Все больше писатель отходит от крестьянской тематики и берет предметом изображения дворянскую



интеллигенцию, с ее мучительными поисками духовных и общественно-политических идеалов. Начало было положено еще в 1850 г. повестью “Дневник лишнего человека”. С 1855 по 1862 гг. Тургенев пишет, следуя традициям Диккенса, Ж. Санд и Лермонтова, целый ряд социально-психологических романов. В “Рудине” (1855) главным героем оказывается типичный интеллигент идеалист 40-х годов, участник кружка Станкевича; в “Дворянском гнезде” (1859) — славянофил Лаврецкий. В романе “Накануне” (1860) внимание Тургенева приковывает к себе болгарин Инсаров — борец за освобождение своей страны от турецкого ига. В “Отцах и детях” (1862) впервые главным героем становится не дворянин, а демократ-разночинец Базаров.

Будучи сам по своим политическим взглядам либералом-западником, Тургенев старался быть как можно более объективным при изображении общественной полемики и спорящих сторон, дабы его романы не проиграли в художественности и исторической ценности. В отличие от философских романов Толстого или Достоевского, требовавших долгого усвоения культурным сознанием нации, тургеньевские романы в силу своей актуальности сразу получали всеобщее признание и вызывали бурные дискуссии в прессе.

В промежутках между романами Тургенев пишет ряд повестей, таких как “Ася” (1858), “Фауст” (1856), “Первая любовь” (1860), статью “Гамлет и Дон-Кихот” (1860), важную для понимания философии писателя. В 1867 г. опубликован роман “Дым”, где описывается жизнь русских дворян за границей и их полная социальная несостоятельность и оторванность от русской действительности.

Последние 20 лет жизни Тургенев проводит преимущественно за границей вместе с семьей Полины Виардо — в Баден-Бадене и Париже, где он сближается с виднейшими классиками французской литературы: Г. Флобером, Э. Золя, братьями Гонкур, А. Доде. В своем творчестве он обращается в это время к прошлому — к семейной хронике (“Бригадир” (1868), “Степной король Лир” (1870) или же к мотивам повестей 50-х годов (“Вешние воды” (1872), “Несчастливая” (1869)). В 1877 г. Тургенев пишет свой последний роман “Новь”, посвященный деятельности революционеров-народников.

В конце творческого пути Тургенев возвращается к романтическим мотивам и пишет несколько фантастических вещей: “Песнь торжествующей любви” (1881), “Клара Милич” (опубл. 1883), а также цикл символических миниатюр “Стихотворения в прозе” (1882). В 1883 г. Тургенев скончался в Буживале, недалеко от Парижа, на вилле П. Виардо.

ОТЦЫ И ДЕТИ

Роман “Отцы и дети” в оценке критики

Роман “Отцы и дети”, написанный в 1860—1861 гг. и в 1862 г. напечатанный в журнале М. Н. Каткова “Русский вестник”, критикой и большинством читателей понят и оценен не был. Радикально-демократическая критика истолковала роман как пасквиль на “молодое поколение”. Об этом писал в “Современнике” М. А. Антонович, это утверждали Н. Г. Чернышевский и М. Е. Салтыков-Щедрин. А. И. Герцен, давний знакомый Тургенева, политический эмигрант, издававший за границей оппозиционную социалистическую газету “Колокол”, также оценил “Отцов и детей” как пасквиль на молодых прогрессистов-радикалов, приверженцев свободы. Автору припомнили и грубость Базарова, и кажущееся бессердечие по отношению к родителям.

Исключением в стане радикальной прессы был одинокий голос критика Д. И. Писарева, признавшего верность и точность Базарова как собирательного портрета “нигилистов” и поставившего автору в заслугу объективность этого образа.

Основной конфликт романа

Действие романа “Отцы и дети” было датировано Тургеневым с чрезвычайной точностью: Базаров и Кирсанов приезжают в Марьино 20 мая 1859 г. Мы знаем при этом, что сам роман писался Тургеневым в 1861 г. (был закончен 30 июля 1861), а печатался в “Русском вестнике” в 1862 г. При сопоставлении этих дат сразу угадывается замысел Тургенева показать момент становления общественных сил, вышедших на политическую арену России уже после реформы, показать начало того спора, который уже через два года привел к расколу общественных сил страны на два лагеря: либералов-дворян и демократов-разночинцев. По-

сле реформы 1861 г. этот конфликт перешел в иную, куда более острую стадию, когда диалог на равных за одним столом сторонников двух враждебных партий был уже невозможен. Поэтому Тургенев для объяснения конфликта возвращается его к началу.

За частным конфликтом между братьями Кирсановыми и Базаровым стоит глобальный конфликт двух сословий. Вот почему даже разница в одежде, в воспитании, манере держать себя оказывается здесь социально значимой и обуславливающей идеологические и культурные расхождения. Этот общий конфликт имеет два аспекта: мы имеем противопоставление одновременно двух сословий и двух поколений внутри каждого сословия. При этом нельзя забывать, что Тургенев показывает семьи Базаровых и Кирсановых на широком фоне второстепенных персонажей: из дворянского мира изображены также Одинцова, ее сестра Катя, Колязин, Кукшина (у которой есть собственное имение), у разночинцев — Ситников.

Сопоставляя эти два сословия по поколениям, легко заметить, что в старшем поколении пальма первенства принадлежит дворянам (родители Базарова явно проигрывают при сравнении с братьями Кирсановыми), однако среди “детей” Базаров безусловно преобладает над Аркадием, превосходя его мужественностью, умом и силой характера. Разночинцы, выработавшие собственную идеологию, явно претендуют на то, чтобы задавать тон в современном обществе, и на их сторону уже переходят многие из нового поколения дворян (Аркадий, который “чуть не молится” на Базарова, увлеченная новой модой Кукшина, и даже аристократка Одинцова на какое-то время увлекается Базаровым). Не может дать достойного отпора Базарову и старшее поколение дворян.

Теперь участь России зависит от выбора младшего поколения: если оно пойдет за разночинцами, то они окажутся ведущей общественной силой и в судьбе России наступит решительный перелом — в лучшую или худшую сторону — пока неизвестно. Но этого не происходит.

Композиция и сюжет романа

Для композиции сюжета “Отцов и детей” также характерна предельная сжатость действия во времени. Тургенев умело раскрывает сложнейшую проблематику в немногих

эпизодах. От начала действия романа до смерти Базарова проходит всего два месяца. Из этих двух месяцев реально описаны лишь некоторые дни, в которые сосредотачиваются события или происходят решающие диалоги героев. При этом писатель искусно соединяет в одной сцене несколько сюжетных линий и показывает одновременно значительное число персонажей. (Так, в споре между Павлом Петровичем и Базаровым участвуют и проявляются как характеры также Аркадий и его отец. В городе, при встрече друзей с Одинцовой, одновременно показываются Ситников, Кукшина, губернатор и Колязин. В саду у Одинцовой параллельно изображаются объяснения Аркадия с Катей и Анны Сергеевны с Базаровым и т. д.).

В сюжетно-композиционном плане роман делится на три части, которые прямо соотносимы с пространственным передвижением героев. Сперва в Марьине, усадьбе Кирсановых, происходит знакомство будущих главных антагонистов и изложение ими своих взглядов. Это любимое сюжетное построение ранних романов Тургенева: неожиданный приезд в некую локальную, но типичную и давно сложившуюся среду нового человека — выразителя последних веяний времени, что позволяет, с одной стороны, оценить устоявшуюся среду с позиций современности, а с другой — досконально изучить новую фигуру, сразу привлекающую к себе всеобщее внимание.

Затем начинается вторая часть — проверка героев и их идей жизнью. Аркадий и Базаров отправляются в город, где показываются уже на фоне целого губернского общества, там же знакомятся с Одинцовой, и вскоре отправляются к ней в Никольское, где происходит испытание их любовью. Оттуда они приезжают в деревню Базарова, где читатели имеют возможность сопоставить Евгения с его родителями и оценить его дальнейшие перспективы жизни после университета.

С отъездом Базарова от родителей начинается заключительная композиционная часть — “подведение итогов”. Друзья возвращаются в Марьино, где Базаров уже отделяется от Аркадия, и в дальнейшем показывается на страницах романа один. Сначала он подводит дуэлью черту в своих отношениях с Павлом Петровичем, затем по второму

кругу отправляется в Никольское, чтобы распрощаться с Одинцовой, и к родителям, где и “сводит счеты” с жизнью вообще.

Семья Кирсановых

Если такой герой, как Базаров, впервые появляется в романе Тургенева, то Кирсановы — герои из привычной для автора дворянской среды. У Аркадия, к примеру, есть множество родственных черт с героем “Аси” и отчасти с Рудиным, а Николай Петрович Кирсанов схож по характеру с Лаврецким из “Дворянского гнезда” и Берсеневым из “Накануне”. Тургенев пишет о Кирсановых с легкой иронией, но они близки ему по духу, он любит их, знает все об их чувствах и мировосприятии. В письмах по поводу “Отцов и детей” Тургенев много раз подчеркивал, что описал в Кирсановых именно лучших дворян. Особенно близок автору лиричный Николай Петрович Кирсанов — утонченный эстет, ценящий Шиллера, Гете, Пушкина, играющий на виолончели Шуберта и восторгающийся красотой природы. (Не случайно на новом месте, где Николай Петрович решил построить свой дом, из всей растительности при общем запустении прижились и буйно разрослись лишь сирень и акации — самые романтические, “дворянские” растения.) У него мягкий характер и любвеобильное сердце. Даже в сорок с лишним лет его до слез волнует “волшебный мир”, “возникающий из туманных волн прошлого”.

После смерти жены он не мог долго оставаться один и сошелся с дочерью экономки — Фенечкой, переживая, что изменил памяти покойной жены. Но с появлением ребенка у него складывается новая, счастливая семья.

Очень похож на него его сын Аркадий — восторженный и романтический, тонко чувствующий красоту природы и искусства, быстро увлекающийся людьми и легко поддающийся их влиянию. У него не сильный характер, но зато счастливый и гармоничный. Он не глуп, быстро разбирается в людях, но ум его лишен смелости и оригинальности. В нем нет ни базаровской дерзости, ни злости, а есть “молодая смелость да молодой задор”. “Дальше благородного смирения или благородного кипения” он не пойдет.

Совсем иной тип представляет дядя Аркадия — Павел Петрович Кирсанов. Это надменный аристократ, в прошлом “светский лев”, обладающий, в отличие от мягкого брата,

твердой и решительной натурой (недаром он с самого начала избрал для себя военную карьеру). “Он не был рожден романтиком, и не умела мечтать его щегольски сухая и страстная, на французский лад мизантропическая душа...”. Аристократизм его проявляется в неуклонном соблюдении раз и навсегда принятых им к исполнению принципов: безвыездно проживая в деревне, он одевается так, что в любую минуту дня мог бы появиться в великосветской гостиной, и разговаривает с любым собеседником с той же изысканной вежливостью, с какой говорил бы с английским лордом. (В этом он прямой антипод Базарову, у которого не меньшая сила характера проявляется как раз в освобождении себя от всевозможных принципов и ограничений.) Павел Петрович безукоризненно честен со всеми и сам с собой. Никогда бы он не уронил свое достоинство связью с женщиной из низшего сословия, так что брат Николай боится даже заикнуться ему о своем браке с Фенечкой. К искусству Павел равнодушен, но уважает в нем освященность традициями и элитарность.

Если Николай является носителем дворянской культуры, то Павел, с его интересом к политике и приверженностью к английскому парламентаризму, — носителем европейской цивилизации. Привнесение двух этих завоеваний прогресса с европейской на русскую почву и есть, с точки зрения Тургенева, главная заслуга и историческая миссия русского дворянства, которое было до недавнего времени единственным просвещенным сословием, вершившим пути духовного и общественного развития России. Характерно при этом, что Николай гораздо более приближен к русской почве, чем его брат, что должно по замыслу автора указывать на то, что национальная русская культура уже существует, в то время как до цивилизации в русской жизни еще далеко. Объединяет братьев одно: оба они, безусловно, живут миром чувств

Образ Базарова. Проблема нигилизма

Базаров отличается от них прежде всего исключительной энергией и мужественностью, твердостью характера и самостоятельностью, выработанными в борьбе с житейскими трудностями. “В основание главной фигуры, Базарова, — писал впоследствии Тургенев, — легла одна поразившая меня личность молодого провинциального врача. (Он умер

незадолго до 1860 г.) в этом замечательном человеке воплотилось — на мой взгляд — то едва народившееся, еще бродившее начало, которое потом получило название нигилизма. Впечатление, произведенное на меня этой личностью, было очень сильно и в то же время не совсем ясно...”. “Мне мечталась фигура сумрачная, дикая, большая, до половины выросшая из почвы, сильная, злобная, честная — и все-таки обреченная на погибель — потому, что она все-таки стоит еще в преддверии будущего, мне мечтался какой-то странный pendant с Пугачевым”.

Знаменательно, что у Базарова единственного из всех героев нет предыстории, в которой Тургенев обычно дает ключ к характеру персонажа, чего он явно не хочет делать в случае с Базаровым (может быть, вообще достоверно не зная, как складываются подобные характеры). В отличие от всех дворян, Базаров обладает натурой деятеля и борца. Неустанным трудом приобрел он фундаментальные знания в естественных науках. Привыкший полагаться лишь на собственный ум и энергию, Базаров выработал спокойную уверенность в себе. Ощущение его силы невольно передается окружающим, даже если она никак не проявляется внешне. Он сразу ставит себя в оппозицию ко всем людям: “Когда я встречу человека, который не спасовал бы передо мною, тогда я изменю свое мнение о самом себе”. Его совершенно не беспокоит, что думают о нем другие: “Настоящий человек не должен об этом заботиться; настоящий человек тот, о котором думать нечего, а которого надобно слушаться или ненавидеть”. Никакие сердечные связи не связывают его с людьми (характерны в этом плане его отношения с родителями, для которых у него не находится ни жалости, ни ласки, хотя он и говорит Аркадию, что их “любит”). От этого и проистекает базаровская “резкость и бесцеремонность тона”. Отношения между мужчиной и женщиной он сводит к физиологии, искусство — к “искусству делать деньги или нет более геммороя”, то есть ему совершенно чужд весь мир прекрасного, равно как и дворянская утонченная культура чувств, которую он вкупе с религией и философией обзывает “романтизмом, чепухой, гнилью, художеством” (чего стоит один только этот синонимический ряд!).

Из подобного отношения к жизни, а также из “безмерной гордости”, и берет свое начало его жизненная философия, смелая, страшная и парадоксальная, заключающаяся в тотальном отрицании всех устоев, на которых зиждется общество, равно как и вообще всех верований, идеалов и норм человеческой жизни, когда за истину принимаются только голые научные факты. “Нигилист, это человек, который не склоняется ни перед какими авторитетами, который не принимает ни одного принципа на веру, каким бы уважением ни был окружен этот принцип”, — формулирует в романе Аркадий, очевидно со слов своего учителя. Такая философия — закономерное порождение кризисного состояния общества. По точному определению В. М. Марковича, “для Базарова бесспорно, что нет ни одного “постановления” “в современном нашем быту, в семейном или общественном, которое не вызывало бы полного и беспощадного отрицания”. Для Базарова бесспорна возможность неограниченной свободы личности: “нигилист” убежден, что в своих решениях, направленных на переделку жизни, человек нравственно ничем не связан. Логика истории, “мнение народное”, традиции, верования, авторитеты — все это не должно иметь никакой власти над индивидуальным сознанием и индивидуальной волей” .

Таким образом, базаровский нигилизм распространяется на общественную, личную и философскую сферы.

Общественный нигилизм Базарова находит свое наиболее полное выражение в споре с Павлом Петровичем. Эти два достойных противника, убежденные приверженцы каждый своей идеологии, не могли не столкнуться, подобно двум противоположным зарядам. Характерно при этом, что Павел Петрович нервничает и сам вызывает на спор Базарова, в то время как последний, полный сознания собственной силы и превосходства, спорит как бы нехотя, чтобы “зря не болтать”.

В вопросе о характере преобразований в России Базаров стоит за решительную ломку всей государственной и экономической системы.

В вопросе о народности и отношении к народу Павел Петрович неожиданно оказывается истовым славянофилом и провозглашает, что русский народ “патриархален”, “свято чтит предания” и “не может жить без веры”, и что поэтому

нигилисты не выражают его потребностей и совершенно ему чужды. Базаров в ответ преспокойно соглашается с утверждением о патриархальности народа, но для него это вовсе не священная основа национальной русской жизни, а наоборот, свидетельство об отсталости и невежестве народа, его несостоятельности ни как общественной силы, ни даже как двигателя хозяйства: “Самая свобода, о которой хлопочет правительство, едва ли пойдет нам впрок, потому что мужик наш рад самого себя обокрасть, чтобы только напиться дурману в кабаке”. Насчет того, что он чужд народу, Базаров с “надменной гордостью” замечает, что его “дед землю пахал”. Он считает себя во всяком случае ближе к народу, чем Павел Петрович: “Вы порицаете мое направление, а кто вам сказал, что оно во мне случайно, что оно не вызвано тем самым русским духом, во имя которого вы так ратуете?” — что не мешает в то же время ему презирать народ, “коли он заслуживает презрения”.

На законное возражение Николая Петровича: “Вы все отрицаете или, выражаясь точнее, все разрушаете. Да ведь надобно же и строить” — Базаров хладнокровно замечает: “Это уже не наше дело... Сперва нужно место расчистить”. И так, он мало походит на революционера, и тем не менее Тургенев запечатлел в нем сам дух революционного народничества тех лет, с его ненавистью к существующему порядку вещей и отречением от всех общественных и гражданских благ. Базаров предстает перед нами неким воплощением самой отрицательной энергии, которой движется и питается всякое революционное движение.

В личной сфере нигилизм Базарова заключается в отрицании им всей культуры чувств и всех идеалов. Базаров отвергает... не только те или иные социальные установления и культурные традиции, но именно все — все, чем сегодня живут люди, все, что их связывает и сближает, все, что ими движет, что придает их жизни оправдание и смысл. Базарову нужны другая жизнь и другие люди — на этот счет Тургенев не оставляет никаких сомнений.

Эволюция взглядов Базарова в ходе романного сюжета

После того, как Базаров достаточно основательно изложил свои взгляды, начинается проверка их жизнью. Когда друзья приезжают в город, становится прежде всего

отчетливо видно, что до сих пор мы имели дело с лучшими и из дворян и из разночинцев, каких еще очень мало в обществе — инертном и не подающем никаких надежд на изменение к лучшему. Все попытки самых разных людей казаться новыми смешны или совершенно несостоятельны. Родственник Кирсановых тайный советник Колязин — только ловкий придворный и ничто как государственный деятель. С другой стороны, новоявленные нигилисты Кукшина и Ситников способны только окарикатурить идеи Базарова, который тем не менее вынужден их терпеть, чтобы не лишиться сторонников. В городе происходит также встреча Базарова и Аркадия с Одинцовой, которая является поворотным пунктом в романном действии. Анна Сергеевна Одинцова не похожа на традиционных тургеневских героинь, потому что такой тип никогда бы не смог увлечь Базарова. Она удивительно совмещает в себе аристократическое происхождение и воспитание с суровым жизненным опытом, (“В переделе была... хлеба нашего покушала”), равно как и совершенную внешнюю красоту с ясным и неженски пытливым умом.

Своим величавым спокойствием, граничащим с бесстрашием, и блестящей выделанностью своего каждого движения и даже чувства Одинцова являет полный контраст Базарову (“Вишь как она себя заморозила!”, “Герцогиня, владетельная особа. Ей бы только шлейф сзади носить и корону на голове!”), но именно эта иноприродность, столь отталкивающая Базарова в Павле Петровиче, наоборот, привлекает его в Одинцовой, “она поразила его достоинством своей осанки”, “спокойно и умно, именно спокойно, а не задумчиво, глядели светлые глаза из-под немного нависшего лба, и губы улыбались едва заметной улыбкою. Какою-то ласковой и мягкой силой веяло от ее лица”.

Это — та самая таинственная сила, которую Базаров отрицал в природе. В отличие от мужчин, женщины по своей натуре связаны с природным, стихийным животворящим началом. Базаров оказывается покорен необычайным сочетанием равного ему по силе характера и утонченной женской прелести. Он страстно влюбляется и тем самым приобщается к тому духовному миру, который только что отрицал. Жизнь оказывается значительно сложнее его построений. Базаров видит, что его чувство отнюдь не ис-

черпывается “физиологией”, и с негодованием находит в себе тот самый “романтизм”, проявления которого он так осмеивал в других, расценивая как “дурь” или слабость. “До встречи с Одинцовой Базаров был убежден в своей свободе от всего, что связывает человека с другими людьми. Это убеждение придавало ему несокрушимую уверенность в себе. Любовь опровергла это убеждение просто и неотразимо. Никто и ничто не принуждает Базарова любить, свобода как будто бы полнейшая. И при всем том очевидна постоянная и мучительная зависимость от чувств, решений и поступков другого человека. Оказывается, что... чувство связывает не менее крепко, чем насилие и диктат”. Базаров осознает невозможность полного отрыва от людей, и в нем неожиданно просыпается яростная жажда выйти из одиночества, до конца “отдаться” в любви — “без сожаления и возврата”, “жизнь за жизнь”, и таким образом соединиться со всем миром.

В любви окончательно раскрывается перед нами личность Базарова. Он разительно отличается от того типа “тургеневского мужчины” — нерешительного, не умеющего бороться за свою любовь, какой предстает перед нами в “Рудине”, “Асе” или “Вешних водах”. Любовь перерастает у него в страсть — “сильную, тяжелую”, “похожую на злобу и, может быть, сродни ей”. Но цинизм, покоровивший вначале Анну Сергеевну, оказывается наносным. Меняется сам тон его речей, оставаясь резким и грубым, но приобретая серьезность и трагичность. Вместе с тем Базаров ни разу не роняет себя, и после неудачного признания сразу уезжает, не унижаясь до положения отвергнутого влюбленного и не принимая “милостыни” в виде жалости Одинцовой.

Разрыв был обусловлен не только тем, что Одинцова в силу своей аристократической холодности не смогла ответить на чувство Базарова, но коренился и в нем самом. Отказ от “полного и беспощадного отрицания” грозил бы иссякновением той “отрицательной” энергии, которой питалась и двигалась его личность. Базаров осознает окончательно, что “создан для горькой, терпкой, бобыльной жизни”.

Неразделенная любовь разрушает Базарова: он впадает в тоску, нигде не может найти себе места и начинает заниматься самокопательством, что до сих пор считал призна-

ком слабости. Так он исследует себя до самых сокровенных глубин и доводит до последних выводов свое мировоззрение (“Решился все косить — валяй и себя по ногам!”). Это уже следующая ступень его духовной эволюции: теперь он философствует и осознает безысходность своей позиции в мире.

После этих выводов начинается третий событийный круг романа — подведение итогов. Уже совсем по-другому разговаривает Базаров с Павлом Петровичем по своему возвращении в Марьино: теперь он лучше понимает трагедию его жизни и не может втайне не уважать его, хотя между ними сохраняются сдержанно враждебные отношения. Поводом к заключительному их столкновению оказывается поцелуй, вырванный Базаровым у Фенечки и подсмотренный Павлом Петровичем. Стыдясь признаться даже самому себе, Павел Петрович любил “это пустое существо”, найдя в нем разительное сходство с умершей княгиней Р. Поэтому поступок Базарова он воспринял как двойное оскорбление: чести брата и лично себя. Вызвав Базарова на дуэль, он тем самым признал его за равного себе. Базаров принял вызов и обошелся с Павлом Петровичем благородно, одновременно не уставая иронизировать над “рыцарским турниром”, в котором был вынужден принять участие. Сцена действительно становится все более и более комичной, особенно из-за участия в ней вместо секундантов глупого и перепуганного лакея Петра. Смехотворным оказывается и ее исход: Павел Петрович получает пустячную рану в ногу, но падает в обморок от “изнеженных нервов”. Его отъезд из России равносильен для автора его социальной смерти, подтверждения своей окончательной чуждости и бесполезности для нее.

Смерть Базарова и эпилог романа

И Базарова Тургенев тоже заставляет внезапно уйти из жизни. Но еще ранее выясняется его несостоятельность как социальной фигуры. Хотя Базаров еще в последнем разговоре с Павлом Петровичем отказывается от своего прежнего сугубо негативного взгляда на народ и признает непознаваемость народной души (“Русский мужик — это тот самый таинственный незнакомец, о котором некогда так много толковала госпожа Радклиф. Кто его поймет? Он сам себя не понимает”), он все равно остается ему глубоко

чужд (“Увы! Презрительно пожимавший плечом, умевший говорить с мужиками Базаров (как хвалился он в споре с Павлом Петровичем), этот самоуверенный Базаров и не подозревал, что он в их глазах был все-таки чем-то вроде шута горохового”). Отвратившись от общественного поприща, оставшись без сторонников, порвав без сожаления с Аркадием (“Ты славный малый, но ты все-таки мякенький, либеральный барич”), получив отказ любимой женщины и, наконец, разуверившись в правоте своего мировоззрения, давшего неисправимую трещину, Базаров теряет свое место в жизни и перестает ей дорожить. “Лихорадка работы с него соскочила и заменилась тоскливой скукой и глухим беспокойством. Странная усталость замечалась во всех его движениях”. Ни примирение с действительностью, ни борьба за ее изменение, ни ее безоговорочное отрицание видятся ему теперь равно невозможными. Поэтому его смерть предстает перед нами и как результат совпадения роковых случайностей, и как логическое следствие его духовного кризиса.

Перед лицом смерти выявляется до конца вся сила базаровской натуры. “Смотреть в глаза смерти, предвидеть ее приближение, не стараясь себя обмануть, оставаться верным себе до последней минуты, не ослабеть и не струсить — это дело сильного характера. Умереть так, как умер Базаров, — все равно что сделать великий подвиг.” “Нигилист остается верен себе до конца”. Оставаясь медиком, он хладнокровно отмечает этапы своей болезни, злясь на смерть как на нелепую случайность и презирая себя за беспомощность. Но перед концом он все-таки посылает за Одиновой, чтобы проститься со всем дорогим, что оставалось у него в жизни — проститься с жизнью как таковой. Прося у нее последний поцелуй, он неожиданно говорит с такой же “красивостью”, за которую так негодовал на Аркадия: “Дуньте на умирающую лампаду, и пусть она погаснет...”, что означает его невольную капитуляцию перед прежде столь презрительно третируемым им романтизмом.

Одной из последних фраз Базарова Тургенев сделал слова о его ненужности для России: “Я нужен России... Нет, видно не нужен. Да и кто нужен? Сапожник нужен, портной нужен...”. Это должно означать, что России не нужен

нигилизм, не нужно разрушение, а надобны созидатели, труженики, мастера и просто честные люди.

Последняя же картина романа — изображение могилы Базарова с безмятежно растущими на ней цветами соотносит все действие романа с вечностью, перед лицом которой растворяется конфликт двух исторических сословий. Торжествуют те самые силы природы, которые действовали в Базарове даже помимо его сознания и воли и продолжают властвовать в мире и после его исчезновения. Те же герои, которые любили природу, понимали ее красоту, покорялись таинственным, неодолимым силам, действующим в ней, обретают истинное счастье в любви, и жизнь продолжается именно ими.

Художественное время и пространство

Ряд современных исследователей (П. И. Гражис, Г. Б. Курляндская), анализируя своеобразие тургеневского художественного метода, указывают на связь поэтики И. С. Тургенева с традициями романтизма, что проявляется и в формах бытования категорий пространства и времени.

В этой связи особый интерес вызывает “усадебный хронотоп”, в котором воплотилась поэзия и красота уходящего в прошлое мира русской дворянской культуры. “Тургеневская усадьба — это идиллия, на наших глазах перерождающаяся в элегию”, — замечает В. Щукин в своей работе “О двух культурных моделях русской дворянской усадьбы”, посвященной сравнительному анализу “усадебного хронотопа” романов И. А. Гончарова и И. С. Тургенева.

“Тургеневские усадьбы уходят своими корнями не в допетровские времена, а в XVIII век — в эпоху решительной трансформации традиционной русской культуры на западный лад... Тот факт, что в тургеневских “гнездах” имеются красные углы с иконами и лампадами и что живут в них не только вольнодумцы и деисты, но и религиозно настроенные люди — Глафира Петровна, Марфа Тимофеевна, Лиза (“Дворянское гнездо”) — отнюдь не противоречит утверждаемому. Православные иконы, молитвы и праздники принадлежат не к азиатской, а к европейской культуре, потому как они по-своему противостоят идее полного подчинения личной воли человека силам природы и стихийности коллективного бытия. Они так же органичны

для послепетровской России, как липовые аллеи или беззаветная вера в разум”.

Таким образом, тургеневская усадьба воплощает в себе европейское, цивилизованное начало в русской культуре Нового времени.

Вопросы и задания

1. Назовите пушкинские мотивы, присутствующие в “Асе” и “Отцах и детях”, объясните их смысл.
2. Определите жанровую специфику ранних романов Тургенева.
3. Охарактеризуйте основной конфликт романа “Отцы и дети”.
4. Расскажите о нигилизме как о целостном мировоззрении.
5. Какую эволюцию претерпевают взгляды Базарова на протяжении романа?

Теория литературы

Время художественное отличается дискретностью, т. е. описываются отдельные фрагменты; оно может сжиматься и растягиваться. Время художественное может быть организовано линейно (события следуют одно за другим), циклично (события повторяются с определенной периодичностью), а также развиваться по спирали (события повторяются, но при этом происходят существенные качественные изменения в самих событиях, характерах героев и т. п. Время художественное бывает конкретным, в частности историческим и абстрактным (отсутствуют приметы времени). Если в основу сюжета ложится история жизни какого-нибудь героя, время художественное часто бывает биографическим.

Пространство и время — элементы мира произведения, где существуют персонажи, происходят те или иные события. В художественном произведении пространство и время являются дискретными (прерывными), фрагментарными, создаются в первую очередь с помощью деталей. Пространство и время всегда условны, но степень условности определяется родом литературы, жанром, тематикой и проблематикой. Оно может быть конкретным (при этом вовсе необязательно реальным) и абстрактным, воссоздавать местный или исторический колорит. Время в произведении может быть организовано линейно, циклически, двигаться по спирали (в отличие от циклического повторяется далеко не все, есть важные качественные изменения).

ТУРГЕНЕВ И КАЗАХСКАЯ ЛИТЕРАТУРА

Творчество И. С. Тургенева высоко ценил классик казахской литературы М. О. Ауэзовым. Он отмечал Тургенева и Толстого как писателей, наиболее сильно повлиявших на его творчество.

Известно, что в историю русской и мировой литературы Тургенев вошел как писатель, чутко реагирующий и отражавший свое время, политические события и нарождающиеся новые явления в жизни.

Ярким и новым в то время — в середине XIX в. — было движение за женское равноправие. В своих повестях и романах Тургенев отразил цельность, силу характера русских девушек, их очаровывающий внутренний мир, верность выбранному пути, своей судьбе. Внешне хрупкие и изящные, эти девушки были сильнее своих избранников. Они были готовы идти в революцию, на баррикады, потому что умом и сердцем понимали необходимость великих перемен. Героини эти стали называться “тургеневскими девушками”; они сначала появились в романах русского писателя, а потом и в русской жизни.

Казалось бы, что жизнь Карашаш — героини ауэзовского рассказа “Красавица в трауре” — очень далека от устремлений тургеневских героинь, от их интеллектуальности и силы духа.

Карашаш — женщина необычайной красоты. Но это женщина и необычной судьбы. Так случилось, что в ее жизни сбылись тысячелетние мечты ее ровесниц — быть женой любимого человека и счастливой матерью. Такое простое счастье было невозможно для большинства казашек. Но, словно перечеркивая эту счастливую пору ее жизни, в одночасье погибает ее муж. Жизнь теряет для нее всякий смысл, она надевает траур. Через год, когда будет снят траур, она должна стать женой брата мужа или его близких родственников. Таковы законы амергенства — попытки феодального общества закрепить родовые отношения. С одной стороны они как бы закрепляли имущественные права за женщиной и ее детьми. С другой стороны — это было кощунством по отношению к вдове, к ее человеческим чувствам. И Карашаш, вопреки вековым обычаям не снимает траура ни в первый, ни во второй и ни в третий год. Она становится неким идолом, о ней начинают говорить шепотом. Не понимая еще сама своего поступка, героиня жертвует годами и красотой идет наперекор требованиям патриархального общества. Семь долгих лет не снимает она траура, приходят и уходят зимы и весны, а Карашаш, замкнувшись в своем горе, борется с жизнью. И древние

старухи, и совсем молодые женщины, и старики, и зрелые мужчины поражаются силе ее характера, она почти легендарная личность в ауле. И этот почтительный шепот при ее появлении, и эта отрешенность от жизни уже нравятся ей, дают ей право думать о себе лучше. Ведь никто, кроме нее не знает, как семь долгих лет она борется со своим женским естеством, как мучают ее воспоминания о счастливой и страстной любви. Весной седьмого года траура она отдается почти незнакомому мужчине. И это второй ее поступок, означающий только одно, что властвовать над своим телом будет она сама. Ведь это было и остается запретным для женщины: ее моральное закабаление начинается с признания ее вторичности, недостаточности, а значит и необходимости управлять ею. Женщина очень часто становилась предметом купли-продажи, улаживания межродовых распрей, утверждения приоритета мужчин не только в казахской среде.

И наконец, на седьмой год своего траура она понимает, что является не только женщиной, но и матерью. Взяв сына за руку, собрав в узелок свои вещи, она совершает неслыханное — уходит из аула. В патриархальном казахском ауле жизнь каждого человека была регламентирована. Человек не смел поступать так, как решит сам. За него это сделают те, кто стоит у власти. Это они решат, на ком жениться сыну и за кого выдадут дочь. А если вдруг она останется вдовой, то и нового мужа власть имущие — баи, бии — найдут сами. Мужчина, ушедший из своего аула считался изгоем. Мир казахов еще не слышал, чтобы такой поступок совершала женщина. Этим уходом из аула она утверждала свою свободу, она принимала свою — и единственную — судьбу, она верила в свои силы. И она уже изжила в себе родового человека, она стала индивидуальностью, личностью. Она хорошо понимала, какие жизненные тяготы ее ожидают, и — принимала их. Наградой всему была ее свобода. Глубоко вдыхая свежий весенний воздух, Карашаш уходит в степь. Она уже не боится жизни, не прячется в трауре, она готова к осознанной жизни и борьбе.

Спустя почти сорок лет другой великий прозаик — Чингиз Айтматов — выведет свою Джамилю в казахские степи. Джамиля тоже выберет непроторенный путь к свободе, трудный путь решения своей судьбы.

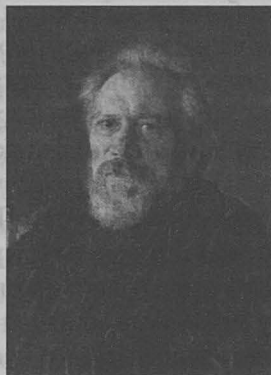
Героини Тургенева противопоставили себя предшественникам, выбиравшим вынужденное замужество или даже самоубийство как способ решения жизненных проблем. Тургеневские девушки дали великий пример борьбы за жизнь и свободу, которому последовали многие женщины мира. Тургеневские идеи и образы живы в сегодняшней мировой литературе, как и поэтический прием сопоставления образов природы с жизнью души. В бескрайние степи уходят героини Ауэзова и Айтматова, она символизирует свободу жизни и любви, свободу выбора. Гроза, непогода сопровождают героинь в трудные, переломные мгновения их судьбы. Времена года, как и в Тургеневских произведениях, аккомпанируют чувством героев, предваряя или усиливая наступление нового этапа их жизни. Не только в ранней прозе, но и создавая цельные и сильные женские образы в романе-эпопее “Путь Абая”, М. Ауэзов творчески развивал традиции русской литературы.

Вопросы и задания

1. Какие идеи и образы из произведений Тургенева развивал М. Ауэзов в рассказе “Красавица в трауре”?
2. Найдите в рассказе Ауэзова описания природы и объясните, почему они постоянно меняются.
3. Сравните описания внешности тургеневских девушек и героини ауэзовского рассказа.

НИКОЛАЙ СЕМЕНОВИЧ ЛЕСКОВ (1831—1895)

Лесков — писатель, по праву занимающий в русской литературе место рядом с такими художниками слова, как Толстой, Тургенев, Достоевский, Гоголь, Гончаров. Талант его самобытен, литературная судьба сложилась не просто. При жизни он не был по достоинству оценен современниками. Сила Лескова по сравнению с другими русскими писателями не в изобразительности, а в необыкновенном умении слышать человека, “плести”, по



словам Горького, “нервное кружево разговорной речи”. Особенность эта непосредственно связана с его редким опытом практического познания народной жизни. Он привел в литературу множество героев, по сути “всю Русь”, в пестроту ее социального состава и в огромной пространственной протяженности. У него гоголевские масштабы отношения к пространству — не петербургские углы, а многочисленные “углы”, “норы”, “отдаленные уголки” России. Интерес к живой жизни, к каждому человеку определяет особенности лесковской поэтики — сказ как главный способ повествования, то есть установка на живую устную речь, на персонажа, на “постановку голоса”.

ОЧАРОВАННЫЙ СТРАННИК

Повесть “Очарованный странник” была написана в 1872—1873 гг., ее замысел возник у Лескова во время поездки летом 1872 г. в Валаамский монастырь на Ладожском озере.

Жанрово-композиционное своеобразие повести

“Очарованный странник” — произведение сложного жанрового характера. Это повесть, использующая мотивы древнерусских жизнеописаний святых (житий) и народного эпоса (былин), переосмысляющая сюжетную схему распространенных в литературе XVIII в. романов приключений.

“Очарованный странник” — это своеобразная повесть — биография героя, составленная из нескольких замкнутых, завершенных эпизодов. Сходным образом строятся жития, состоящие из отдельных фрагментов, описывающих разные события из жизни святых. Такой же принцип характерен и для авантюрного романа, романа приключений, с героем которого на его жизненном пути, в его странствиях по свету по воле судьбы случаются самые неожиданные происшествия. Элементы житийного жанра и романа приключений в “Очарованном страннике” очевидны.

Герой повести, Иван Флягин подобно персонажу жития, покаявшемуся и преображенному грешнику, идет по миру от греха (бессмысленного “удальского” убиения монашка, убийства цыганки Грушеньки, пусть и совершенного по ее же молению, но все равно, по мысли Флягина, греховного) к покаю и искуплению вины.

Лесковский странник, как и святой — герой жития, уходит в монастырь, и это решение, как он считает, предопределено судьбой, Богом.

Обладающие жанрообразующими признаками сюжет и герой повести Лескова напоминают событийную канву и персонажей не только житийной литературы, но и романа приключений. Флягина постоянно подстерегают превратности, он вынужден менять множество социальных ролей и профессий: крепостной, фореитор, дворовый графа К.; нянька — “смотритель” при малолетнем ребенке; невольник в татарских кочевьях; объездчик лошадей; солдат, участник войны на Кавказе; актер в петербургском балагане; справщик столичного адресного стола; послушник в монастыре. И эта же, последняя в повести, роль, служение Флягина, не является окончательной в кругу его “метаморфоз”. Герой, следуя своему внутреннему голосу, готовится к тому, что “скоро надо будет воевать”, ему “за народ очень помереть хочется”.

Мотив странствий, постоянного движения в пространстве также роднит “Очарованного странника” с романом приключений. Авантюрный герой так же, как и Флягин, лишен родного дома и в поисках лучшей доли должен скитаться по свету. И странствия Ивана Северьяныча, и скитания авантюрного героя имеют лишь формальное завершение: у персонажей нет определенной цели, достигнув которую, они могут успокоиться, остановиться. Уже в этом — отличие повести Лескова от житий — ее прообразов: житийный герой, обретая святость, остается затем неизменным. Если он уходит в монастырь, то этим завершаются его странствия в миру. Путь же лесковского странника открыт, незавершен. Ивана Северьяныча автор сближает не только с героями житий романов приключений, но и с былинными богатырями. Флягина роднит с героями былин любовь к лошадям, искусство объезжать их. Он повторяет слова, которыми бранит своего коня былинный Илья Муромец: “Ну, тут я вижу, что он пардону просит, поскорее с него сошел, протер ему глаза, взял за вихор и говорю: “Стой, собачье мясо, песья снесь!” — да как дерну его книзу — он на колени и пал...”

В “Очарованном страннике” есть и несколько трансформированный сюжетный мотив, характерный для былин: по-

единок русского богатыря с воином-басурманином, степняком. Флягин “порется”, сечется нагайками с “татаринном” (казахом) Савакиреем; наградой за победу в состязании служит караковый жеребенок, который скачет, “будто едет по воздуху” (ср. полет под облаками богатырского скакуна в былинах).

Не случайно в рассказе Флягина о своей жизни упоминаются близкие к былинам богатырские сказки о Бове Королевиче и о Еруслане Лазаревиче.

Повесть Лескова — “средний” (в сравнении с рассказом, с одной стороны, и романом — с другой) жанр, обретающий черты большой эпической формы, героического эпоса. Показательно, что Лесков первоначально намеревался назвать “Очарованного странника” “Русский Телемак” и “Черноземный Телемак”, сближая Флягина, ищущего смысл жизни и свое место в ней, с героем гомеровской “Одиссеи”, разыскивающим отца. Однако, несмотря на эпическую установку, судьба Флягина не теряет своей единичности, конкретности.

Особенности сюжета повести

Известный литературный критик Н. К. Михайловский заметил: “Фабулы в повести, собственно говоря, нет, а есть целый ряд фабул, нанизанных, как бусы на нитку. <...> Каждая бусина сама по себе и может быть очень удобно вынута, заменена другою, а можно и еще сколько угодно бусин нанизать на эту же нитку”. В произведении нет сквозного сюжета. События времен молодости героя, Ивана Северьяныча Флягина (служба в должности фореятора при своем хозяине, графе К.), прямо никак не связаны с происшествиями, выпавшими на его долю позднее, — десятилетней жизнью в татарских степных кочевьях, уходом в монастырь и т. д. Нет в повести Лескова и “сквозных” персонажей, за исключением самого Флягина. Эпизоды, из которых составлена повесть, имеют свои собственные “микросюжеты”.

Микросюжеты выстраиваются следующим образом: 1) спасение Флягиным семьи графа К.; 2) наказание (за мечь графининой кошке, съевшей флягинских голубей), порка и бегство от графа; 3) служба в “няньках” и бегство с матерью ребенка и ее любовником; 4) поединок с Савакиреем и уход в степь; 5) возвращение в Россию; 6) служба

при князе, история с Грушенькой; 7) солдатская служба; 8) скитания и приход в монастырь; 9) жизнь в монастыре.

Все перечисленные выше эпизоды “рассказываются” самим героем. Повествование Флягина о своей судьбе выслушивают путешественники, плывущие на пароходе по Ладожскому озеру; один из них — рассказчик, знакомящий нас с Иваном Северьянычем и завершающий его историю своим комментарием. Таким образом, “Очарованный странник” в композиционном отношении — “рассказ в рассказе”. Сказовая форма позволяет автору скрыться “за героем”, утаить собственную оценку и отказаться от интерпретации событий. Единственный взгляд на жизнь Ивана Северьяныча — это точка зрения самого персонажа, объяснения и круг представлений которого весьма далеки от авторских. Кстати, этот повествовательный прием внешне напоминает такую особенность героического эпоса, как совпадение авторской точки зрения и видения героя. У Лескова такого совпадения нет, но в тексте авторский “взгляд” и “взгляд” Флягина реально не разграничены, так как прямые авторские высказывания отсутствуют.

Сказовая форма мотивирует и обильное употребление просторечных слов, диалектизмов, порой — затейливую народную игру словом.

Образ главного героя в художественной структуре повести

Образ Ивана Северьяныча Флягина — это единственный “сквозной” образ, соединяющий все эпизоды повести. Как уже отмечалось, он обладает жанрообразующими признаками, так как его “жизнеописание” восходит к произведениям с жесткими нормативными схемами, а именно к житиям святых и авантурным романам. Автор сближает Ивана Северьяновича не только с героями житий и романов приключений, но и с былинными богатырями.

Характер Флягина многогранен. Флягина отличают детская наивность и простодушие. Бесы в его представлениях напоминают большую семью, в которой есть и взрослые, и шkodливые дети-бесенята. Он верит в магическую силу оберега — “тесменного пояска от святого храброго князя Всеволода-Гавриила из Новгорода”. Флягин понимает переживания укрощаемых лошадей. Он тонко чувствует красоту природы.

Но вместе с тем душе очарованного странника присуца и некоторая черствость, ограниченность (с точки зрения образованного, цивилизованного человека). Иван Северьяныч хладнокровно засекает до смерти в поединке “татарина” и не может понять, почему рассказ об этом состязании ужасает его слушателей. Иван жестоко расправляется с кошкой графининой горничной, задушившей его любимых голубей. Некрещеных детей, прижитых от жен-татарок в Рынь-песках, он не считает своими и оставляет без тени сомнения и сожаления.

Природная доброта уживается в душе Флягина с бессмысленной, бесцельной жестокостью. Так, он, служа нянькой при малолетнем ребенке и нарушая волю его отца, своего хозяина-барина, отдает дитя слезно умолившей Ивана матери и ее любовнику, хотя и знает, что этот поступок лишит его верного пропитания и заставит снова скитаться в поисках пищи и крова. И он же в отрочестве из баловства засекает насмерть кнутом уснувшего монаха.

Флягин безогляден в своем удалстве: просто так, бескорыстно, он вступает в состязание с “татарином” Савакиреем, обещая знакомому офицеру подарить приз — коня. Он весь отдается овладевающим им страстям, пускаясь в пьяный загул. Пораженный красотой и пением цыганки Груши, не колеблясь, дарит ей порученную ему огромную сумму казенных денег.

Натура Флягина одновременно и непоколебимо тверда (он свято исповедует принцип: “Чести моей никому не отдам”) и своевольна, податлива, открыта влиянию других и даже внушению. Иван легко усваивает представления “татар” об оправданности смертельного поединка на нагайках. Доселе не чувствующий завораживающей красоты женщины, он — как бы под воздействием бесед с опустившимся барином-магнетизером и съеденного “магического” сахара — “ментора” — оказывается очарован первой встречей с Грушей.

Скитания, странствия, своеобразные “искания” Флягина несут “мирскую” окраску. Даже в монастыре он исполняет ту же службу, что в миру, — кучера. Этот мотив — значимый: Флягин, меняя профессии и службы, остается самим собой. Он начинает свой трудный путь с должности

форейтора, наездника на лошади в упряжке, и в старости возвращается к кучерским обязанностям.

Служба лесковского героя “при лошадях” не случайна, она обладает неявной, скрытой символичностью. Переменчивая судьба Флягина подобна быстрому бегу лошади, а сам “двужильный” герой, выдержавший и перенесший многие тяготы на своем веку, напоминает крепкого “битюцкого” коня. И флягинская вспыльчивость, и независимость как бы сопоставлены с гордым конским норовом, о котором поведал “очарованный странник” в первой главе лесковского произведения. Укрощение же лошадей Флягиным соотносится с рассказами античных авторов (Плутарха и др.) об Александре Македонском, усмирившем и приручившем коня Буцефала. Есть к этому эпизоду и русские параллели — например, в богатырской сказке о Бове Королевиче, герой которой легко подчиняет себе могучего и своевольного скакуна.

А подобно герою былин, выезжающему померяться силою в чисто поле, Флягин соотнесен с открытым, вольным пространством: с дорогой (странствия Ивана Северьяныча), со степью (десятилетняя жизнь в “татарских” Рынь-песках), с озерным и морским простором (встреча рассказчика с Флягиным на пароходе, плывущем по Ладожскому озеру, паломничество странника на Соловки). Герой странствует, перемещается в широком, разомкнутом пространстве, являющемся не географическим понятием, но ценностной категорией. Пространство — зримый образ самой жизни, посылающей навстречу герою-путешественнику бедствия и испытания.

В своих скитаниях и путешествиях лесковский персонаж достигает пределов, крайних точек Русской земли: живет в казахской степи, сражается против горцев на Кавказе, идет к Соловецким святыням на Белом море. Флягин оказывается и на северной, и на южной, и на юго-восточной “границах” Европейской России. Иван Северьяныч не побывал лишь на западном рубеже России. Впрочем, столица у Лескова может символически обозначать именно западную точку российского пространства. (Такое восприятие Петербурга было характерно для русской словесности XVIII в. и воссоздано в пушкинском “Медном Всаднике”). Пространственный “размах” путешествий Флягина значим: он

как бы символизирует широту, безграничность, открытость народной русской души миру. Именно “как бы символизирует”. Символичность деталей, вещей, пространства движения в нем героя у Лескова неявная. Она обычно скрыта в подтексте его произведений и становится очевидной при соотнесении их с те или жанрами-образцами, играющими роль ключа-кода к сочинениям самого Лескова. В случае “Очарованного странника” такие тексты и жанры — прежде всего жития и былины.

“Остановка” Флягина в Петербурге оказалась кратковременной, потому что расписанный по жестким правилам мир столицы отторгает Ивана Северьяныча, чья душевная широта и неумность не сочетаются с петербургской “узостью”. По сравнению с остальной Россией Петербург — город искусственный, театрализованный: не случайны и недолгая работа Флягина справщиком в адресном столе, и его служба в актерах, завершившаяся скандалом (герой заступает за “фею”, оскорбляемую “принцем”, и теряет место).

Имя Ивана Флягина символическое. Он подобен сказочным Ивану-дураку и Ивану-царевичу, проходящим через разные испытания. От своей “дурости”, нравственной черствости Иван в этих испытаниях излечивается, освобождается. Но нравственные идеалы и нормы лесковского очарованного странника не совпадают с моральными принципами его цивилизованных собеседников и самого автора. Нравственность Флягина — это естественная, “простонародная” нравственность. Не случайно и отчество лесковского героя — Северьяныч / Северьянович (лат. *severus* — “суровый”). Фамилия говорит, с одной стороны, о былой склонности к питию и загулам, с другой — как бы напоминает о библейском образе человека как сосуда, а праведника — как чистого сосуда Божия.

В судьбе, в поступках лесковского героя причудливо переплелись возвышенное и комическое. Комическое, смешное подчас оказывается формой, оболочкой серьезного. Очарованность Грушенькой, захватившая Ивана, — чувство искреннее, высокое, беспредельно-глубокое, но мотивировано оно почти комически: любовь к цыганке внушает полупьяному Флягину опустившийся барин-маг-

нетизер своими гипнотическими речами и неким чудодейственным сахаром.

Поступки Флягина лишены авторской оценки, но Лескову симпатичны такие черты героя, как широта, открытость миру, благородство, чувство чести и сострадания, готовность заступиться за обиженных, простодушие и наивность, бесстрашие и бескорыстие, наконец, способность к “праведным” деяниям (не случайно прозвище Ивана в юности — Голован, — перекликающееся с прозвищем героя-праведника из повести “Несмертельный Голован”), то есть именно те свойства, которые отражают светлые, идеальные стороны русского народного характера.

Лескову близка и понятна детски-народная религиозность Флягина, в которой отсутствует полное осуждение и отвержение грешников (рассказ героя о священнике, молившемся за самоубийц).

В конце повести Лесков дает прямую характеристику своему герою, подчеркивая кротость и сердечную мудрость, сближающую его с праведниками. Жизнь Флягина и его путь остаются незавершенными, а сам образ — “очарованного странника” запечатлел цельный русский характер.

ТУПЕЙНЫЙ ХУДОЖНИК

Жанр “Тупейного художника” очень своеобразный. Это рассказ, написанный в сатирико-элегических тонах. На элегический тон настраивает уже подзаголовок: “Рассказ на могиле”. Эпиграф еще более усиливает это впечатление: “Души их во благих водворятся...”. Развитие сюжета предваряется рассуждениями повествователя о самом понятии “художник”. С этой полемике начинается первая глава рассказа. Далее повествователь приводит несколько примеров, которые иллюстрируют, как именно понимают это слово другие люди. Русский “тупейный художник” Аркадий, всматриваясь в живое, неповторимое лицо, находит в нем всякий раз “новое изображение”. Даже придавая благородство и важность лицу графа-крепостника, жесткого по своей натуре, Аркадий не лжет своим искусством, а как бы высвобождает при этом то доброе начало, которое обязательно таится в любом человеке, даже в самом ничтожном и никудышнем. По мнению Лескова, высшая одаренность заключается именно в чистоте нравственного чувства, человечности.

Повествовательная манера этого произведения много-ступенчата, так как здесь сложно переплетаются разные времена. События, которые составляют сюжетную основу рассказа, воспроизводятся семидесятилетней женщиной, а происходили они в ее далекой молодости. В свою очередь, повествователь, уже будучи зрелым человеком, делится с читателями своими детскими воспоминаниями. Бывшая крепостная актриса была его няней. Так в повести появляется живое единство времен. Взаимопонимание и сочувствие между няней и маленьким мальчиком, которое рождается в этом общении, укрепляет связь людей, не давая тем самым распасться цепи поколений. Здесь, в героях, органично присутствует прошлое, показывая свою огромную значимость для настоящего.

Слова из погребальной песни, приведенные в эпиграфе, означают у писателя ненапрасность добра, совершаемого человеком. Ведь все, что происходит в жизни, не пропадает бесследно. Аркадий, защищая свою любовь, отстаивал добрые, светлые, истинно человеческие жизненные начала. Все, что случилось с ним и его любимой девушкой, не напрасно, так как их история оказала такое сильное нравственное влияние хотя бы на одного человека — повествователя. События чужой судьбы, возникшие в памяти, открывают простые, но мудрые истины уже взрослому мужчине, принимая участие в его духовном развитии, а чувство сострадания, к которому его призывала няня, вошло в душу ребенка и на всю жизнь вооружило человека страстным стремлением к деятельному добру и красоте.

Таким образом, трагическая судьба крепостного художника-гримера Аркадия и актрисы Любви Онисимовны подтверждает основную мысль автора: “Простых людей ведь надо беречь, простые люди все ведь страдатели”.

История, рассказанная в “Тупейном художнике”, не могла окончиться счастливо, это было бы не характерно для эпохи, и Лесков остается верен правде жизни. Герои рассказа дважды оказываются близки к достижению заветной цели, но оба раза все их усилия и надежды разрушает, на первый взгляд казалось бы, непредвиденный случай: в первый раз — предательство попа, во второй — алчность кабатчика. Но Лесков дает понять, что оба эти случая вовсе не случайны, они в нравах эпохи. В этом рассказе Лесков

проявляется как социальный сатирик, поднимаясь тем самым до уровня лучших произведений гоголевского литературного направления.

ЖАНР СВЯТОЧНОГО РАССКАЗА В ТВОРЧЕСТВЕ Н. ЛЕСКОВА

Н. С. Лесков создал целую книгу святочных рассказов. Писатель говорил в рассказе “Жемчужное ожерелье” (1885): “От святочного рассказа непременно требуется, чтобы он был приурочен к событиям святочного вечера — от Рождества до Крещенья, чтобы он был сколько-нибудь фантастичен, имел какую-нибудь мораль, хоть вроде опровержения вредного предрассудка, и наконец — чтобы он оканчивался непременно весело”. Общее число лесковских святочных рассказов насчитывает до двадцати пяти произведений. Уже в свои ранние романы и повести Лесков вводил приуроченные к Рождеству и святкам эпизоды. Первое произведение с подзаголовком “Рождественский рассказ” - “Запечатленный ангел” — появилось в 1873 году, последний святочный рассказ “Пустоплясы” был создан за два года до смерти, в 1893 году. В декабре 1885 года писатель объединил двенадцать рассказов в специальный святочный сборник.

Лесков не только сумел дать импульс к развитию святочной прозы, создав самобытную концепцию святочной словесности, но и выступил в качестве теоретика жанра. Расцвет святочной темы в творчестве Лескова приходится на 1880-е годы. В 1886 году писатель издает свои святочные рассказы отдельным томом. В рассказе “Жемчужное ожерелье” автор определяет специфические черты святочных текстов: приуроченность к “святым дням”, фантастичность, счастливый финал, поучительный характер.

Писатель шел по пути обновления жанра. Под пером Лескова святочный рассказ приобретает новаторские черты: переосмысление мотива рождественского чуда, фантастической основы повествования, установка на достоверность описываемых событий. Рождественское чудо в произведениях писателя — это прежде всего чудо внутреннего преобразования человека (“Зверь”, “Неразменный рубль”, “Христос в гостях у мужика” и др.). Очевидна направленность святочной прозы на изображение современ-

ных веяний общественной жизни и исследование свойств национального характера. Характерная особенность святочного творчества писателя — переплетение фольклорной и христианской традиций. Специфической чертой святочных рассказов Лескова является их назидательность, отчетливо выраженная мораль. Святочные рассказы Лескова иллюстрируют определенные христианские заповеди и направлены на утверждение соответствующих ценностей: милосердие, сострадание, деятельное добро, всепрощение и любовь к ближнему.

Святочные произведения Лескова следует рассматривать как пример взаимодействия собственно русской святочной культуры с традициями жанра, созданного Диккенсом. С одной стороны, Лесков выступает в некотором смысле как наследник уже сложившейся жанровой формы (о чем он говорит в рассказе “Жемчужное ожерелье”), с другой стороны, писатель полемизирует с традициями Диккенса. В частности, с архетипическим рождественским мотивом чуда, который в русских образцах приобретает иное звучание.

Подобная трактовка мотива чуда, равно как и полемическое отношение к содержанию западноевропейской рождественской традиции отличает лучшие образцы русской святочной литературы.

Ключевым мотивом, пришедшим в русский святочный рассказ из диккенсовского, является мотив чуда. Однако “Рождественские повести” английского реалиста и произведения русских писателей второй половины XIX века объединяет и мотив жизненного неустройства, ставший, как ни парадоксально, одним из типично рождественских.

Лесков подошел к изображению жизни русского народа с такой стороны, с какой не подходил ни один из художников. В его творениях запечатлена вся глубинная Русь с неподражаемым колоритом ее жизни и быта. Своих героев — “очарованных странников” и “воительниц”, “несмертельных” народолюбцев и “праведников”, великих мастеров своего дела, подобных “Левше”, Лесков нашел в самой гуще народа. Это лишь одна из сторон жизни России, но Лесков изобразил ее ярко, широко и светло, как она представлялась ему самому, большому, неповторимому художнику.

Вопросы и задания

1. Выделите элементы житийного жанра и романа приключений в “Очарованном страннике”.
2. Определите значение микрсюжетов в повести.
3. Выявите фольклорные традиции в рассказе “Тупейный художник”
4. Сделайте сопоставительный анализ рассказа Лескова “Жемчужное ожерелье” и рассказа О. Генри “Дары волхвов”.

Теория литературы

Сказ — вид литературно-художественного повествования, подражающий фольклорным произведениям стилем, специфической интонацией и стилизацией речи для воспроизведения речи сказителя устных народных жанров или живой простонародной речи вообще. Характерная черта сказа — наличие рассказчика, не совпадающего с автором, стилистика речи которого не совпадает с современной литературной нормой.

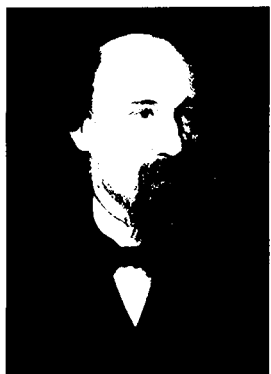
Сказ — тип повествования, основанный на такой стилизации монолога рассказчика, чтобы в нем легко можно было узнать представителя определенной, часто необычной для читателя, социальной среды, местности, национальности что достигается, в частности, использованием просторечий, диалектизмов, профессионализмов, жаргона, заимствований из др. языков, профессиональной речи и арго и др. Сказ — это в сущности рассказ персонажа (как правило, ведущийся от первого лица), отмеченный особой стилистической манерой, по которой можно определить его возраст, социальную среду, профессию.

Рождественский или святочный рассказ — литературный жанр, относящийся к категории календарной литературы и характеризующийся определенной спецификой в сравнении с традиционным жанром рассказа.

НИКОЛАЙ АЛЕКСЕЕВИЧ НЕКРАСОВ (1821—1877)

Мастерство и новаторство Некрасова-поэта

Главным содержанием лирики Некрасова с самого начала его поэтического творчества становится изображение страдания. Ибо готовность к страданию, мужество перенесения страдания — одна из нравственных основ русской души. Русская земля издавна заслужила прозвище “многострадальной”: слишком уж часто ее народ посещали разные скорби. В бедах у него развились такие христианские



добродетели, как смирение, терпение, сострадание и милосердие, признаваемые на Руси высшими из всех человеческих чувств. Поэтому стихи Некрасова затрагивают самые сокровенные струны в душах. Поистине, у Некрасова нет звука, “под которым не слышно кипенья человеческой крови и слез”. Без преувеличения Некрасова можно назвать самым русским по духу из всех поэтов XIX в.

Содержанию стихов соответствовала и особая творческая манера Некрасова. В долгих поисках формировал он свой “суровый, неуклюжий стих”. В его стихах поражает сочетание прозаической, разговорной лексики с фольклорно-песенной, что давало неожиданные художественные эффекты. Для стихотворений Некрасова характерно многоголосье, когда стихотворения пишутся от лица разных героев. Сколько разнообразных людей и в поэме “Кому на Руси жить хорошо”, и в “Крестьянских детях”, и в сатире “Балет”, и в цикле сатир “О погоде”, и в “Псовой охоте”, и в “Медвежьей охоте”, и в поэме “Мороз, Красный нос”. Это позволяет говорить о наличии речевой характеристики героев в лирике Некрасова, не менее выразительной, чем в русском реалистическом романе. Вариации тона могут быть бесконечными: болтливая скороговорка, повествовательный сказ, народное причитанье “в голос”, шансонетка или уличный романс “под шарманку”, широкая раздольная песня, балагурный тон, тон гневный или проповеднический, проникновенные интимные покаянные интонации, иронический фельетон.

Основные темы лирики Некрасова

Образ Музы и лирический герой Некрасова

Благодаря своим картинам петербургской действительности Некрасов стал одним из первых поэтов-урбанистов в русской поэзии (так называют поэтов, избравших своей темой изображение города и его жизни). Особенно выделяются циклы стихотворных очерков “О погоде”, “На улице”, стихотворения “Утро”, “Еду ли ночью по улице темной...”, “Секрет (опыт современной баллады)”, “Петербургское

утро”. И надо сказать, что город в его изображении предстает неизменно отталкивающим: либо бесчеловечно морозным зимой, либо пасмурным, сырым и промозглым осенью, либо раскаленно душным, чадящим и задымленным летом.

В программном стихотворении “Вчерашний день, часу в шестом...” показана городская сцена, речь идет о прилюдном избииении:

Вчерашний день, часу в шестом,
Зашел я на Сенную;
Там били женщину кнутом,
Крестьянку молодую.
Ни звука из ее груди,
Лишь бич свистал, играя...
И Музе я сказал: “Гляди!
Сестра твоя родная!”

Некрасов не просто пишет о том, как избивают крестьянку, но говорит о ней как о молодой женщине, чтобы пробудить в нас самое живое сочувствие. Тем самым он сосредотачивает внимание прежде всего на общечеловеческом в несчастной жертве. Заканчивается же стих риторическим сравнением истязаемой крестьянки с Музой. В дальнейшем это уподобление стало устойчивым в лирике Некрасова. “Рыдающим звукам” его стихов соответствует образ “неласковой и нелюбимой Музы, /Печальной спутницы печальных бедняков, /Рожденных для труда, страданья и оков, — /Той Музы плачущей, скорбящей и болящей, /Всечасно жаждущей, униженно просящей...” (“Муза”, 1852). Но наиболее емкое определение Некрасовым своей Музы, пожалуй, следующее — “Муза мести и печали”, ибо часто она вдохновляет поэта не любовью, а ненавистью.

В стихотворении “Поэт и гражданин” Некрасов окончательно формулирует свою поэтическую и идеологическую программу. Стихотворение построено как диалог поэта с гражданином, являющегося представителем общественности и требующим от поэта служения обществу своей поэзией. Этот диалог можно понять как диалог внутренний, поскольку за обоими голосами стоит сам Некрасов, который осознает себя одновременно и художником и патриотом. Произведение явно соотносится по форме и по тематике с пушкинскими стихами “Разговор книгопродавца с поэтом”

и “Поэт и толпа”, тоже построенными в форме диалога. Некрасов, таким образом, вступает не только в демонстративный спор сам с собой, но и в полемику с Пушкиным:

Нет, ты не Пушкин. Но покуда
Не видно солнца ниоткуда;
С твоим талантом стыдно спать;
Еще стыдней в годину горя
Красу долин, небес и моря
И ласку милой воспевать...

Таким образом, Отечество находится, по мысли Гражданина, в опасности, в бедственном состоянии, и посему им объявляется своего рода “военное положение” в искусстве (хотя по видимости и нет никакой войны). Но Некрасов именно зовет в бой, “в огонь” — за освобождение народа, в бой, который закончится, только когда народ избавится от своей скорбной участи.

Изображение народа у Некрасова

Наиболее четко и ясно формулирует Некрасов свое отношение к народу в “Размышлениях у парадного подъезда”. Это своеобразный творческий манифест Некрасова. Стихотворение построено как настоящая обвинительная речь. Это произведение ораторского искусства, причем Некрасов использует буквально все приемы *риторики*. Начало его намеренно прозаично по своей описательной интонации: “Вот парадный подъезд...”, что отсылает нас скорее к реалистическому жанру очерка. Тем более что этот парадный подъезд действительно существовал и был виден Некрасову из окон его квартиры, служившей одновременно и редакцией журнала “Современник”. Но с первых строк становится понятно, что Некрасову важен не столько сам подъезд, сколько приходящие к нему люди, которые изображаются резко сатирически:

Далее Некрасов переходит к изложению конкретного эпизода: “Раз я видел, сюда мужики подошли, деревенские русские люди...”. Последние два эпитета кажутся на первый взгляд избыточными: и так ясно, что раз мужики, то значит — из русской деревни. Но тем самым Некрасов расширяет свое обобщение: получается, что в лице этих мужиков к подъезду подходит с мольбой о помощи и справедливости вся крестьянская Россия. Во второй части поэт

резко меняет тон и обращается с гневными обвинениями к “владельцу роскошных палат”.

Чтобы устыдить сановника, поэт-обличитель расписывает удовольствия и роскошь его жизни, рисуя картины Сицилии, излюбленного лечебного курорта в Европе того времени, где придет к концу его “вечным праздником быстро бегущая” жизнь:

<...> И сойдешь ты в могилу... герой,
Втихомолку проклятый отчизною,
Возвеличенный громкой хвалой!..

Наконец поэт покидает вниманием богача и обращается уже не к нему, а к читателям, как бы убедившись в том, что до его сердца все равно не достучаться: Некрасов скорбным и сочувственным тоном рисует перспективу подлинных тягот и обид ушедших ни с чем мужиков, которая разворачивается в эпическую картину народных страданий. Стих приобретает размеренное, величавое движение протяжной народной песни... Родная земля!

Назови мне такую обитель,
Я такого угла не видал,
Где бы сеятель твой и хранитель,
Где бы русский мужик не стонал?

Наконец, живым воплощением народных страданий становятся в некрасовской лирике бурлаки. Некрасов обращается к Волге, делая ее одновременно символом земли русской, русской народной стихии и в то же самое время народных страданий:

Выдь на Волгу: чей стон раздается
Над великою русской рекой?

Итак, от изображения некоего парадного подъезда стихотворение разрастается до широты волжских просторов, всей России и ее вечных вопросов. Теперь мы можем определить жанр этого стихотворения как *памфлет*. Это журнальный жанр, жанр политической статьи — яркое, образное изложение своей политической позиции, отличающееся пропагандистским характером и страстной риторикой.

Другим программным для Некрасова стихотворением явилась “Железная дорога”. Многие исследователи рас-

смастривают ее как поэму. Если “Размышления у парадного подъезда” мы сравнили с жанром памфлета, то к “Железной дороге” как нельзя более применимо обозначение другого журнального жанра — фельетона. Казалось бы, малозначущий разговор в поезде между мальчиком и его отцом-генералом наводит поэта на “думу” о роли народа в России и об отношении к нему высших слоев общества.

Широкой общественностью железная дорога воспринималась как символ прогресса и вхождения России в новый век, в европейское пространство. Поэтому вопрос мальчика о том, кто создал ее, становился принципиальным и воспринимался как спор о том, какой общественный класс в России является ведущим двигателем прогресса. Поэт вступает в разговор, предлагая генералу “при лунном сиянье” рассказать Ване “правду” о строительстве дороги и ее строителях. Он знает, какими трудами и жертвами далась каждая верста насыпи. Начинает он свое повествование торжественно и завлекательно, как сказку:

В мире есть царь: этот царь беспощаден,
Голод названье ему.

Но далее сказка оборачивается страшной бляхью. Царь-Голод, приводящий в движение весь мир, согнал на строительство дороги несчетные “толпы народные”. Бесправные оброчные крестьяне, вынужденные платить дань помещику и кормить свои семьи, нанимались за гроши, надрывались на непосильной работе, без всяких условий для нее, и

Мягкая напевность стиха и ласковость тона делает рассказ, как ни странно, еще более жутким. Фольклорная лексика показывает, что поэт ведет описание как бы уже от лица самих крестьян. Заботясь о “занимательности” рассказа для ребенка, Некрасов и далее сохраняет сказочный колорит, неожиданно прибегая к романтическому жанру баллады.

Чу! восклицанья послышались грозные!
Топот и скрежет зубов;
Тень набежала на стекла морозные...
Что там? Толпа мертвецов!

Устами рабочих и выговаривается та истина, которую рассказчик решил поведать Ване. Они пришли не отомстить, не проклясть обидчиков, не наполнить их сердца

ужасом (они кротки и почти святые в своей незлобивости), а лишь напомнить о себе:

Братья! Вы наши плоды пожинаете!
Нам же в земле истлевать суждено...
Все ли нас, бедных, добром поминаете
Или забыли давно?..

Железная дорога осмысливается как символ крестного пути русского народа (“Вынес достаточно русский народ, / Вынес и эту дорогу железную — / Вынесет все, что Господь ни пошлет!”) и одновременно как символ исторического пути России (сопоставимым с символическому значению с мотивом дороги и образом Руси-тройки в “Мертвых душах” Гоголя): “Вынесет все — и широкою, ясную / Грудью дорогу проложит себе”. Однако трагизм действительности не позволяет Некрасову быть наивным оптимистом. Отрешаясь от высокого пафоса, с трезвой горечью он завершает:

Жаль только — жить в эту пору прекрасную
Уж не придется — ни мне, ни тебе.

Ване, как и героине баллады Жуковского “Светлана”, все услышанное представляется “сном удивительным”, в который он незаметно погружается в процессе рассказа. По словам известного специалиста по творчеству Некрасова, Николая Скатова, “картина удивительного сна, что увидел Ваня, прежде всего поэтичная картина. Раскрепощающая условность — сон, который дает возможность увидеть многое, чего не увидишь в обычной жизни, — мотив, широко использовавшийся в литературе. У Некрасова сон перестает быть просто условным мотивом”.

Однако вторая часть поэмы возвращает нас к жесткой реальности. Насмешливый генерал, недавно вернувшийся из Европы, воспринимает народ как “дикое скопище пьяниц”, “варваров”, которые “не создавать, разрушать мастера”, подобно племенам варваров, уничтожившим культурные богатства Римской империи. При этом он цитирует известное стихотворение Пушкина “Поэт и толпа”, хотя и искажает смысл цитаты: “Или для вас Аполлон Бельведерский Хуже печного горшка? Вот ваш народ — эти термы и бани, Чудо искусства — он все растаскал!”. Понятие народа генерал подменяет, таким образом, понятием толпы.

Итак, для Некрасова народ — нравственный идеал, созидатель-труженик; для генерала — варвар-разрушитель, которому недоступно высшее вдохновение творящего разума. Говоря о созидании, Некрасов имеет в виду производство материальных благ, генерал — научное и художественное творчество, созидание культурных ценностей.

Последняя часть поэмы — откровенно сатирическая, резко отличающаяся по тону от предыдущих. В ответ на просьбу генерала показать ребенку “светлую сторону” строительства дороги, поэт рисует картину завершения народных трудов уже при солнечном свете, который в данном случае задает совершенно иной жанр рассказу. Если при волшебном “лунном сиянье” нам открывалась высшая, идеальная сущность народа как двигателя прогресса и нравственного эталона для всех остальных русских сословий, то при солнечном же свете нашему взору предстают отнюдь не “светлые стороны” народной жизни. Рабочие оказались обманутыми: им не только ничего не заплатили за их поистине каторжный труд, но и жестоким образом обсчитали. Официальная пресса настойчиво доказывала, что реформами 1860-х годов все злоупотребления крепостного права устранены; крестьянству дано все, что нужно для счастья, и если мужики живут плохо — в этом вина их самих, а не установившихся порядков. Поэт пристально присматривался к крестьянской жизни в новых условиях и видел, что бедность и бесправие по-прежнему тяготят народ. В 1874 г. он пишет “Элегию” (А. Н. Еракову), где от лица своей Музы вновь вопрошает: “Народ освобожден, но счастлив ли народ?..”

Пускай нам говорит изменчивая мода,
Что тема старая “страдания народа”
И что поэзия забыть ее должна,
Но верьте, юноши! не стареет она.

Действительно, вместе с позитивными изменениями в жизни народа имел место и ряд некоторых временных негативных. Реформа потрясла и всколыхнула народ, поставив много новых проблем и задач перед его неподготовленным сознанием. Менялся весь уклад жизни — с патриархального на промышленный. Сотни тысяч крестьян, освобожденные без земельных наделов и не связан-

ные более помещичьей властью, покидали родные места и шли от деревни к деревне или же, в поисках лучшей доли, шли в города, на строительство железных дорог, фабрик. Привыкшие к крепостной зависимости, никогда нигде не учившиеся крестьяне зачастую не понимали, как им быть в изменившейся политической обстановке, каково их новое место в обществе.

Вопросы и задания

1. Прокомментируйте определение Некрасовым своей Музы — “Муза мести и печали”.
2. Муза Пушкина и Муза Некрасова: проведите опыт сравнительной характеристики.
3. Выявите основные черты лирического героя некрасовской лирики.
4. Определите жанровое своеобразие программного стихотворения “Размышления у парадного подъезда”.
5. Выявите актуальность образа железной дороги в стихотворении “Железная дорога”.

КОМУ НА РУСИ ЖИТЬ ХОРОШО

В 60-е годы XIX в. родился у Некрасова замысел большой поэмы о жизни пореформенной Руси, предназначенной для самого широкого круга читателей и непосредственно для крестьян, с целью повысить у народа самосознание и объяснить ему, как в новой общественной ситуации добиваться лучшей участи и отстаивать свои настоящие права. Поэту Некрасов старался написать книгу тем простым языком, на каком говорит народ. По замыслу поэта, это должна была быть “эпопея современной крестьянской жизни”. В своей поэме Некрасов хотел показать условия жизни, обычаи, нравы, интересы народа в живом действии, в лицах, образах и картинах.

Если учесть, что Некрасов двадцать лет собирал материал и вынашивал замысел, а потом четырнадцать лет писал поэму (1863—1877), то можно без преувеличения сказать, что “Кому на Руси жить хорошо” — дело всей творческой жизни поэта.

Спор о том, кому живется весело, вольготно на Руси, в чем состоит человеческое счастье, вначале ведут семь русских мужиков, случайно встретившихся на столбовой дорожке. По ходу развития сюжета в этот спор вовлекаются

не только предполагаемые счастливые, но буквально весь народ. Собирабельный образ народа формируется в массовых сценах: на празднике-ярмарке в селе Кузьминском, на городской базарной площади, на приволжском лугу, в сцене “пира на весь мир”, появляется как нечто разноликое, но единое. Рассказы крестьян и крестьянок, явившихся на зов странников в качестве счастливых людей, слушает вся “площадь людная”. Решения принимаются “на миру”. Повествование приобретает “лоскутный характер”, распавшись на отдельные сцены, сюжеты и описания. Перед нами проходят тысячи крестьянских судеб, которые могли бы стать темой отдельного стихотворения или песни в Некрасовской лирике. Именно народное мирозерцание служит главным предметом изображения и основой художественного видения (умением видеть события “глазами народа”) в поэме, что является одной из устойчивых особенностей жанра эпопеи. Оно входит в эпопею вместе с фольклорным эпосом.

Жанровое и композиционное своеобразие поэмы

Широта размаха эпической поэмы предъявляла особые требования к ее сюжету. Поэт избрал традиционную для этого жанра форму путешествия. Именно сюжет путешествия позволяет писателю развернуть перед нами всю народную жизнь. Этот сюжет традиционен для русской литературы, где еще в средние века существовал жанр хождения (предположим, знаменитое “Хождение за три моря” Афанасия Никитина). Сюжетная структура “Кому на Руси жить хорошо” справедливо соотносится с народным эпосом (сказка о правде и кривде, легенда о птицах). Среди литературных источников, которые могли оказать влияние на сюжет поэмы, надо назвать “Путешествие из Петербурга в Москву” Радищева, “Мертвые души” Гоголя, наконец, может быть названа поэма самого Некрасова “Коробейники”, уже непосредственно подводившая к путешествию, как сюжетообразующему моменту.

Проблема счастья

Путешествие совершается не одним, а сразу семью героями, которые сливаются в единый внутри себя образ, в то же время органически связанный с широкой народной средой. В художественной литературе путешествовал бы, скорее всего, один герой, как в “Мертвых душах” Гоголя

или в “Письмах русского путешественника” Карамзина. Зато подобные собирательные персонажи часто встречаются в народных сказках и былинах. Число “семь” также является традиционно сказочным числом. Но и в обрисовке обобщенного эпического характера Некрасов не повторял своих предшественников, а творчески развивал существующую традицию.

Автор поэмы всемерно подчеркивает единство семи странников. За исключением Луки (“Лука — мужик присадистый, /С широкой бородищею, /Упрям, речист и глуп”), им не дано портретных характеристик, не выявлены особенности внутреннего мира каждого из них. Всех их объединяет общее стремление найти счастливого на Руси, настойчивость поисков, отрешенность от личных интересов, самоотверженная для крестьянина готовность оставить горячую весеннюю работу.

В домишки не ворочаться,
Не видеться ни с женами,
Как ни на есть — доподлинно,
Ни с малыми ребятами.
Ни с стариками старыми
Покуда не доведает
Кому живется счастливо,
Вольготно на Руси.

Единство мысли и чувства проявляется в почти дословно повторяющемся обращении крестьян с вопросом к помещику, к Матрене Тимофеевне Корчагиной, к старосте Власу и другим лицам. За самыми редкими исключениями (обращение Луки к попу), конкретный говорящий в этих обращениях не выявлен. Автор часто пользуется выражением “сказали мужики” и приводит далее от имени мужиков целый монолог, хотя в обычном реалистическом произведении коллективный монолог семи человек почти невозможен. Но читатель настолько проникается представлением об эпическом единстве семи странников, что считает уместным и допустимым их “хоровой монолог”.

Казалось бы, развитие сюжета должно определяться вопросом, заданным в заглавии поэмы, спором семи мужиков и их договором пойти по Руси для встречи с предполагаемыми счастливыми: помещиком, чиновником, попом, купцом, министром и царем, чтобы решить, кто из

них действительно счастливы. Однако фактическое развитие сюжета не совпадает с этой схемой.

Вскоре намечается отклонение от заданной в прологе сюжетной схемы. Вопреки первоначальным намерениям, странники начинают искать счастливого в ярмарочной крестьянской толпе. По характеру обстановки мужики встречаются на ярмарке со многими купцами и ни с одним из них не вступают в разговор о счастье. Вся четвертая глава первой части (“Счастливые”) посвящена “доведыванию” малых людей в надежде среди них найти счастливого. Таким образом, вопрос, которым задаются странники, уже меняется: их интересует не “кто счастлив на Руси” вообще, а “кто счастлив на Руси из простого народа”. На сельской ярмарке эпическое действие развивается вширь и вглубь, вовлекая все новый и новый материал из жизни народа. Кажется, что весь разносторонний эпический мир сложился сам собой, что он живет по своим законам, что ход событий зависит не от авторской воли, а от стечения обстоятельств.

Изображение народной бедности само по себе не могло составить содержание поэмы-эпопеи, не могло раскрыть полноты духа народа, основ его мирозерцания. В главе “Счастливые” получила развитие намеченная в прологе и первых главах тема народного самосознания. Она вступает в тесное взаимодействие с темой народного счастья. Вопрос странников оказывается обращен ко всей ярмарочной толпе, с обещанием угостить даровым вином того, кто докажет, что он по-настоящему счастлив. Из разговоров в



Страдная пора (Косцы). Г. Г. Мясоедов. 1887

толпе выясняется, что крестьяне по большей части сами не знают, что считать счастьем и счастливы ли они. Мужикам предлагаются самые разные варианты ответа. В хорошем урожае? — но он не может сделать человека надолго счастливым (одна старуха хвастает небывалым урожаем репы, на что получает от мужиков насмешливый ответ: “Ты дома выпей, старая, той репой закуси!”). В уповании на Бога и презрении к богатству? — такой ответ предлагает дьячок, но странники ловят его на том, что ему для полного счастья все-таки нужна “косушечка” (вполне материальная вещь!), которую ему обещались дать сами странники, поэтому они отвечают ему грубо: “Проваливай! шалишь!..”. В здоровье и силе, позволяющих жить своим заработком? (этим хвастается каменотес, называя своим “счастьем” увесистый молот) — но они тоже преходящи, чему странники получают тут же наглядный пример: подходит другой крестьянин и, укоряя хвостуна, рассказывает, как он надорвался на работе и стал калекой.

В следующей главе (“Последыш”) окончательно проясняется внутренняя цель эпического действия. Странники ее формулируют как свою индивидуальную цель, но в ней выражено и общенародное начало:

Мы ищем, дядя Влас,
Непоротой Губернии,
Непотрошеной Волости,
Избыткова села!..

Истинная цель — поиски народного счастья — определена здесь с полной отчетливостью. Недаром слова “Губерния” и “Волость” в этом контексте выделены автором графически.

В “Последыше” масштабы изображения суживаются. В поле зрения автора жизнь крестьян только в селе Большие Вахлаки. В связи с тем что внешние пространственные границы эпического материала сужены здесь до масштабов одного села, глубина проникновения в сущность народной жизни увеличивается.

В третьей части поэмы (“Крестьянка”) план еще более укрупняется, и вследствие этого углубляется постижение народной жизни. В центре повествования оказывается крестьянская семья, но ее судьба, как и судьба рассказчицы —

Матрены Тимофеевны — настолько типична, что может быть рассказана в народных песнях, которые странники сами знают и потому “подтягивают” их. Оказывается все, что рассказывала крестьянам героиня, они давно знали и сами, но этот рассказ помогает им понять безнадежность поисков счастливого человека среди народа, а читателю позволяет проникнуть во внутренний мир крестьянской женщины и посочувствовать ее судьбе. Общая идея счастья, взволновавшая семь мужиков в прологе, выражена здесь на примере яркой судьбы нескольких лиц, прежде всего — Матрены Тимофеевны.

Примечательно, что здесь, как и во многих других случаях, понятие счастья ассоциируется с “вольной волюшкой”:

Ключи от счастья женского,
От нашей вольной волюшки
Заброшены, потеряны
У Бога самого!

После беседы с Матреной Тимофеевной мужики уже ни к кому не обращаются со своим вопросом. В “Пире на весь мир” они сливаются с широкой народной средой, наряду с другими участвуют в споре “кто всех грешней, кто всех святей”, внимательно прислушиваются ко всему новому, вместе с вахлаками и проезжими мужиками обсуждают различные стороны народной жизни. Судьбы крестьянства становятся общим вопросом, они волнуют не только семь странников, но и вахлаков и всех многочисленных участников спора, собравшихся на берегу Волги у перевоза.

Идея, оформленная в прологе в виде спора и решения искать счастливого, приобретает в “Пире на весь мир” характер всеобщности. Формулировка их вопроса вновь меняется и уже приобретает окончательный вид: вместо “кто счастлив из народа?” он звучит “как сделать весь народ счастливым?”, “как изменить к лучшему всю крестьянскую жизнь?” Такая постановка вопроса свидетельствует о значительном росте народного самосознания, как у семи мужиков, так и у широкой крестьянской массы, с которой странники нераздельно слиты. Тут и вводит Некрасов в свою поэму фигуру Григория Добросклонова. Он из духовного сословия, но является сыном не попа, а дьячка,

то есть происходит из низших, бедных слоев духовенства. Поэтому, с одной стороны, он человек образованный и думающий, а с другой — близок к народу и понимает все проблемы его жизни. Григорий показан искренне любящим народ и поставившим главной целью своей жизни добиться его счастья. В этом образе Некрасов вывел интеллигента-демократа и показал ситуацию хождения в народ. Духовное происхождение Григория тоже было типично для демократической революционной среды (из духовного сословия вышли и Чернышевский и Добролюбов). Несомненно, что образ Добросклонова идеализируется Некрасовым, равно как идеальными показаны и его отношения с крестьянами, которые его нежно любят, полностью ему доверяют и с восторгом слушают его объяснения государственной жизни. Этот образ был для Некрасова ключевым. Некрасов ведет к мысли, что народное счастье реально и возможно, если народ поднимется на борьбу за него. Однако протест одинок останется безрезультатным (именно такими описывает поэт в разных главах поэмы расправу корежских крестьян с немцем-управителем, бунт деревни Столбняки и т. д.). Стихийная крестьянская борьба должна быть освещена политическим сознанием, должна быть организована революционной интеллигенцией, которая просветит крестьян и политически грамотно оформит их протест.

Традиции народного творчества

Фольклор в “Кому на Руси жить хорошо” — это и объект, и средство художественного изображения. Помимо обобщенного образа семи мужиков, в поэме имеется и множество других фольклорных элементов. В строении сюжета главный из них — сказочный зачин. Мужики находят в лесу птенчика говорящей пеночки, и та в награду за спасение птенца дает мужикам скатерть самобраную, чтобы та “кормила” мужиков во время их пути за ответом, “кому живется весело, вольготно на Руси”. Чудесная скатерть-самобранка и не менее чудесное число семь будут играть очень важную роль в сюжете всей эпопеи. Эти и другие сказочные эпизоды сюжета, на первый взгляд, не согласуются с серьезным содержанием поэмы и изображением в ней горестного состояния народа. Но на самом деле эти разнородные элементы содержания совершенно спокойно уживаются друг с другом. Семь филинов на семи деревьях,

молящийся черту ворон, птичка пеночка и скатерть самобранная могли бы восприниматься как наивный вымысел, как что-то контрастирующее величию и значительности спора, если бы они не несли в себе глубокого содержания народного эпоса. Сам по себе образ сказочной скатерти самобранной — поэтический символ мечты народа о счастье, о довольстве, выражающий ту же извечную думу народную, которая “из домов повыжила, отбила от еды” героев поэмы Некрасова.

Фантастический элемент, так смело и свободно включенный в пролог поэмы, ни в малой мере не уводит читателя от реального мира, фантастика в прологе сильно ослабляется авторской шуткой, своеобразным совмещением фантастических образов с миром обычных реально-бытовых, “низких” в своей будничной реальности предметов: мужики просят пеночку заморозить “старую одежду”, “чтоб армяки мужицкие носились не сносились”, чтобы долго служили липовые лапти, “чтоб вошь — блоха паскудная в рубахах не плодилася” и т. д. Ответ пеночки на эти наиреальнейшие просьбы мужиков еще более утверждает реально-предметную основу повествования: “все скатерть самобранная чинить, стирать, просушивать вам будет”. Речь изобилует фольклоризмами: словами с уменьшительно-ласкательными суффиксами (“коровушка”, “деревнишка”, “млада-младешенька”, “целковенькой”, “бревешко”, “любе-хонько”) просторечиями (“с залишком”, “с-полá-горя”, “дворянское с побранкою, с толчком да с зуботычиной”, “сонливая, дремливая, неурядливая”), диалектизмами (“Гнилой товар показывать с хазового конца”). Метафоры в подавляющем большинстве случаев разворачиваются в сравнения (предположим “Брань господская, что жало комариное, мужицкая — обух”). Он уснастил речь своих героев вставкой огромного количества подлинных народных песен, шуток, прибауток и поговорок (“За погудку правую смычком по рожке бьют”, “Рабочий конь солому ест, а пустопляс — овес!”).

Искатели счастливого, как и многие другие крестьяне, хранят в памяти большое количество фольклорных текстов, умеют вставить “слово меткое” в рассказы попа и помещика. Их не удивляет то, что Матрена Тимофеев-

на говорит часто пословицами, поговорками, легендами, что она поет песни о долюшке женской. Некоторые песни странники поют даже вместе со “счастливицей”.

Названия деревень “Заплатово”, “Дырявино”, “Горелово”, “Неелово”, “Голодухино” и т. д. могли быть подсказаны Некрасову поговоркой, взятой из сборника Даля: “Обыватель Голодалкиной волости, села Обнищухина”.

Огромное количество народных песен помещено Некрасовым в свою поэму, особенно в главах “Крестьянка” и “Пир на весь мир” — двух последних частях поэмы. Большинство из них непосредственно взято из сборников подлинного народного фольклора, которые уже с начала XIX века стали появляться в различных вариантах.

Наконец, итоговая, завершающая всю поэму песня, которую сочиняет Григорий Добросклонов, итог всех размышлений автора о России и завет народу на будущее, звучит гимном, написанном в очень редком размере — энергичном двухстопном дактиле, с двумя сильными, словно молотом бьющими ударениями: на первом слоге и в середине стиха.

Сила народная,
Сила могучая —
Совесь спокойная,
Правда живучая!
В рабстве спасенное
Сердце свободное —
Золото, золото
Сердце народное!

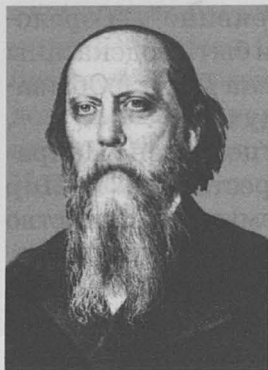
При этом благодаря дактилическим окончаниям (каждая строка заканчивается двумя безударными слогами) стих сохраняет певучесть и “раскатистость”.

Вопросы и задания

1. Объясните, почему “Кому на Руси жить хорошо” не просто поэма, а эпопея.
2. Выявите фольклорные элементы поэмы на уровне жанра, образов и стиля.
3. Найдите говорящие топонимы и фамилии, использованные Некрасовым в поэме. Объясните их семантику.
4. Объясните, почему образ Григория Добросклонова является ключевым для Некрасова.

МИХАИЛ ЕВГРАФОВИЧ САЛТЫКОВ-ЩЕДРИН

(1826—1889)



Творчество М. Е. Салтыкова-Щедрина соединяет в себе острейшую политическую злободневность и вечные проблемы, обращение к понятным только русскому читателю-современнику реалиям и создание на их основе образов всечеловеческих. Проблемы крепостного права, глубочайшие пороки самодержавно-бюрократической системы, угнетение народа и деформация сознания русского мужика, дворянина, разночинца-интеллигента пореформенной поры — все это, несомненно, составляло центр литературных, критических интересов, редакторских и собственно гражданских интересов писателя. Художественная сила М. Е. Салтыкова-Щедрина такова, что его творчество — глубоко русское в разных смыслах предваряет различные стилевые тенденции в мировом литературном развитии XX в. от реалистических до модернистских. Между тем эстетическое новаторство писателя редким образом сочеталось с глубокой социальной прогностикой, величие таланта определялось, кроме иных качеств, жреческим предвидением общественных катаклизмов рубежа веков и века.

Начало сказочному циклу положили созданные еще в 1869 г. “Повесть о том, как один мужик двух генералов прокормил”, “Пропала совесть” и “Дикий помещик”. Но в начале восьмидесятых — в годы правления Александра III — писателю потребовался едва ли не весь арсенал фольклорных сказочных образов. Пришедшие из сказок о животных зоологические персонажи, как никакие другие, выражали суть социально-классовых противоречий. “Медведь на воеводстве”, “Бедный волк”, “Орел-меценат” — верхи общества явлены здесь в их хищной, агрессивной природе, опасной для просвещения, прогресса и самой жизни. Писатель новаторски переосмысливает сказочные типы; сюжеты его сказок также далеко отходят от сюжетов фольклорных.

В сказке “Медведь на воеводстве” медведь превращается в наместника, самовластно управляющего краем. В традиционном образе неуклюжего и недалекого медведя подчеркивается его звериное, скотское нутро, образ наполняется злободневным содержанием. Топтыгин I “предпочитал блеск кровопролитий”, Топтыгин II, замыслив “блестящие злодейства”, мечтал разорить типографию или, по крайней мере, университет, академию. Топтыгин III уважал злодейства “натуральные” и пустил жизнь леса на самотек. Масштаб реалистической типизации здесь столь широк, что читатель мог видеть в образах горе-воевод российских самодержцев, а в мужиках, учинивших над ними расправу, — восставший народ.

Самые разные социально-психологические типы современности нашли яркое воплощение в образах животных: охранители существующего порядка (“Вяленая вобла”) и обыватели, запуганные реакцией (“Премудрый пескарь”, “Здравомыслящий заяц”), прекраснодушная интеллигенция, возлагающая напрасные надежды на правительство (“Карась-идеалист”), наконец, русский мужик, терпеливый и надеющийся на власть (“Коняга” и “Ворон-челобитчик”).

Образы волшебных сказок не менее часты в сказочном цикле сатирика. Сказка “Богатырь” основана на популярном в фольклоре сюжете противостояния дурака Иванушки и сказочной нечисти. Актуальный новаторский смысл ему придает идея о ложной, мифической “силе” прогнившей власти, которую достаточно “перешибить кулаком”. В сказке “Дурак” нарисован идеальный представитель русской нации: герой живет только ради других, инстинктивно стремится созидать добро. Небольшая по объему сказка “Дурак” неожиданно сближается с крупным романом Ф.М. Достоевского “Идиот” и рассказом-сказкой Н.С. Лескова “Дурачок”. Сходные названия символично воплощают сходные авторские концепции, основанные на евангельской идее о блаженстве нищих духом, т. е. смиренных, и православном представлении о благодати самоотречения. “Но было в его судьбе нечто непреодолимое, что фаталистически влекло его к самоуничтожению и самопожертвованию” — такова емкая характеристика щедринского дурака.

Однако ни революционно-демократические иллюзии, ни христианские утопии о скором преображении народной

жизни не были свойственны скептически настроенному сатирику. Народ в основной массе темен, забит, рабски покорен. И эта покорность сродни самоуничтожению (“Самоотверженный заяц”).

Народ “привышен” (привычен) к каторжной юдоли. Этот мотив определяет идейное содержание “Коняги” — одной из лучших сказок Салтыкова-Щедрина. Эпическая широта художественного пространства сочетается с масштабным изображением жизни угнетаемого, но бессмертного Коняги. Образ этот не труден для перевода с эзопова языка — писатель запечатлел русский народ с его бесправием, тяжким трудом и — неистоцимыми силами. Пустоплясы — аллегорическое изображение высших сословий, демагогов-политиков, лишь на словах заботящихся о народной доле.

Мощное влияние “Сказок для детей изрядного возраста” заключалось не в публицистическом назидании, а в силе образного, эстетического внушения.

“Сказки” писателя имеют глубокий общечеловеческий смысл. Их художественный потенциал не утрачен и в современном нам мире.

ГОСПОДА ГОЛОВЛЕВЫ

Пять лет работал М. Е. Салтыков над романом “Господа Головлевы” (1875—1880). Он стал заметной вехой в истории русского реализма. Его тема — до- и послереформенная жизнь дворянского семейства. Сюжетное же развитие романа организовано как череда смертей членов “выморочного рода” Головлевых. Мотив смерти расширяется от жизнеподобных форм до иносказательных, условных: смерть физическая и смерть духовная здесь сопряжена с символической смертью Христа. Но мощным противовесом поднимается в финале романа мотив воскресения, сопровождаемый аккомпанементом других религиозно-нравственных мотивов: воздаяния, искупления, прощения.

Система персонажей

Арина Петровна Головлева фактически является главой большого семейства. Она властная, суровая помещица, умело управляющая и крепостными крестьянами, и домочадцами. Ее заботы о материальном благоденствии прикрываются самоуспокоительными словами о материнском

долге и интересах семьи. На самом деле искренняя любовь, забота и сострадание чужды ей. Потому-то первые предзнаменования вымирания рода не колеблют ее внутреннего покоя и отчасти провоцируются ею. Умирает ее муж, игравший роль некоего шута в доме, но перед смертью он неожиданно оборачивается высоким трагическим героем, шекспировским королем Лиром, отвергнутым собственными детьми.

Еще один мытарь в головлевском семействе — Степан Владимирович, непутевый “балбес” — умирает в домашнем заточении. В представлении Арины Петровны он уже исчерпал меру ее материнской заботы, долга, промотав в Петербурге “кусок” семейного достояния. Сверх “меры” дать любви помещица оказывается неспособна. Уход из жизни Павла, которому мать в свое время также соизволила, по ее же словам, “выбросить кусок” — дать деревню и иную часть причитающегося наследства, Арина Петровна уже осознает как начало собственного конца. Сама смерть Павла также произошла не от одних лишь физических причин — ее активно психологически провоцирует Порфирий, младший из сыновей.

Образ Иудушки Головлева

Детальная социально-психологическая мотивировка поведения главных героев романа сопряжена с каузальностью в сюжетном движении. Порфирий сразу после похорон брата вступает в полноправное владение наследством и в знаменитом споре о тарантасе дает понять матери ее нынешнее — зависимое положение. Фарисей снимает маску перед “милым дружкой маменькой” в точно рассчитанный момент. “Откровенный мальчик”, с детства умевший подольститься к матери, уже и в ее глазах окончательно превращается в кровопивушку, Иудушку.

Емкое библейское имя Иуды Искарюта, своим предательским поцелуем указавшим римской страже на своего учителя Христа в Гефсиманском саду, было дано Порфирию братом Степкой. Он обрекает на верную гибель даже трех своих сынов, прикрывая постоянными ссылками на авторитет Бога алчность, жестокосердие и себялюбие. Один из излюбленных приемов обращения с родными — ласковые, отечески-наставительные речи, смысл которых, тем не менее, отличается огромной неопределенностью.

(В демагогический капкан и попался старший сын Порфирия Владимир, принявший письмо родителя за благословение на брак и оставшийся в итоге без малейших средств к существованию.) Демагогия и лицемерие Иудушки не знают пределов. “По-родственному” он затягивает петлю и на матери, и на племянницах. Словесный гной, паутина Иудушкиных разглагольствований имеет свой строй, свою организацию. В речи героя пестрят библейские цитаты, пословицы и поговорки, слова с уменьшительно-ласкательными суффиксами, в демагогическом арсенале героя и высокие риторические фигуры речи.

Однако Иудушка не только расчетливый лицемер, но и своего рода мечтатель. В этом смысле он парадоксальным образом продолжает образный ряд помещиков-мечтателей в русской литературе: Манилова, Обломова; за Иудушкой последует мечтатель-практик — Чимша-Гималайский — герой чеховского “Крыжовника”. Естественно, что одной из причин фантастического праздномыслия Иудушки был паразитический образ жизни богатого помещика. В голове Иудушки складываются невероятные проекты, но они же — свидетельство очевидной и достаточно резкой деградации Порфирия как адекватной личности. Жесткие характеристики автора-повествователя (пакостник, лгун и пустослов, паскудное самосохранение, праздная суета, прах) сочетаются в романе с психологизмом — прямым или косвенным раскрытием внутреннего мира героя.

Подспудный голос совести, до последних дней никак, кроме запоя, не проявившийся, неожиданно обрел силу. Внезапное прозрение породило запоздалое, но мощное движение души Порфирия. В финале романа с особой силой начинают звучать трагические евангельские мотивы. Порфирий становится “жертвой агонии раскаяния” на исходе марта, накануне Великого Воскресения (Пасхи), когда “страстная неделя подходила к концу”. Страдания пробудившейся совести (“К чему привела вся его жизнь? Зачем он лгал, пустословил, притеснял, скопидомничал”) сопоставляются со страстями Господними перед распятием.

В финале блудный сын идет к родителю: новозаветная притча приобретает странное, неожиданное воплощение. На могилу матери в снежную ночь идет изолгавшийся,

спившийся, едва ли не сумасшедший вчера сын, идет, чтобы покаяться, и погибает, не достигнув цели.

В сюжете “Господ Головлевых” не раз возникал уже этот мотив — мотив возвращения блудных детей под родительский кров. Возвращались Степан, Петр, Аннинька. Но каждое такое возвращение, вопреки библейскому первообразу, не приносило героям облегчения, не давало успокоения.

Дискуссионным среди исследователей романа остается вопрос: нашел ли их Порфирий в страшную для него ночь воздаяния, прощен ли он? Есть основания ответить на него положительно. Характерно его восклицание “...И простил! Всех навсегда простил!” — Порфирий перед концом уверовал. Финал романа при всей его трагичности внушает надежду: состоялось — пусть запоздалое — воскресение души.

Порфирий Владимирович Головлев прозван своими братьями Иудушкой за алчность, ханжеское сладкоречие и холодное жестокосердие. Синоним ханжи и лицемера, маскирующего свою истинную сущность под маской набожности и приторной любезности, одержимого страстью к морализаторству. Тип русского Тартюфа. Образ Порфирия Головлева, этого “пакостника, лгуна и пустослова”, обычно сравнивают с такими героями, как Шейлок, Тартюф, Плюшкин, Смердяков. По утверждению А. С. Бушмина, Иудушка. “персонифицирует всякого рода предательство, двурушничество, лицемерие, замаскированное злодейство. Это лютый враг, прикидывающийся ласковым другом”.

Роман “Господа Головлевы”, ставший шедевром русского классического реализма, парадоксальным образом сочетает в себе жанровые и стилевые традиции средневековой мистерии, барочной трагикомедии и риторической проповеди, романтических драмы рока и “готического” романа. Именно эта многомерность “памяти жанра” наряду с глубочайшими гуманистическими устремлениями автора обеспечила образу Порфирия Головлева общечеловеческий масштаб и статус “вечного образа”.

В целом творчество М. Е. Салтыкова-Щедрина обогатило русскую культуру желчной сатирой, доходящей до сарказма, трагически-мрачными социально-психологическими типами; оно несло собою истинно народное миропонимание, гражданские идеалы и христианские ценности.

Вопросы и задания

1. Выявите фольклорные традиции в сказках М. Е. Салтыкова-Щедрина.
2. Охарактеризуйте социально-исторический, психологический и религиозно-нравственный планы проблематики романа.
3. Назовите библейские мотивы, актуализированные в поэтике романа “Господа Головлевы”. Почему образ Иудушки считается открытием общечеловеческого масштаба?
4. Охарактеризуйте приемы создания образа Иудушки.
5. Напишите небольшое исследование на тему “Дворянское гнездо в романе М. Е. Салтыкова-Щедрина “Господа Головлевы” в контексте образных воплощений дворянских поместий (например, от Тургенева до Чехова)”.

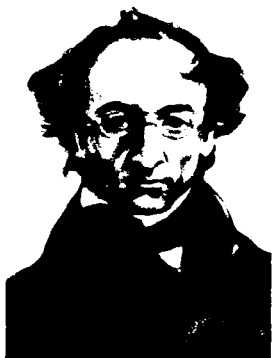
Теория литературы

Категория комического

Комическое — эстетическая категория, отражающая противоречия действительности и содержащая их критическую оценку. В основе комического — противоречие, несоответствие безобразного и прекрасного, ничтожного и возвышенного, реального и идеального, старого и нового, действия и обстоятельств, реальной сущности человека и его мнения о себе самом и т. п. Виды комического: юмор, ирония, сатира.

Гротеск — вид художественного образа, основанного на преувеличении, фантастике, причудливом сочетании и контрасте фантастического и реального, трагического и комического, прекрасного и безобразного, смешного и ужасного. Гротеск особенно часто используется в сатирических произведениях, поскольку в нем смешное и страшное, зловещее неотделимы друг от друга.

ФЕДОР ИВАНОВИЧ ТЮТЧЕВ (1803—1873)



Детство Федор Тютчев провел в усадьбе Овстуг Орловской губернии, в Москве и подмосковном имении Троицком. Получил домашнее образование, причем его учителем и первым литературным наставником был С. Е. Раич, известный поэт и переводчик, знаток и поклонник античности и итальянской культуры.

В 1819—1821 гг. учился в Московском университете и окончил

его по отделению словесных наук со степенью кандидата. В конце 1821 г. начал служить по дипломатической части, через год получил назначение в Мюнхен, где оставался до 1833 г., затем был переведен в Турин на должность старшего секретаря русской миссии, причем одно время он исполнял и должность посланника. В 1839 г. Тютчев оставил службу и уехал в Швейцарию, чтобы обвенчаться с Эрнестиной Дернберг. Затем он переехал в Мюнхен и лишь осенью 1844 г. возвратился в Россию, где вновь поступил на службу по Министерству иностранных дел. В 1848 г. был назначен на должность старшего цензора, а с 1858 г. являлся председателем комитета “цензуры иностранной”. Этот послужной список, однако, отражал только внешнюю сторону жизни Тютчева. Внутренняя же была отмечена многими драмами и “взрывами страстей”.

Всепоглощающей страстью Тютчева являлась политика. Сохранилось свидетельство, что даже на смертном одре, уже исповедавшись и причастившись, он продолжал думать о событиях, происходящих в стране; едва ли не последними его словами были: “Какие получены подробности о взятии Хивы?”. Интерес Тютчева к политике нельзя считать дилетантским. Тютчев был одним из самых профессиональных и самых образованных публицистов так называемого “консервативного лагеря”, которые обращались к проблеме “Россия и Запад”: ему принадлежат статьи “Россия и Германия”, “Россия и революция”.

Чрезвычайно драматичным было увлечение Тютчева Е. А. Денисьевой. В течение четырнадцати лет, с 1850 по 1864 г., их отношения, которые они и не думали скрывать, воспринимаются в обществе как безусловно скандальные. Сделавший нешуточную светскую карьеру, всегда дороживший своей репутацией в обществе, Тютчев в это время демонстративно пренебрегает светскими условностями и обычаями. Странная раздвоенность души Тютчева, власть, которую имели над ней страсти, сложность и даже непредсказуемость его характера неоднократно отмечались современниками. В дневнике его дочери сохранилось в высшей степени характерное замечание: “Он совершенно вне всяких законов и правил. Он поражает воображение, но в нем есть что-то жуткое и беспокойное”.

Первое выступление в печати Тютчева-поэта относится к 1819 г., однако замечен и оценен он был довольно поздно. На формирование его литературной репутации оказали благотворное влияние публикации обширных подборок его стихов Пушкиным (“Современник”, 1836) и Некрасовым (“Современник”, 1854, приложение). При жизни поэта увидели свет два отдельных издания его стихотворений — в 1854 г., под редакцией И. С. Тургенева, и в 1868 г., под редакцией И. Ф. Тютчева и И. С. Аксакова.

ЛИРИКА ТЮТЧЕВА

Современный исследователь творчества Тютчева Д. П. Ивинский предлагает выделять систему мотивов, организующих философскую, пейзажную и любовную лирику поэта: человек на краю бездны; катастрофа, борьба и гибель; тайна и интуиция; ночь и день; одиночество; земля и небо; воспоминание. Рассмотрим поэзию Тютчева в контексте этих мотивов.

Философская лирика

Человек на краю бездны. Строго говоря, этот мотив возникает в русской поэзии задолго до Тютчева (ср., например, “Вечернее размышление о Божьем величестве” Ломоносова), но именно он выдвинул его в центр художественного мира. Сознание Тютчева-лирика катастрофично в том смысле, что его интересует именно самосознание человека, находящегося как бы на границе жизни и смерти, полноты смысла и бессмыслицы, невежества и всезнания, реальности привычной, знакомой, повседневной и тайны, скрытой в глубине жизни. Бездна, в которую пристально и с замиранием сердца вглядывается или вслушивается тютчевский герой, — это, конечно, бездна Космоса, объятая тайной Вселенная, непостижимость которой манит к себе и одновременно пугает, отталкивает. Но вместе с тем это — бездна, присутствие которой человек ощущает в своей собственной душе.

О, страшных песен сих не пой
Про древний хаос, про родимый!
Как жадно мир души ночной
Внимает повести любимой!”

(“О чем ты воешь, ветр ночной?”)

Катастрофа, борьба и гибель. Катастрофизм мышления Тютчева был связан с представлением о том, что подлинное знание о мире оказывается доступным человеку лишь в момент разрушения, гибели этого мира. Политические катастрофы, “гражданские бури” как бы приоткрывают замысел богов, смысл затеянной ими таинственной игры. Одно из наиболее показательных в этом отношении стихотворений — “Цицерон” (1830):

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

“Роковые минуты” — то время, когда граница между миром человека и Космосом истончается либо вообще исчезает. Поэтому свидетель и участник исторической катастрофы оказывается “зрителем” тех же “высоких зрелищ”, которые наблюдают их устроители, боги. Он становится рядом с ними, ведь ему открыто то же “зрелище”, он пирует на их пиру, “допускается” в их совет и приобщается к бессмертию.

Тайна и интуиция. Тайна, скрытая в глубинах Космоса, в принципе непознаваема. Но человек может приблизиться к ней, к осознанию ее глубины и подлинности, путем интуитивного прозрения. Дело в том, что человека и Космос связывает множество незримых нитей. Человек не просто слит с Космосом; содержание жизни Космоса в принципе тождественно таинственной жизни души.

Поэтому в лирике Тютчева, во-первых, нет отчетливой границы между “внешним” и “внутренним”, между природой и сознанием человека, и, во-вторых, многие явления природы (например, ветер, радуга, гроза) могут выполнять своеобразную посредническую роль, восприниматься как знаки таинственной жизни человеческого духа и одновременно как знаки космических катастроф. Вместе с тем приближение к тайне не влечет за собой ее полного раскрытия: человек всегда останавливается перед определенной границей, которая отделяет познанное от непознаваемого.

Причем не только мир непознаваем до конца, но и собственная душа, жизнь которой исполнена и волшебства, и тайны (“Есть целый мир в душе твоей / Таинственно-волшебных дум <...>” (“*Silentium!*”).

Ночь и день. Противопоставление ночи и дня у Тютчева соответствует романтической традиции и является одной из форм разграничения “дневной” сферы повседневного, будничного, земного и “ночного” мира мистических прозрений, связанных с жизнью Космоса. При этом “дневной” мир связан с суетой, шумом, ночь — с темой самопостижения:

Лишь жить в себе самом умеи —
Есть целый мир в душе твоей
Таинственно-волшебных дум;
Их оглушит наружный шум,
Дневные разгонят лучи <...>”

(“*Silentium!*”)

День может ассоциироваться с “блестящей” оболочкой природы, с ликованием жизненных сил (“Весенние воды”, 1830), с торжеством гармонии и разума, ночь — с хаосом, безумием, тоской. При этом значимым может признаки и момент перехода от дня к ночи (или наоборот), когда реальность обыденной жизни теряет отчетливые очертания, блекнут краски, казавшееся очевидным и незбылемым оказывается неустойчивым и хрупким.

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

(“*Тени сизые смешались...*”)

Одиночество — естественное состояние героя лирики Тютчева. Причины этого одиночества коренятся не в социальной сфере, они не связаны с конфликтами типа “поэт — толпа”, “личность — общество”. Тютчевское одиночество имеет метафизическую природу, оно выражает смятение и тоску человека перед лицом непостижимой загадки бытия. Общение с другим, понимание другого в тютчевском мире невозможны в принципе: подлинное знание не может быть “переведено” на обыденный язык, оно обретается в глубине собственного “я”: “Как сердцу высказать себя? /

Другому как понять тебя? / Поймет ли он, чем ты живешь? / Мысль изреченная есть ложь” (“Silentium!”). С мотивом одиночества поэтому естественным образом связываются мотивы молчания, внутренней сосредоточенности, даже своеобразной скрытности или закрытости, герметичности (“Молчи, скрывайся и таи / И чувства, и мечты свои <...>” (“Silentium!”)).

Природа и человек в лирике Тютчева

Природа крайне редко предстает у Тютчева просто как пейзаж, как фон. Она, во-первых, всегда является активным действующим лицом, всегда одушевлена и, во-вторых, воспринимается и изображается как некая система более или менее понятных человеку знаков или символов космической жизни (в этой связи лирику Тютчева часто называют “натурфилософской”). Возникает целая система символов, выполняющих своего рода посредническую функцию, связующих мир человеческой души с мирами природы и космоса (ключ, фонтан, ветер, радуга, море, гроза — см., например, “О чем ты воешь, ветр ночной?..”, “Фонтан”, “Silentium!”, “Весенняя гроза”, “Певучесть есть в морских волнах...”, “Как неожиданно и ярко...”).

Тютчева-пейзажиста привлекают переходные состояния природы: например, от дня к ночи (“Тени сизые смешались...”) или от одною времени года к другому (“Весенние воды”). Не статика, а динамика, не покой, а движение, не подбор одноплановых деталей, а стремление к разнообразию, подчас и к парадоксальным сочетаниям характерны для тютчевских пейзажей (ср., например, и стихотворении “Весенние воды”: еще “белеет снег”, но уже появились “весны гонцы”).



Березовая роща. А. И. Куинджи. 1879

Земля и небо. Земное и небесное отчетливо противопоставлены в поэзии Тютчева и вместе с тем тесно взаимосвязаны, “небесное” отражается в “земном”, как “земное” в “небесном”. Эта связь, обнаруживается, как правило, в ситуации исторической катастрофы, когда земной человек становится “собеседником” “небожителей” (“Цицерон”), или природного катаклизма

Ты скажешь ветреная Геба,
Кормя Зевесова орла,
Громокипящий кубок с неба,
Смеясь, на землю пролила”

(“Весенняя гроза”)

Часто антитеза земного и небесного связывается с темой смерти, ср.: “А небо так нетленно-чисто, / Так беспредельно над землей <...>” (“И фоб опущен уж в могилу...”).

Воспоминание. Этот мотив трактуется двояко. С одной стороны, воспоминание — едва ли не единственный залог нравственной идентичности личности, с другой — источник мучительных страданий. Герой Тютчева, как и герой Жуковского, мечтает не о будущем, а о прошлом. Именно в прошлом остается, например, счастье любви, воспоминания о которой причиняют боль (“О, как убийственно мы любим...”). Показательно, что некоторые “любовные” стихотворения Тютчева от начала и до конца строятся и форме воспоминания (“Я очи знал, — о, эти очи!..”).

Интимная лирика Тютчева

Любовная лирика Тютчева автобиографична и может быть прочитана как своеобразный интимный дневник, в котором отразились его бурные романы с Эрнестиной Дерберг, ставшей его женой, позднее с Е. А. Денисьевой. Но это автобиографизм особого рода: в любовных стихах Тютчева мы не найдем, конечно, каких-то прямых упоминаний о героинях этих романов. Показательно, что даже состав так называемого “денисьевского цикла” не может быть определен достоверно (нет сомнений, что к этому циклу относится, например, стихотворение “О, как убийственно мы любим...”, но до сих пор не решен окончательно вопрос о принадлежности к нему таких вещей, как “Я очи знал, — о, эти очи!..” и “Последняя любовь”). Автобиографизм

любвонной лирики Тютчева предполагал поэтизацию не событий, а переживаний.

В поэтическом мире Тютчева любовь — почти всегда драма или даже трагедия. Любовь непостижима, таинственна, исполнена волшебства:

Я очи знал, — о, эти очи!
Как я любил их — знает Бог!
От их волшебной, страстной ночи
Я душу оторвать не мог.

(“Я очи знал, — о, эти очи!..”)

Но счастье любви недолговечно, оно не может устоять под ударами рока. Более того, и сама любовь может осмыслиться как приговор судьбы: “Судьбы ужасным приговором /Твоя любовь для ней была” (“О, как убийственно мы любим...”).

Любовь ассоциируется со страданием, тоской, взаимным непониманием, душевной болью, слезами, например, в стихотворении “О, как убийственно мы любим...”:

Куда ланит девались розы,
Улыбка уст и блеск очей?
Все опалили, выжгли слезы
Горючей влагою своей

наконец, со смертью. Человек не властен над любовью, как не властен он и над смертью:

Пускай скудеет в жилах кровь,
Но в сердце не скудеет нежность...
О ты, последняя любовь!
Ты и блаженство и безнадежность”

(“Последняя любовь”)

“Денисьевский цикл”

Любовь в лирике Тютчева — это всегда роковая страсть, которая может стать причиной гибели одного из любящих, и жертвой чаще всего оказывается женщина. Однако, несмотря на опасность разрушения, которую несет в себе любовь, поэт воспринимает ее как счастье. О такой любви рассказывает “Денисьевский цикл” Тютчева, который посвящен Е. А. Денисьевой, многолетней возлюбленной поэта, умершей от чахотки. Помимо этой потери, Тютчева

подстерегало в жизни еще очень много утрат и потрясений. Поиски нравственной опоры в конце концов привели Тютчева к осмыслению жизни с христианской точки зрения.

Мемуарные сведения о Денисьевой скудны, но мы немало знаем об этой женщине непосредственно из стихотворений Тютчева. Почти портретное — стихотворение “Я очи знал, — о эти очи!..”. Мы читаем в стихах о рождении у Денисьевой ребенка (“Не раз ты слышала признание...”) с такой подробностью: мать качает колыбель, а в колыбели “безымянный херувим”; следовательно, здесь рассказано о том, что было еще до крещения, до имени, полученного младенцем. В стихах описана последняя болезнь Денисьевой, ее умирание в середине лета, под шум теплого летнего дождя (“Весь день она лежала в забытьи...”).

Поэтика лирики Тютчева

Приемы композиции. Лирика Тютчева тяготеет, во-первых, к традиции одической поэзии XVIII в. и, во-вторых, к тому типу элегии, который был создан Жуковским. С одой (прежде всего духовной) лирику Тютчева связывает устойчивый интерес к метафизике человеческого и божественного, к теме “человек и вселенная”, с элегией — тип героя. Собственно, своеобразие художественного мира поэзии Тютчева и заключается в том, что в ней элегический герой, с его одиночеством, тоской, страданиями, любовными драмами, предчувствиями и прозрениями, вводится и круг проблематики духовной оды. При этом, однако, Тютчев не заимствует композиционные формы ни у оды, ни даже у элегии. Он ориентируется на форму фрагмента или отрывка. Поэтика фрагмента, обоснованная немецкими романтиками, освобождает художника от необходимости следовать какому-то конкретному канону, допуская смешение разнородного литературного материала. Вместе с тем фрагментарная форма, выражающая идею незавершенности, открытости художественного мира, всегда подразумевает возможность полноты и цельности.

Поэтому тютчевские “фрагменты” тяготеют друг к другу, образуя своеобразный лирический дневник, изобилующий лакунами, но и “скрепленный” целым рядом устойчивых мотивов, которые, разумеется, варьируются, трансформируются в различных контекстах, но в то же время сохраняют свое значение на всем протяжении твор-

ческого пути Тютчева, обеспечивая единство его художественного мира.

Ориентируясь на форму лирического фрагмента или отрывка, Тютчев стремился к стройности композиции, “плановности построения” (Ю. Н. Тынянов). Композиционные приемы, к которым он постоянно прибегает, — повтор (в том числе обрамляющий), антитеза, симметрия.

Стиль. Тютчев стремится сочетать одические (ораторские) интонации с элегическими, архаическую лексику с “нейтральной”, со штампами элегической поэзии. Следуя Жуковскому, он обыгрывает предметные значения слов, перенося внимание на их эмоциональную нагрузку, смешивая зрительные образы со слуховыми, тактильными (“осязательными”), даже обонятельными. Например: “Сумрак тихий, сумрак сонный, / Лейся в глубь моей души, / Тихий, томный, благовонный, / Все залей и утиши” (“Тени сизые смешались...”). “Сумрак” здесь <...> становится не столько обозначением неполной тьмы, сколько выразителем определенного эмоционального состояния” (Б. Я. Бухштаб).

Роль и место Ф.И. Тютчева в русской литературе

Поэзия Тютчева имела сложную литературную судьбу, не менее сложную, чем поэзия Баратынского. Еще при жизни Тютчева его творчество было высоко оценено Некрасовым, Фетом, Достоевским, Толстым. И все же в “общем” мнении творчество Тютчева вплоть до самого последнего времени представляло как явление второго или, по крайней мере, “бокового” ряда, находящееся где-то на периферии основного, стержневого движения русской классической литературы (т. е. линии: Пушкин — Гоголь — Достоевский — Толстой).

Ныне же лирика Тютчева предстала в нашем литературном сознании как прямое и конгениальное продолжение и развитие лирического творчества Пушкина, а с другой стороны, прямо и непосредственно соотносится с эпическим искусством младших современников поэта — Толстого, и в особенности Достоевского; не менее важно начавшееся в самое последнее время осмысление внутреннего родства тютчевской лирики и гоголевского эпоса.

Наследие Тютчева является одним из наиболее ценных и величественных вкладов отечественной поэзии в поэзию человечества.

Вопросы и задания

1. Сопоставьте “Вечер” Жуковского и “Тени сизые сместились...” Тютчева (тематика, композиция, поэтическая речь).
2. Сравните “Невыразимое” Жуковского и “Silentium!” Тютчева (проблемы “человек и природа”, “слово и переживание”).
3. Как решается тема “человек и Вселенная” в лирике Тютчева и Блока?
4. Каковы наиболее употребительные смысловые антитезы в поэзии Тютчева?

АФАНАСИЙ АФАНАСЬЕВИЧ ФЕТ (1820—1892)



Афанасий Афанасьевич Фет родился 23 ноября 1820 в с. Новоселки близ Мценска от А. Н. Шеншина и К. Ш. Фет. Его родители обвенчались за границей без православного обряда (мать Фета была лютеранкой), вследствие чего брак, законный в Германии, был признан недействительным в России; когда же был совершен обряд православного венчания, будущий поэт уже проживал под материнской фамилией “Фет” (Föth), считаясь вне-

брачным ребенком. Будущий поэт оказался лишенным не только фамилии отца, но и дворянского титула, прав на наследство и даже российского гражданства. Стремление вернуть фамилию Шеншин и все права стало для юноши на долгие годы важной жизненной целью. Только под старость поэт смог вернуть себе потомственное дворянство.

В 1838 г. он поступил в московский пансион профессора М. П. Погодина, а в августе того же года был принят в Московский Университет на словесное отделение филологического факультета. Студенческие годы Фет прожил в доме своего друга и однокурсника Аполлона Григорьева, впоследствии известного критика и поэта-романтика, переводчика и восторженного поклонника Шекспира. Эта дружба способствовала формированию у двух студентов общих идеалов и единого взгляда на искусство. Фет начинает писать стихи, и в 1840 уже издает за свой счет собрание

стихотворных опытов под названием “Лирический Пантеон”, в котором явно слышались отзвуки стихотворений Е. Баратынского, И. Козлова и В. Жуковского. С 1842 г. Фет становится постоянным автором журнала “Отечественные записки”. Уже в 1843 В. Белинский пишет, что “из живущих в Москве поэтов всех даровитее г-н Фет”, стихи которого он ставит наравне с лермонтовскими.

В 1873 г. выходит долгожданный указ Александра II Сенату, согласно которому Фет получает право на присоединение “к роду отца его Шеншина со всеми правами и званиями, к роду принадлежащими”. В литературу Фет возвращается лишь в 80-х годах, разбогатев и купив в 1881 г. особняк в Москве. После долгого перерыва снова пишутся стихи, они публикуются не в журналах, а выпусками под названием “Вечерние огни” (I — 1883; II — 1885; III — 1888; IV — 1891) тиражами в несколько сот экземпляров. Возобновляется его дружба молодости с Я. П. Полонским, Л. Н. Толстым, он сближается с критиком Н. Н. Страховым, религиозным философом Владимиром Соловьевым. Последний, будучи сам поэтом, предтечей символистов, активно помогал Фету при издании “Вечерних огней” и, восхищенный его стихами, написал о нем глубокую и проникновенную статью “О лирической поэзии” (1890). Соловьев считал программными для Фета его собственные строки: “...крылатый слова звук / Хватает за душу и закрепляет вдруг / И темный бред души, и трав неясный запах”. Сам же он считал, что в поразительном образно-ритмическом богатстве поэзии Фета “открывается общий смысл вселенной”: “с внешней своей стороны, как красота природы, и с внутренней, как любовь”. Такая трактовка лирики Фета оказалась как нельзя более близка символистам, во многом опиравшихся на творчество Фета в своих эстетических поисках.

В 1881 г. Фет осуществляет свою заветную мечту — заканчивает и издает первый русский перевод главного труда Шопенгауэра, своего любимого философа, — “Мир как воля и представление”, а в 82—88 годах осуществляет перевод “Фауста” Гете. В 1883 г. издается его стихотворный перевод всех сочинений Горация — труд, начатый еще на студенческой скамье. А в 1886 году Фету за переводы античных классиков присвоено звание члена-корреспондента Академии наук.

Умер Афанасий Фет в Москве 21 ноября (3 декабря) 1892 г.

ХУДОЖЕСТВЕННОЕ СВОЕОБРАЗИЕ ПОЭЗИИ ФЕТА

Целостный анализ поэзии А. А. Фета предложен современным исследователем русской литературы XIX века А. Б. Криницыным. Лирика Фета, романтическая по своим истокам (“к упоению Байроном и Лермонтовым присоединилось страшное увлечение стихами Гейне”, — писал Фет) “как бы связующим звеном между поэзией Жуковского и Блока”, при этом отмечая близость позднего Фета к тютчевской традиции.

Фет выступил со своим творчеством на пространство русской литературы в 50—60-е годы, когда он становится как поэт, в поэзии почти безраздельно господствовал Некрасов и его последователи — апологеты гражданской поэзии, призванной воспевать гражданские идеалы. Стихи должны были, по их представлению, быть непременно злободневными, выполняющими важную идеологическую и пропагандистскую задачу. “Поэтом можешь ты не быть, но гражданином быть обязан!” — решительно провозглашал Некрасов в своем программном стихотворении “Поэт и гражданин”. В нем же осуждался Пушкин, считавший, что поэзия ценится прежде всего за свою красоту и не обязана служить никаким житейским целям, выходящим за пределы искусства.

Преобладающее настроение в его стихах — восторг, упоение созерцаемой красотой, природой, любовью, искусством, воспоминаниями. Очень часто появляется у Фета мотив полета прочь от земли, когда окрыленная душа “свергает земли томящий прах” и мысленно уносится прочь, вслед за чарующей музыкой или лунным светом:

В этой ночи, как в желаньях, все беспредельно,
Крылья растут у каких-то воздушных стремлений,
Взял бы тебя и помчался бы так же бесцельно,
Свет унося, покидая неверные тени.
Можно ли, друг мой, томиться в тяжелой кручине?
Как не забыть, хоть на время, язвительных терний?
Травы степные сверкают росой вечерней,
Месяц зеркальный бежит по лазурной пустыне.

Все, что Фет относит к категории “прекрасного” и “вышшенного”, наделяется крыльями, прежде всего песня и любовное чувство. Часто встречаются в лирике Фета такие метафоры, как “крылатая песня”, “крылатый слова звук”, “крылатый сон”, “крылатый час”, “окрыленный восторгом”, “мой дух окрылился” и т. п.

Дружинин определяет основное свойство таланта Фета как “уменье ловить неуловимое, давать образ и название тому, что до него было не чем иным, как смутным, мимолетным ощущением души человеческой, ощущением без образа и названия”. “Мечты и сны” — вот, по Фету, основной источник его вдохновений. Ближе приблизиться к музыке стихам вряд ли возможно. Фактически, перед нами уже музыка: поэт хочет выразить не мысль, а непередаваемое словами настроение, и делает это в основном за счет напевной мелодии. Главный образ стихотворения — нечто невидимое и едва ощутимое — “томные”, “неясные” звуки, слышные только душе поэта. В другой из своих поэтических миниатюр Фет формулирует свой основной творческий принцип наиболее емко и четко:

Поделись живыми снами,
Говори душе моей;
Что не выскажешь словами —
Звуком на́ душу навей.

Фет сам говорил: “Для художника впечатление, вызвавшее произведение, дороже самой. Очень часто Фет рисует звуковую картину с помощью зрительных ассоциаций. Ярким тому примером может служить стихотворение “Певице”, где поэт стремится воплотить в конкретные образы ощущения, создаваемые мелодией песни:

Уноси мое сердце в звенящую даль,
Где как месяц за рощей печаль;
В этих звуках на жаркие слезы твои
кротко светит улыбка любви.
О дитя! как легко среди незримых зыбей
Доверяться мне песне твоей:
Выше, выше плыву серебристым путем,
Будто шаткая тень за крылом.
Вдалеке замирает твой голос, горя,
Словно за морем ночью заря, —
И откуда-то вдруг, я понять не могу,

Грянет звонкий прилив жемчугу.
Уноси ж мое сердце в звенящую даль,
Где кротка, как улыбка, печаль,
И все выше помчусь серебристым путем
Я, как шаткая тень за крылом.

Подобная кольцевая композиция типична для жанра романса, который предполагает четкую строфическую структуру (деление на куплеты), обобщенную лиричность содержания и наличие рефренов, обыгрывающих определенную тему. Одним из самых прославленных романсов Фета является стихотворение “На заре ты ее не буди...”, почти сразу после его появления положенное на музыку А. Варламовым и вскоре ставшее, по свидетельству критика Аполлона Григорьева, “почти народной песней”. Его удивительная напевность во многом зиждется на самых разнообразных повторах: одного слова (“долго-долго”, “больней и больней”), одного эпитета в разных значениях (“И подушка ее горяча, /И горяч утомительный сон”), анафоры (единоначалия строк: “На заре ты ее не буди, /На заре она сладко так спит”), звуковых повторах (“Утро дышит... /Ярко пышет...”), параллельных синтаксических конструкциях (“И чем ярче... /И чем громче”). Наконец, скрепляет все структуру стихотворения кольцевая композиция:

На заре ты ее не буди,
На заре она сладко так спит;
<...>
Не буди ж ты ее, не буди...
На заре она сладко так спит!

Связь “мелодий” Фета (так называется большой цикл его стихотворений) с романсом сразу почувствовали композиторы, и еще до выхода сборника 1850 г., его стихи, положенные на музыку популярными Варламовым и Гурилевым, исполнялись цыганскими хорами. В 60-е же годы Салтыков-Щедрин констатирует, что “романсы Фета распевает чуть ли не вся Россия”. Впоследствии практически все стихотворения Фета были положены на музыку.

Природа в лирике Фета

Природа для Фета — прежде всего вечный источник божественной красоты, неиссякаемый в своем разнообразии и вечном обновлении. Созерцание природы — высшее со-

стояние души лирического героя, придающее его существованию смысл. Такое мировоззрение, на первое место среди всех жизненных ценностей ставящее красоту, называют эстетическим. Особенно часто встречается у Фета ночной пейзаж, ибо именно ночью, когда успокаивается дневная суета, легче всего слиться в одно целое с природным миром, наслаждаясь его нерушимой, всеобъемлющей красотой.

Я долго стоял неподвижно,
В далекие звезды вглядысь, —
Меж теми звездами и мною
Какая-то связь родилась.
Я думал... не помню, что думал;
Я слушал таинственный хор,
И звезды тихонько дрожали,
И звезды люблю я с тех пор...

Под взглядом Фета природа словно оживает, олицетворяется, движется человеческими чувствами и эмоциями. Поэтому в мире Фета человеческие свойства могут быть приписаны и таким явлениям, как воздух, мрак, и даже цвет:

Устало все кругом: устал и цвет небес,
И ветер, и река, и месяц, что родился,
И ночь, и в зелени потусклой спящий лес...

Но на самом деле все образы лишь отражают томительную усталость в душе лирического героя, которому словно “сопереживает” вся природа.

Любовная лирика Фета

Любовная лирика Фета — неисчерпаемое море чувств, объемлющее и робкое томление зарождающегося чувства, и упоительное наслаждение душевной близостью, и счастье двух душ, устремленных друг к другу в едином порыве, и апофеоз страсти, оставляющий после себя неувыдаемое воспоминание. Поэтическая память Фета не знала никаких границ, что позволяло ему и на склоне лет писать стихотворения о первой любви, как будто бы он еще находился под впечатлением от недавнего, столь желанного свидания. Чаще всего Фет рисовал в своих стихах самое начало любви, самые романтические, просветленные и трепетные ее моменты: долгие взгляды неотводимых глаз, первые соприкосновения рук, первую прогулку вечером в саду,

восторженное созерцание вдвоем красоты природы, рождающее духовную близость. “Ступенями к томительному счастью / Не меньше я, чем счастьем дорожу” — говорит его лирический герой. Любовная и пейзажная лирика зачастую составляют у Фета одно целое. Обостренное восприятие красоты природы зачастую вызывается любовными переживаниями

Еще более тонко организована переключка образных рядов в другом, известнейшей любовной миниатюре Фета:

* * *

Шепот, робкое дыханье.
Трели соловья,
Серебро и колыханье
Сонного ручья.
Свет ночной, ночные тени,
Тени без конца,
Ряд волшебных изменений
Милого лица,
В дымных тучках пурпур розы,
Отблеск янтаря,
И лобзания, и слезы,
И заря, заря!..

(1850)

Лишь при внимательном прочтении становится ясно, что описывается ночное свидание в усадебном парке. То, что в стихотворении нет ни одного глагола, это не просто оригинальный поэтический прием, но целая философия чувства. Действия нет, потому что описывается всего один миг, или ряд мгновений, каждое из которых само по себе самодостаточно и неподвижно: действие, расчлененное на моменты, в каждый из них является состоянием. Но чтобы описать каждое столь драгоценное мгновение, поэту требуется целый ряд тонких, малозаметных на первый взгляд деталей, воссоздающих неповторимый аромат переживаний. В стихотворении природные образы так тесно смыкаются с описанием свидания и самой возлюбленной, что требуются усилия для воссоздания ясности и полноты картины. В последнем четверостишии наступает кульминация чувства,

которая тоже отображается в природе: вместо “шепота” и “робкого дыхания” слышатся уже “...и лобзания, и слезы”, а на смену “серебру ручья” и “ночным теням” приходит разгорающаяся заря, расцветивающая мир в пурпур розы и золотистый янтарь. Волнительные мгновения любовного счастья вбирают в себя и упоение красотой земного мира, гармонией мироздания, и все чувства сливаются в единую волшебную симфонию. Прием детализации приводит к тому, что в стихотворении не создается цельного образа возлюбленной — дано скорее переживание ее близости в душе лирического героя. Образ как бы растворяется в общей гамме ощущений поэта, становясь частью его внутреннего мира. Остальное должно воссоздать и дополнить воображение самого читателя.

В стихотворении “Сияла ночь. Луной был полон сад...” у поэта соединяются в одном порыве три чувства: восхищение упоительной ночью, восхищение музыкой и вдохновенным пением, которые невольно перерастают в любовь к прекрасной певице. Уже первая строчка рисует ночной пейзаж, озаренный ярким лунным светом. Говоря, что сад был полон луной, Фет вызывает у нас невольную ассоциацию с другим выражением: я/ моя душа полна восторгом, чувствами, любовью — перенося состояния внутреннего мира на внешний. Точно так же чуть ниже он пишет:

Рояль был весь раскрыт, и струны в нем дрожали,
Как и сердца у нас за песнею твоей.

Добавление частицы “весь” придает фразе совсем новый смысл, ибо так можно сказать лишь о человеке (я весь раскрыт навстречу тебе). И наконец, говоря о струнах, *дрожущих*, подобно сердцам, Фет повторяет тот же прием в третий раз, окончательно обнажая его.

Вся душа поэта исходит, растворяется в музыке — и одновременно в душе поющей героини, предстающей перед ним живым воплощением любви (“Что ты одна — любовь, что нет любви иной”). Огромному временному перерыву, пролежавшему между первым незабываемым вечером и новой встречей, Фет не придает почти никакого значения, уделяя ему вскользь всего одну строку (“И много лет прошло, томительных и скучных...”). В его сознании оба вечера

сливаются воедино, преодолевая все законы земной жизни. В те часы, когда звучит сладостный голос, поэт обретает смысл бытия, а время для него наяву переходит в вечность:

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

Трудно однозначно причислить это стихотворение как к любовной лирике, так и к стихам об искусстве. Правильней было бы определить его как возвышенный гимн красоте, сочетающий прелесть и живость яркого переживания с глубоким философским смыслом: поэт “верует в рыдающие звуки”, как в религию, и живет ради них. Такое мировоззрение называется эстетизмом.

По словам В. Л. Коровина, “поэзия Фета — ликующая, праздничная. Даже трагические его стихи несут какое-то освобождение. Едва ли у какого еще поэта найдется столько “света” и “счастья” — необъяснимого и беспричинного счастья, которое у Фета испытывают пчелы, от которого плачут и сияют листья и былинки. “Безумного счастья томительный трепет” — этими словами из одного раннего стихотворения обозначено господствующее в его лирике настроение, вплоть до самых поздних стихов”.

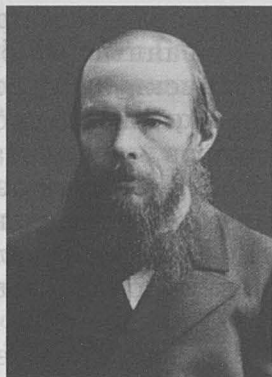
Вопросы и задания

1. Каковы основные мотивы (темы) лирики Фета? Как оценивали тематику творчества поэта современные ему критики?
2. Выявите, какие художественные средства использует Фет для создания музыкальной картины.
3. Какой ряд образов создает Фет в стихотворении “Одним толчком согнать ладью живую...”, чтобы показать могущество поэзии?

ФЕДОР МИХАЙЛОВИЧ ДОСТОЕВСКИЙ (1821—1881)

Достоевский родился 30 октября (11 ноября) 1821 г. в Москве в здании Мариинской больницы для бедных, где отец его служил штаб-лекарем. С 1833 г. обучался в пансионе Н. И. Драшусова (Сушара), затем в одном из лучших московских пансионатов Л. И. Чермака, а после смерти матери — в пансионе К. Ф. Костомарова. С детства он был болен эпилепсией, болезнью, которая оказала сильное влияние на его

мироощущение. В 1837 г. переезжает в Петербург, где в 1838 г. поступает в военно-инженерное училище. Окончив его в 1843 г. был зачислен на службу в чертежную инженерного департамента, но через год вышел в отставку. Достоевский читал в то время Шиллера и Шекспира, Гете и Бальзака. И первой пробой пера стал перевод романа Бальзака “Евгения Гранде”. Именно в эти годы он научился понимать Гоголя и первый роман Достоевского “Бедные люди”, опубликованный в “Петербургском сборнике” (1846) выдвинул его в ряд писателей гоголевского направления — натуральной школы.



Мировоззрение молодого Достоевского формировалось под влиянием демократических и социалистических идей В. Г. Белинского, теорий французских социалистов-утопистов, особенно Ш. Фурье. С 1848 г. Достоевский — активный участник общества петрашевцев, революционных кружков Н. А. Спешнева и С. Ф. Дурова. Несмотря на то, что к этому времени произошел разрыв с Белинским, о причинах которого до сих пор ведутся споры (в их числе называют как частные, так и принципиально творческие), на собраниях петрашевцев Достоевский дважды читал его запрещенное письмо к Гоголю. Привлеченный по делу петрашевцев, в 1849 г. был приговорен к смертной казни, которую перед самым расстрелом заменили 4-летней каторгой с последующим определением в рядовые. Ожидание смерти стало еще одним жизненным впечатлением, память о котором отразилась как в творчестве, так и в усилившихся эпилептических припадках. Целых десять лет он провел сначала в Омской каторжной тюрьме, а потом в Семипалатинске, в солдатах и в ссылке.

Только в 1859 г. он выходит в отставку и получает разрешение на переезд сначала в Тверь, а затем и в Петербург. Несмотря на то, что все эти годы Достоевский был лишен возможности писать, каторга и солдатчина стали для него подлинной духовной школой, из которой он вынес несколько принципиальных убеждений, в частности, о том, что интеллигенция абсолютно чужда народу, и эта отчужден-

ность является оправданной. Крупнейшим произведением, написанным вскоре после каторги и о каторге, явились “Записки из Мертвого дома” (1861—1862). В жанровом отношении это произведение — синтез автобиографии, мемуаров, документальных очерков. Именно здесь впервые, изображая страдания людей из народа, писатель утверждает, что они наделены знанием истины, которая недоступна образованному человеку: а состоит она в буквальной вере в подлинное добро, в жажде греха, раскаяния и искупления.

В начале 60-х годов, стремясь к активной проповеди своих идей, вместе со старшим братом Михаилом писатель начинает издавать литературные журналы (“Время” — 1861—1863 гг., а после его запрета — “Эпоха” — 1864—1865 гг.), кроме того, им был написан роман “Униженные и оскорбленные” (1861), повесть “Записки из подполья” (1864). В конце 60-х годов Достоевский создает два первых романа, вошедших в его так называемое “великое пятикнижие”: “Преступление и наказание” (1866) и “Идиот” (1868), которое продолжают написанные уже в 1870-е годы “Бесы” (1871—72), “Подросток” (1875) и “Братья Карамазовы” (1879—80). Именно в них отражены его важнейшие философские, социальные, нравственные искания. Так, во время жизни в Европе, он создает роман “Идиот” о “положительно прекрасном человеке”, в который вошли его личные впечатления об увиденной смертной казни. Герой-праведник ничего не смог изменить в мире, который его окружал, ему не суждено было никого спасти, впад в безумие. Живя в Швейцарии, Достоевский, присутствовал на конгрессе “Лиги мира и свободы” (1867 г.) и слушал выступление М. А. Бакунина — известного анархиста и революционера. Оно произвело на Достоевского сильное впечатление. А после того, как в ноябре 1869 г. произошло потрясшее страну убийство членами подпольной организации “Народная расправа”, возглавляемой авантюристом С. Г. Нечаевым обвиненного в предательстве студента И. И. Иванова, писатель задумался о природе русского радикализма, о смысле и цели революционного движения. Нечаевское дело легло в основу сюжета романа, сам же Нечаев послужил главным прототипом Петра Верховенского. А в числе прототипов Николая Ставрогина — человека могучего интеллекта, легко изобретающего теории, некоторые исследователи

называли Бакунина, тем более, что его имя упоминается в подготовительных материалах к “Бесам”. Именно Бакунин вместе с Нечаевым развернул агитационную кампанию по подготовке социальной революции в России. Внутренняя пустота Ставрогина нашла отражение и в образах людей сороковых годов — писателе Кармазинове и отце Петруши Степане Верховенском, “отцах” детей шестидесятых, которые ни во что не верят, увлекаются соблазнительными идеями. Финал романа пессимистичен из-за ситуации тупика, в которой оказываются все герои.

Роман “**Братья Карамазовы**” (1879—1880) — итог творчества писателя. В романе с самого начала ощущается житейная ориентация повествования. Это касается сюжетных линий, связанных со старцем Зосимой, семьей Карамазовых: Алешей, Митей и даже Федором Павловичем и Иваном. Манера повествования и принципы изложения событий также ориентированы на древнерусскую традицию: здесь и установка на безыскусную беспристрастность, и многочисленные назидательные пассажи, религиозно-философские рассуждения и т. д. Роман являл собой предысторию главного героя Алексея Карамазова, т. е. часть более обширного и неосуществленного замысла. В центре его тема отцеубийства, совмещенная с размышлениями о подлинной и ложной вере в Бога, об атеизме. Принято считать, что Достоевский в образе Ивана Карамазова, создателя поэмы о Великом Инквизиторе, достигает величайших философских глубин. Отрицая Царство Небесное из-за того, что в мире царит несправедливость, полагая, что оно не стоит слезинки ребенка, Иван тем самым демонстрирует искушенный морализм, хотя и провоцирует Смердякова на отцеубийство. Мятущийся Дмитрий Карамазов, носитель религиозной идеи в том виде, как ее понимает Достоевский. Старец Зосима, мальчики Коля Красоткин и Илюшечка Снегирев также являют собой лучшие, глубочайшие создания писателя.

Настоящая слава приходит к Достоевскому только в конце жизни. Так, в семидесятые годы пользуется популярностью издаваемый им ежемесячный “Дневник писателя”, в котором он был единственным автором. Особенно ярко общественное признание явилось во время Пушкинского праздника, на котором 8 июня 1880 г. Достоевский произ-

нес знаменитую “Пушкинскую” речь. Она произвела на современников сильнейшее впечатление. Это произошло на торжествах по случаю открытия памятника А. С. Пушкину в Москве. Речь вызвала восторг и была воспринята как откровение о русской жизни.

Умер Достоевский 28 января 1881 г., а его похороны превратились в манифестацию, которая стала знаком общественного признания великого писателя.

ПРЕСТУПЛЕНИЕ И НАКАЗАНИЕ

Один из самых политизированных романов Достоевского, в котором общественная проблематика перерастает в философскую, был опубликован в журнале “Русский вестник”. Первоначальный его замысел был совершенно иным: писатель дал будущему роману название “Пьяненькие”, но позже начал писать историю одного преступления. В итоге оба замысла явили в окончательном тексте романа своеобразный синтез. Своеобразие жанровой природы возникает как следствие стилистического единства различных факторов: “уголовного” и “философского” романа, основанного на детективной жанровой форме. Уголовно-авантюрная интрига, “цементируя” сюжет, выступая на его поверхности со всей очевидностью — это убийство, допросы, ложные обвинения, признание в полицейской конторе, каторга, то прячась за многочисленными догадками, намеками, аналогиями. И все же детективный сюжет как бы нарушен, ведь тайны преступления здесь нет, автор сразу же представляет фигуру преступника читателю крупным планом. Этапы развития сюжета определяются не ходом расследования, а мучительным движением к покаянию. Специфику детективности романа правомерно определить через систему отрицаний. Преступление для Достоевского — это не столько проявление патологического, больного в существе человека, хотя таковым автор, безусловно, тоже интересовался, сколько признак общественного неблагополучия, след болезненных и опасных поветрий в умах современной ему молодежи.

Следует помнить, что роман писался о событиях настоящего времени. В этом его уникальность. Любое произведение неразрывно. Композиция — это не набор отдельных элементов, а единая ткань плавно переходящих из одной

в другую сцен, описаний, диалогов, портретов и других формальных элементов.

Композиционные особенности романа

Роман, состоящий из шести частей с эпилогом, построен сложно и в то же время стройно. Он отчетливо распадается на две части: первая — преступление и его причины, вторая, главная, — воздействие преступления на душу главного героя романа Родиона Раскольникова. Эта двучастность выразилась как в названии романа, так и в его композиции: из шести частей романа только одна посвящена преступлению, а пять — существованию Раскольникова в мире после совершенного убийства. Среди композиционных элементов главное место занимает внутренний монолог, затем — диалог, так как герои постоянно спорят друг с другом, на третьем месте — портретные описания и авторская характеристика, она во многом дается через портрет и, наконец, описание местности и пейзаж, их немного, они схематичны, так как интерес писателя сосредоточен на психологических аспектах убийства и нравственных страданиях Раскольникова.

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

Особое место в композиции занимает линия следователя *Порфирия Петровича*. Оно настолько велико, что три встречи Раскольниковова со следователем “представляют собою как бы законченную трагедию с тремя действиями по строго проведенному плану развития сюжета”. Первая встреча намечает тему, характер борьбы и главных героев трагедии; во второй так называемая перипетия, т.е. поворот действия от хорошего к плохому или от плохого к хорошему: Раскольников, впавший в уныние, воспрянул духом после самоговора Николая и посещения мещанина (“Теперь мы еще поборемся”); третье действие — неожиданная катастрофа, поражение Раскольниковова: Порфирий “представляет ему все выгоды добровольного покаяния”.

Не только “большая композиция” частей и сюжетных линий служит раскрытию основной темы романа — ту же роль выполняет и соотношение эпизодов внутри части. Особенно важна в этом отношении первая часть романа, в которой происходит принятие решения и убийство. Она воссоздает внутреннее состояние Раскольниковова, мечущегося между двумя полюсами своего сознания — необходимости совершения убийства и невозможности его совершить. Этот вопрос требует решения, и вся действительность, в которой существует Раскольников и все люди, с которыми он приходит в соприкосновение (неважно, говорит ли он с ними, видит их или слышит о них), — все нанизывается на мучающий его вопрос, все оказывается каким-либо вариантом ответа на него. “Проба”, на которую он идет, чтобы внимательно осмотреть место будущего убийства, оканчивается чувством “бесконечного отвращения”: “... грязно, пакостно, гадко!..”. Потом встреча с Мармеладовым, его рассказ о Соне, отправленной мачехой на панель. Встреча с семьей Мармеладовых и их страшной нищетой и почти бездомностью (проходная комната), с голодными детьми рождает противоположное чувство: в мире так устроенном не может быть никаких нравственных преград, они лишь “предрассудки, одни только страхи напущенные” — и это доказательство правоты преступления: “... так тому и следует быть!”. Письмо матери, рассказывающей о Дуне, Свидригайлове, Лужине, делает этот вопрос предельно насущным и неотвратимым, требует немедленных действий. Но следующий эпизод — страшный сон Раскольниковова о

лошади — служит столь же решительным доказательством невозможности преступления: “Нет, я не вытерплю, не вытерплю! Пусть, пусть даже нет никаких сомнений во всех этих расчетах, будь это все, что решено в этот месяц, ясно как день, справедливо как арифметика”. И вновь, то освобождение от необходимости убийства, которое дал сон, оказывается предельно кратким. Случайно услышанный на Сенной разговор двух мещан с сестрой старухи Лизаветой, который позволил ему узнать, что завтра в семь часов старуха будет дома одна, становится для него как будто предопределением, лишая свободы в принятии решения.

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

Раскольников как герой-идеолог

Идея Раскольникова очень проста, а главный герой выведен Достоевским как фигура противоречивая, раздвоенная. Его портретная характеристика “замечательно хорош собою” входит в противоречие с его убогой одеждой. Описание комнаты бывшего студента формируют как символический строй (комната, похожая на гроб), но и мотивацию преступления (каморка “до того низкая, что чуть-чуть высокому человеку становится в ней жутко”). Так автор указывает на связь психологического состояния и образа жизни, среды обитания: человек испытывает на себе их влияние.

Однако взаимодействие обстоятельств жизни и сознания героя нельзя свести к простой зависимости. Испытывая жестокую нужду, видя и вокруг себя ее страшные проявления, Раскольников не утратил умения сопереживать. Но благородные порывы души он гасит холодными умозаключениями: “Да пусть их переглодают друг друга живьем — мне-то что?”. Противоборство чувства и горькой, скептической мысли — характерная черта многих героев — идеологов Достоевского. В “Преступлении и наказании” изображен человек с раздвоенной психикой, с несовместимыми установками: осмысленной жестокостью, агрессивностью и глубинным состраданием, человеколюбием. Явления интеллектуальной жизни Раскольникова иерархически подчиняют себе чувственный мир и поступки героя. Он — генератор и исполнитель идеи в одном лице. Но идея мучительно осмысливается им, столь же мучительно переживается. Сначала теория, новое слово, затем — проба и дело.

Каковы же мотивы убийства? Взять несправедливо нажитые процентщицей деньги, “посвятить потом себя на служение всему человечеству”, сделать “сотни, тысячи добрых дел...”? Такова форма самозащиты, самообмана, попытка скрыть за добродетельным фасадом истинные причины. В минуты жестокого самоанализа герой осознает это. Современный мир несправедлив и незаконен в представлении Раскольникова. Но герой не верит и в будущее “всеобщее счастье”. “Самолюбие непомерное”, присущее герою, рождает культ абсолютного своеволия. В этом психологическое основание теории преступления.

Сама теория излагается в газетной статье Раскольникова, напечатанной за полгода до преступления, и пересказывается двумя участниками одной встречи: следователем Порфирием Петровичем и Раскольниковым. Диалог после убийства на квартире следователя — важнейший, кульминационный в идейном развитии конфликта эпизод. Главная мысль, в которую верит Раскольников, выражена лаконично: “Люди, по закону природы, разделяются вообще на два разряда: на низших (обыкновенных), то есть, так сказать, на материал, служащий единственно для зарождения себе подобных, и собственно на людей, то есть имеющих дар или талант сказать в своей среде новое слово”. Уже сама мысль Раскольникова как бы разделила, расколола общество — не

отсюда ли еще один смысл фамилии героя? В формулировке ее — идея элитарности (избранности), презрение к основной части человечества.

Она основывается на суровом жизненном опыте Раскольникова, на его “правде”, по-своему понятой молодым человеком, на личном неблагополучии, неустроенности, на правде о мытарствах родных, о недоедающих детях, поющих ради куска хлеба в трактирах и на площадях, на беспощадной реальности обитателей многонаселенных домов, чердаков и подвалов. В подобных ужасающих реалиях справедливо искать социальные причины преступления-бунта против действительности, которые первоначально воплощались лишь в умозрительных (мысленных) построениях героя.

Подкрепить его теорию призваны имена выдающихся личностей, исторических деятелей, примеры из всемирной истории. Образ Наполеона из фигуры конкретной, исторической превращается в голове Раскольникова в символическую. Это воплощение абсолютной власти и над людьми, и над ходом истории, а главное — над кардинальными законами жизни, символ безусловной “разрешенности”. Тут и возникает ключевая фраза: “Право на преступление”.

Отсюда вытекает важнейший мотив преступления: проверка собственных сил, собственного права на преступление. Именно в этом смысле следует понимать слова, сказанные Раскольниковым Соне: “Я для себя убил”. Разъяснение предельно прозрачно: проверить хотел, “тварь ли я дрожащая или право имею...”. Одержимый непомерным тщеславием, герой хотел освободиться от “предрассудков”: совести, жалости (“Не жалея, потому — не твое это дело!”), встать “по ту сторону добра и зла”. Амбиции Раскольникова — оборотная сторона бунта против Бога. И это важнейший мотив преступления, как и важнейшая часть проблематики романа. Раскольников пытается ниспровергнуть Бога, несмотря на заявления, что верует, верует и в Бога, и в Новый Иерусалим, т. е. в окончательное установление царства Божьего.

В теории Раскольникова воплотились исподволь набирающие силу представления об особых качествах и правах личности, чьи возможности едва ли не превосходят земные пределы. В художественной форме романа Достоевский

предвосхитил опасные идеи времени, которые парил интеллектуальной атмосфере реальной современной Европы. Эта опасность наиболее наглядно выражена в последнем — каторжном сне Раскольников: массы людей уверенных в единоличном обладании истиной, “убивали друг друга в какой-то бессильной злобе”, убивали беспретпно и беспощадно. Ночные кошмары каторжанин: Раскольников — последняя фаза наказания. Суть его заключается в болезненных переживаниях содеянного, мучениях, доходящих до предела, за которым лишь два взаимоисключающих исхода — разрушение личности или душевное воскресение.

Неизбежным оказывается и отчуждение, отчаянно одиночество даже в кругу самых близких, родных ему. “О если бы я был один”, — восклицает герой-индивидуалист все же чувствующий ответственность перед сестрой, матерью, другом за собственные поступки, за свою и их судьбу. Совершив тяжчайший грех, Раскольников понимает, что “ножницами отрезал себя от людей”. Это и было “мучительнейшим ощущением из всех”. Это было наказание Раскольника, обусловленное социальной сущностью всякого человека. Наказание тем особенно сурово и болезненно, что “теория” захватила и сердце Раскольника: “теоретически раздраженное”, — ставит диагноз Порфирий Петрович “Зараженный дух” привел к озлоблению, к неверию: “Он был уже скептик, он был молод, отвлечен и, стало быть жесток”, — такую психологическую связь убеждений, эмоций и характера героя выявляет автор.

Освобождение от них начинается тогда, когда Раскольников находит человека, способного до конца понять его деятельным сочувствием, любовью облегчить страдания и отважиться на долгую, отчаянную борьбу за преодоление чужой “правды”. По парадоксальной логике художественного мира Достоевского таким человеком становится Соня Мармеладова. Кульминационным в морально-психологическом конфликте добра и зла становится эпизод, когда блудница, читающая убийце евангельскую притчу о воскресении Лазаря, подвигает его к раскаянию. В грешнице Софье Семеновне Мармеладовой писатель высвечивает облик святой, христианской воительницы. Жертвенности Сони осветила новым светом жертвенность матери и се-

стры Раскольникова. “Сонечка ... вечная Сонечка! Покуда мир стоит!” — восклицание героя придает трем женским образам “Преступления и наказания” общечеловеческую глубину и библейский колорит.

Двойники Раскольников в романе. Свидригайлов. Лужин

На болезненном пути избавления от теории Раскольников волею автора знакомится с настоящими, а не книжными хозяевами жизни — Лужиным и Свидригайловым. Эти явившиеся в Петербург из провинции аморальные господа демонстрируют степень распространения зла, его всеохватность. Образ *Аркадия Ивановича Свидригайлова* по праву считается художественным открытием Достоевского. Он тоже идеолог, его образ символизирует утрату Бога и веры, ведущую как к духовной, так и к физической гибели человека. Его идея несложна: он разъясняет ее во время посещения Раскольникова с помощью образа “бани с пауками”, которая ассоциируется в его сознании с вечностью. В нем воплощен тип личности, способной, с одной стороны, цинично наслаждаться плодами своих преступных деяний, с другой, — искать идеала, высокой любви. Этот мотив в повествовании приглушен, но все же очень существен. Он совершает в романе массу добрых дел — в первую очередь, помогая семье Мармеладовых, устраивая судьбу детей и Сони. Свидригайлов и Раскольникову предлагает средства для бегства в Америку. Сосредоточенный на мысли о своем “вояже” (то есть на намерении застрелиться), он тем не менее заботливо собирает необходимые для ребятишек документы, вручает их Соне, да и самой Соне оставляет еще добавочно три тысячи. Свидригайлов устраивает судьбы униженных, почти что уже раздавленных жизнью, с величайшей деликатностью и тактом, не добиваясь ни благодарности, ни доброй памяти о себе. Он убеждает скромную и некорыстную Сонечку: “Вам, вам, Софья Семеновна, и, пожалуйста, без особенных разговоров, потому даже мне и некогда. А вам понадобятся. У Родиона Романовича две дороги: или пуля в лоб, или по Владимирке... Ну, как выйдет Владимирка — он по ней, а вы ведь за ним? Ведь так? Ведь так? Ну, а коли так, то, значит, деньги вот и понадобятся. Для него же понадобятся, понимаете? Давая вам, я все равно что ему даю”. Свидригайлов хорошо понимает людей,

и он использует последние дни и даже часы своей жизни для того, чтоб направить судьбы окружающих в добрую сторону. Он не только делает возможным предстоящее, вслед за Раскольниковым, путешествие Сони в Сибирь, он угадывает и идет навстречу другому ее желанию: выплатить долги Катерины Ивановны. Свидригайлов практически добр до самой последней минуты не только по отношению к Соне, Дуне, малолетней невесте, но и по отношению к первым встречным. На завершающем скорбном своем пути он забрел в дешевый увеселительный сад. Писаришки поссорились там с какими-то другими писаришками. Он помирил их и заплатил за пропавшую ложку, послужившую причиной раздора.

Но Свидригайлов не видит путеводной звезды, он не знает цели, к которой надо стремиться, понимает он, что и Раскольников принял за звезду неверный и блуждающий огонь. Сознывая это, Свидригайлов распространяет свое внутреннее состояние на общество, его породившее, но породившее его общество — в отличие от того, что он думает, — это не народ. Да и он сам заканчивает свою тираду: “Сам я белоручка, этого и придерживаюсь...”. Несмотря на всю свою физическую мощь, здоровье и храбрость, Свидригайлов не имеет устоев для жизни, хотя человек он по-своему тонкий и много может понимать. И Раскольников видит в личности Свидригайлова свое пусть деформированное отражение, но в отличие от него находит для себя иной выход из трагической ситуации — не самоубийство, а покаяние.

Петр Петрович Лужин — неудачливый жених Дуни — еще один двойник Раскольникова. Он излагает в романе теорию “целого кафтана”. Суть ее заключается в том, что любой человек должен стремиться, прежде всего, к достижению своих целей, жить для себя одного, употребляя все силы и все возможные средства. Свою точку зрения Лужин подтверждает примером: имеется у какого-то человека кафтан, а рядом находится другой человек без кафтана. Что лучше: разорвать кафтан, поделиться с неимущим и обоим замерзнуть или хотя бы одному остаться в целом кафтане и выжить? Понятно, что Лужину предпочтительней второй вариант. В этой теории в пародийном виде нашли отражение популярные в начале шестидесятых годов идеи, в том числе теории “разумного эгоизма”. Но эгоизм Лужи-

на примитивный, смысл его состоит в том, что необходимо заботиться только о себе, обогащать себя, а таким образом станет богаче и все общество. Но он не задумывается ни о Боге, ни о созданном им мире, хотя, будучи своеобразным двойником Раскольникова, он связывает его с обществом в целом, полагая себя промежуточным звеном между толпой, массой и ним.

Образ Петербурга в романе

Петербург — столица — является символом современно-го Достоевскому российского общества. С одной стороны, писатель в создании большого города следует традициям Пушкина, Гоголя, Гончарова, но, с другой, его мир гиперболизирован и поэтому страшен. Особенность “Преступления и наказания” в пристальном внимании к проблемам большого города — нищете, пьянству, проституции. Узкие и низкие комнатки-каморки, распивочные, полицейские конторы, дворы и задворки, Сенная площадь — именно здесь разворачивается действие романа, этот городской пейзаж представляет характер конфликтов и драм его героев. Важнейшая встреча Раскольникова с Мармеладовым происходит в распивочной, с улицей связано все существование Сони, на мостовой погибает Мармеладов и здесь же требует справедливости и умирает Катерина Ивановна, на проспекте перед каланчой стреляется Свидригайлов. Преступление Раскольникова, рожденное в его сознании одинокого интеллектуала, все этапы его сложной внутренней борьбы



Петербург при заходе солнца. А. П. Боголюбов. 1850

как бы выносятся на улицы и площади Петербурга — от самого начала романа, когда он выходит на улицу, направляясь к К-ну мосту, к дому старухи процентщицы, и до конца, когда он всенародно кается на Сенной площади.

Важная особенность Петербурга в романе состоит и в том, что отсутствует грань между публичным и частным пространством, все совершается на виду у всех, любое событие привлекают внимание любопытной толпы наблюдателей. В результате внешняя сложная конструкция большого города соединяется с целым миром различных типов и социальных характеров, изображенных в романе, среди них чиновники, помещики, студенты, ростовщики, стряпчие, следователи, полицейские, мещане оказываются включенными в историю одного идеологического убийства. И в рационально, симметрично построенном городе Достоевский открывает угловатость, неправильность, асимметрию, которые подчеркивают его уродливость и бездуховность.

В эпилоге романа реалистичные эпизоды взаимоотношений героя с обитателями сибирской каторги свидетельствуют о том, насколько Раскольников отчужден от народа. Но остается невприкосновенности религиозно-нравственная доктрина Достоевского: человек, очистившись страданием, обретя истинную веру, способен к духовному возрождению. Хотя возрождение Раскольникова описано в романе достаточно условно. “Темой нового рассказа” стала и необычная — на основе заповедей Христа — жизнь героев. Попытку воплотить эту тему писатель предпримет в следующем романе.

ИДИОТ

Роман, написанный Достоевским во время его пребывания в Швейцарии и Италии, был опубликован в журнале “Русский вестник” в 1868 г. Писатель вновь пытается изобразить своего современника в крайних, необычных жизненных ситуациях и состояниях. В поле его зрения находится человек-идеал, несущий в себе Бога, но гибнущий как полноценная личность в мире алчности и неверия. Петербург этого романа Достоевского — совсем другой, нежели Петербург “Преступления и наказания”, ведь автор реалистически воссоздает совсем другую социальную среду — так называемый столичный “полусвет”. Это мир

циничных дельцов, мир приспособившихся к требованиям буржуазной эпохи аристократов-помещиков (генерал Епанчин), членов торговых компаний и акционерных обществ (Тоцкий), чиновников-карьеристов (секретарь Ганя Иволгин), купцов-миллионеров (Парфен Рогожин). Это и их семьи: жены, матери, дети; содержанки и слуги; особняки, квартиры и дачи... Это общество “без нравственных оснований”, в нем (впрочем, как и во всей России) торжествуют, говоря словами самого писателя, хаос, сумбур, беспорядок. В романе со всей полнотой актуализируются архетипическая схема противостояния хаоса и космоса, христианская мифологема дьявольской энтропии и божественного миропорядка.

Лев Мышкин, главный герой этого романа, по замыслу писателя, близок идеалу реального человека, он как бы являет своего рода воплощение Божественного начала. “Главная мысль романа — изобразить положительно прекрасного человека”. Уже первые страницы романа свидетельствуют о необычности Льва Николаевича Мышкина. Имя и фамилия героя звучат парадоксально, его внешность мало напоминает человека во плоти — скорее она напоминает икону. Он возвращается в Россию, в столицу, из Швейцарии, где долгое время лечился от духовной болезни — и попадает в одержимое социальными недугами петербургское общество.

Идея романа изначально кажется парадоксальной: писатель намерен изобразить “вполне прекрасного человека” в “идиоте”, “дурачке”, “юродивом”. Но в русской православной традиции слабоумные, как и юродивые, добровольно принявшие вид безумца, виделись угодными Богу, блаженными, считалось, что их устами говорят высшие силы. В черновиках к роману автор называл своего героя “князь Христос”, а в самом тексте настойчиво звучат мотивы Второго Пришествия. Воспитывался Мышкин, по всей видимости, последователем Руссо. Имя французского писателя актуализирует в читательском восприятии теорию “естественного” человека. Мышкин близок героям Руссо своей непосредственностью и душевной гармонией. Очевидна в характере героя еще одна литературная параллель — с образом Дон Кихота, наиболее почитаемого Достоевским в мировой литературе героя. Как и Дон Кихот,

князь Мышкин поражает всех своей наивной верой в добро, справедливость и красоту. Предшественником Мышкина можно считать героя Сервантеса: не случайно в седьмой главе второй части романа Аглая Епанчина с нескрываемой иронией читает стихотворение Пушкина “Жил на свете рыцарь бедный”, в котором при желании можно усмотреть установку на интерпретацию судьбы Дон Кихота. И только Мышкин сразу понимает причину иронии: Аглая заменяет аббревиатуру, имеющуюся в стихотворении Пушкина — надпись на щите рыцаря: “A. M. D.” — “Ave, mater Dei” (“Слава тебе, Божия мать”) на Н. Ф. Б. — Настасья Филипповна Барашкина.

Лев Мышкин — князь, потомок обедневшего княжеского рода. Пристрастие писателя к неожиданным сюжетным ходам, имеющим истоки в авантюрном романе, обуславливает надделение героя вдруг солидным наследством. Он как ребенок: кроток, искренен, незлобив, неловок, в этом очевидна сознательная идейная установка писателя-христианина: в Евангелии говорится об особой близости детей Царствию Небесному. Мышкин выступает против смертной казни, чуток к любому чужому горю, деятелен в своем сочувствии, пытается внести умиротворение в душу бедной Мари, успокоить изверившегося, озлобившегося и отчаявшегося Ипполита Терентьева: “Пройдите мимо нас и простите нам наше счастье”.

Настасья Филипповна. По замыслу писателя испытать на себе положительное влияние Мышкина должны были главные героини романа: Настасья Филипповна, Парфен Рогожин и Аглая Епанчина. Отношения Мышкина и Настасьи Филипповны освещены евангельским сюжетом об избавлении Христом грешницы Марии Магдалины, одержимой бесами. Полное ее имя — Анастасия (от греч. “воскресшая”), а фамилия (Барашкова) вызывает ассоциации с невинной искупительной жертвой. Автор использует особые художественные приемы, подчеркивая значимость этого образа, подготавливая восприятие героини Мышкиным: это разговор в поезде Лебедева и Рогожина о блистательной петербургской “камелии” (от названия романа А. Дюма-сына “Дама с камелиями”, в котором изображена судьба парижской куртизанки); поразивший князя в кабинете генерала Епанчина портрет этой женщины, наделенный,

в его восприятии, прямыми психологическими деталями: глаза глубокие, лоб задумчивый, выражение лица страстное и как бы высокомерное.

Поруганная честь, чувство собственной порочности и вины сочетаются в этой женщине с сознанием внутренней чистоты и превосходства, непомерная гордость — с глубоким страданием. Она бунтует против намерений Тоцкого “пристроить” ее, бывшую его содержанку и, протестуя против самого принципа всеобщей продажности, как бы пародируя его, на собственном дне рождения разыгрывает эксцентрическую сцену, которая разворачивается в ситуации конклава — термина, введенного Л. П. Гроссманом для обозначения многолюдных и бурных сцен, споров, скандалов, словно “сотрясающих все построение романа”, оригинального элемента романной поэтики Достоевского. В композиции конклав играет роль критической точки, после которой переструктурируются заявленные конфликты, система персонажей. Судьба Настасьи Филипповны иллюстрирует трагическое отрицание личностью мира. Предложение Мышкиным руки и сердца оценивается Настасьей Филипповной как жертва, жертва бессмысленная, ведь она не сможет позабыть прошлое, не чувствует себя способной к новым отношениям: “Ты не боишься, да я буду бояться, что тебя загубила да что потом попрекнешь”. Внутренне ощущая себя “уличной”, “рогожинской”, она бежит из-под венца и отдает себя в руки Парфена. И вновь на поверхности конфликта обнажается интерес Достоевского к низменному, здесь — к осознанному низменному. Самоунижение у Достоевского — не только всем известная изнанка гордыни, но и особый вид протеста против унижения.

Неспособная поддержать в душе Рогожина добрые ростки, прорвавшиеся из глубин его расхристанной души под влиянием любви, Настасья Филипповна становится для него, как и для Мышкина, воплощением злого рока. Говоря о поруганной красоте в мире денег и социальной несправедливости, Достоевский одним из первых повернул проблему красоты в иную смысловую плоскость: увидел не только известное всем облагораживающее ее влияние, но и губительные начала. По Достоевскому, в неизбывной внутренней противоречивости человека, как его родовой черты, таится амбивалентность красоты, неразрывно соеди-

няющей божественное и дьявольское. Неразрешимо-трагическим в романе остается вопрос, спасет ли красота мир.

Но Мышкин глубоко понимает ее затаенную мечту о нравственном обновлении. Он “с первого взгляда поверил” в ее невинность, в нем говорят сострадание и жалость: “Не могу я лица Настасьи Филипповны выносить”. Считаюсь женихом Аглаи Епанчиной и переживая по отношению к ней чувство влюбленности, он все же в момент решающего свидания с обеими женщинами, устроенного Аглаей, бессознательно выбирает Настасью Филипповну. Нерациональный, импульсивный порыв Мышкина подтверждает существо глубинных оснований его личности, реализует осмысленное жизненное кредо героя: “Сострадание есть главный и, может быть, единственный закон бытия всего человечества”. Метания героя между двумя женщинами, со времен “Униженных и оскорбленных” ставшие устойчивой чертой художественного метода писателя, в “Идиоте” свидетельствуют не о раздвоенности натуры Мышкина, а, скорее, — о ее безмерной отзывчивости.

Аглая Епанчина — соперница Настасьи Филипповны в романе — отличают незаурядный ум и горячее сердце. Именно она распознала голубиную душу Мышкина, сравнив его с пушкинским “рыцарем бедным”, всецело посвятившим себя служению Богоматери. Гордость и самоотверженность — главные ее достоинства. Не случайно наблюдательная Варя Иволгина говорит: “Не знаешь ты ее характера: она от первейшего жениха отвернется, а к студенту какому-нибудь умирать с голоду, на чердак, с удовольствием бы побежала, вот ее мечты!”. Достоевский вновь исследует крайности человеческого характера. Боллезненное самолюбие, гордое самоотречение привели ее в финале романа в комитет эмигрантов-поляков, борющихся за восстановление Польши, в среду католиков. Мышкину так и не удается довести Аглаю до “человечности”, как планировал писатель.

Парфен Рогожин — центральный персонаж романа Ф. М. Достоевского и одна из самых трагических фигур в русской литературе. “Сильное действие” Мышкина “на Рогожина и на перевоспитание его”, также вынашиваемое в писательских замыслах, оказалось в самом тексте романа недолговременным, ограничилось братанием героев-анти-

подов в мрачном родовом особняке Парфена. Знаменательная деталь интерьера жилища Парфена Рогожина как бы бросает трагический отсвет на все жизненное пространство героев произведения. Это копия картины Ганса Гольбейна младшего “Мертвый Христос”, изображающая тело снимаемого с креста мертвого Спасителя жестко натуралистически, от которой, по словам Мышкина, “у иного вера может пропасть”. Ее художественный смысл в романе можно трактовать как смерть без надежды на воскресение. В свете трагического финала эпизод этот выглядит как мрачное предзнаменование: обмениваясь крестами, герои символически разделяют общую страшную судьбу — судьбу двух страстотерпцев, по-разному вырванных из нормальной жизни. Одному грозит пятнадцатилетнее искупление убийства на каторге, другому — вечный мрак безумия.

Поначалу он — битый собственным отцом купчик в смазных сапогах и тулупе, потом — миллионер, равнодушный к приумножению своего состояния, наконец, в финале — убийца. На первых страницах романа, в вагоне Петербургско-Варшавской железной дороги, Рогожин рассказывает о себе и о встрече с Настасьей Филипповной. Его воспаленная исповедь незнакомым людям — о смерти отца, о том, как на отцовских похоронах “с покрова парчового на гробе родителя, ночью, брат кисти золотые обрезал”, о миллионном наследстве, жгущем руки, и, наконец, о женщине, которой он за десять тысяч “подвески” купил, за что был избит отцом. Исповедь грозит бедой. Страсть поселилась в его душе, а между ним и предметом страсти — пропасть. В мучительных попытках перешагнуть эту пропасть — трагическое движение этого характера. Достоевский в “Идиоте” сталкивает и переплетает самые разные социальные стихии — от великосветской до самой низкой, изменной. Благодаря своему капиталу Рогожин как бы посередине, он вхож в богатые дома. Но рогожинская свита — полууголовные типы, которые, как мухи к меду прилипают к чужим деньгам. И в нем поселилось непостижимое для другого человека чувство — прежде всего к князю Мышкину. “Неизвестно мне, за что я тебя полюбил”, — было сказано при первой встрече, а потом это переходит в любовь-ненависть, изматывающую душу.

Не случайно лицо Рогожина постоянно мерещится князю. У вокзала, в уличной толпе, в церкви, у лавки ножовщика — всюду он видит его бледное лицо и горящие глаза. Видит, тут же забывает, потом вспоминает и спрашивает Рогожина, он ли это был. Тот не скрывает: он. По желанию Парфена они побратались, поменялись крестами — Рогожин будто отвел от себя страшную мысль, попросил мать благословить своего названного брата. Мышкин, бродя по городу, убеждает себя, что Парфен “на себя клеветает; у него огромное сердце, которое может и страдать, и сострадать. Когда он узнает всю истину и когда убедится, какое жалкое существо эта полоумная, поврежденная, — разве не простит он ей все прежнее, все мучения свои? Разве не станет ее слугой, братом, другом, провидением? Сострадание осмыслит и научит самого Рогожина...”. Такова логика Мышкина, и в ней свет его души. А Рогожин в это время уже заносит над князем нож. “Парфен, не верю!” — успел крикнуть Мышкин и упал в падучей. Припадок спас ему жизнь. У Рогожина темная, звериная душа. Всмотревшись в портрет его отца, Настасья Филипповна заметила, что Рогожин, если бы деньги полюбил, то “не два миллиона, а пожалуй, и десять скопил, да на мешках своих с голоду бы и помер”. Но случилась “напасть”, одна страсть подменила другую, и вся жизнь Парфена переломилась. В страшных мучениях, не зная, что делать, чтобы эти муки, свои и чужие, прекратить, он идет на убийство.

Финальная сцена романа страшна: у тела мертвой Настасьи Филипповны всю ночь сидят в обнимку, как два брата, Мышкин и Рогожин. В “Заключении” Достоевский рассказывает, что во время судебного процесса Рогожин был молчалив, ничем не подтвердил мнения своего адвоката о воспалении мозга, напротив, ясно и точно припомнил все мельчайшие обстоятельства события, а строгий приговор выслушал сурово и “задумчиво”. После этого автор бегло упоминает, что многие другие, обыкновенные, герои его романа “живут по-прежнему, изменились мало, и нам почти нечего о них передать”. Так что характер и судьба Рогожина, Настасьи Филипповны, Мышкина явно отстраняются от ряда обыкновенных.

Поражением заканчивается в романе и миссия князя Мышкина, публично им провозглашенная: “Теперь я к

людям иду ... наступила новая жизнь. Я положил исполнить свое дело честно и твердо". Бескорыстная любовь, смирение и добро оказались бессильными в жестоком мире человеческой гордыни, сладострастия, алчности и расчета. Возникает в романе прямая проекция мотивов Апокалипсиса на "текущую" жизнь, на художественно воссозданную современность: один из четырех всемогущих всадников, явившихся при Конце Света, будет держать в руке "меру" — весы: "Мера пшеницы за динарий и три меры ячменя за динарий". Мотив разрушительной власти денег в современной писателю России в "Идиоте" звучит особенно сильно. Преобразование мира на основе евангельской любви осталось недостижимым идеалом, а сам Мышкин — героем и жертвой собственных иллюзий. Жестокая правда жизни продиктовала писателю трагический финал романа.

Кажется, не только в социальной, нравственной, но и в сфере высших философских идей те идеи, которые проповедует центральный персонаж романа, терпят фиаско. Не примиренным с самими основами бытия умирает Ипполит Терентьев — идеологический противник Мышкина в романе. Подобно подпольному человеку жаждущий веры, он не принимает ее из-за "наглой", "бессмысленно вечной", все разрушающей силы природы.

В содержательном плане произведения начинает доминировать нравственно-философский аспект, а жанровая природа кристаллизует черты романа-трагедии, это жанровое определение ввел в научный обиход Вяч. Иванов, полагая, что в основе всех романов Достоевского лежит "трагедия конечного самоопределения человека, его основного выбора между бытием в Боге и бегством от Бога к небытию". Но жизнеутверждающие устремления, пронизывающие собой творчество писателя, позволили Г. С. Померанцу оспорить это понятие: "Роман Достоевского скорее может быть определен как антитрагедия, как полемика с эстетикой достойной и величественной гибели".

Историческим оптимизмом, верой в Россию преисполнена проповедь общественных взглядов писателя, вложенная в уста вдохновленного Мышкина. "Кто почвы под собой не имеет, тот и бога не имеет". Пропагандируя русскую идею, писатель уверен, что безбожный или католический Запад, порожденные им социализм или буржуазность должны

быть побеждены “только русскою мыслью, русским богом и Христом”. Сюжетно обращая слова героя к лицемерной, озабоченной лишь собственными хищническими интересами высшей знати, Достоевский в какой-то мере преодолевает тяготение художественной условности, размыкает границы эстетической реальности и обращает патетические слова о судьбоносных для человечества взаимоотношениях России и Европы не только к героям романа, но к современному читателю, к потомкам.

Вопросы и задания

1. Роман “Бедные люди”. Относится ли это название только к главным героям или в романе есть еще “бедные люди”? Кто они? Чем их судьбы напоминают судьбы главных героев?
2. Что общего между Макаром Девушкиным и Варенькой Доброселовой? Почему критики называли их “маленькими людьми”?
3. Какие книги читают Макар и Варенька? Найдите в тексте их высказывания о прочитанных произведениях. Насколько глубоки и основательны оценки героев?
4. Каким показан в романах Достоевского Петербург?
5. Как развивался и изменялся замысел романа “Преступление и наказание”? Почему не воплотился его первоначальный замысел?
6. Кто виноват в трагической судьбе героев романа?
7. Какое чувство у вас, современных читателей, вызывает князь Мышкин? Черты какого литературного героя придает его облику автор?
8. Какова жанровая природа романа Достоевского “Идиот”?

ДОСТОЕВСКИЙ И КАЗАХСТАН

В 1850 г. высланный в Омск Ф. Достоевский знакомится с Чоканом Валихановым. По воспоминаниям А. Е. Врангеля между Достоевским и Валихановым сразу же сложились дружеские отношения. Доставленный по этапу в Семипалатинск писатель нашел теплый прием со стороны губернатора, его посещали друзья и знакомые. Положение Достоевского было довольно безотрадным, если бы не знакомство с Марьей Дмитриевной Исаевой. Ее муж познакомился и женился на ней во время своей службы в Астрахани. Мария Дмитриевна закончила курс астраханской женской гимназии, вследствие чего она оказалась самой образованной и интеллигентной из дам семипала-

тинского общества. В своем браке она была несчастлива. Вскоре ее мужа перевели в Кузнецк. Между ней и Достоевским завязалась переписка. И в 1857 г. они поженились. В Семипалатинске Достоевский встретился еще раз с Валихановым, проезжавшим к месту своей службы. Обладая выдающимися способностями, Валиханов с большим успехом закончил курс в Омском кадетском корпусе. И в последствии уже в Петербурге слушал лекции в университете, хорошо освоился с французским и немецким языками, сделался знатоком по истории Востока. Встречи Чокана с выдающимся русским писателем, как и письма их друг к другу — яркая страница русско-казахских исторических и литературных взаимосвязей. Семипалатинский период жизни Достоевского отражен в романе П. Косенко “Сердце остается одно” и в его повести “Иртыш и Нева”.

ДОСТОЕВСКИЙ И МИРОВАЯ ЛИТЕРАТУРА

Достоевский оказал решающее влияние на развитие мировой литературы XX века. Многие течения современной мировой литературы указывают на опыт русского писателя как на источник, повлиявший на их становление. Одним из них является экзистенциализм.

Экзистенциализм как литературное течение возник в предверии второй мировой войны и в годы войны во французской (Сартр, Камю), в испанской (Унамуно), в американской (Болдуин), в английской (Мердок, Голдинг), японской (Абэ Кобо) литературах. Трагический гуманизм, отраженный в судьбе одинокого человека, переживание им кризиса цивилизации XX века, крах духовного смысла и ценностей, враждебная человеку действительность — вот круг проблем и вопросов, на которые пытался ответить литературный экзистенциализм. Сама человеческая личность оказывается покинутой во враждебной сущности, она мечется и не находит ответов на “проклятые вопросы” жизни.

Предтечей экзистенциализма (при посредничестве Л. Шестова, и Н. Бердяева) был назван Ф. М. Достоевский. Работа Л. Шестова “Достоевский и Ницше” была знаменательна тем, что до Второй мировой войны идеи Ницше не вызывали отторжения в среде западноевропейской

интеллигенции. Проблема свободы, личностной и самодавляющей, всегда смыкалась с ницшеанством, с идеей вседозволенности. И надо сказать, что французские экзистенциалисты, примкнувшие в годы войны к движению Сопротивления, сразу же разошлись с идеями Ницше, выбрав гуманистические цели.

Французский экзистенциализм наиболее последовательно прошел путь от увлечения идеями Ницше до необходимости гражданского и гуманистического служения. Ярким представителем этого течения является Альбер Камю (1913—1960), лауреат Нобелевской премии (1957), автор повести “Посторонний” (1942), хроники-притчи “Чума” (1947), “Мифа о Сизифе” (1942), пьесы “Праведные” (1949) и других произведений.

Повесть “Посторонний” показывает обыденную жизнь холостяка, жизнь неприметную, скучную, заполненную работой и бытом. Ничто не трогает героя, от лица которого ведется повествование: ни смерть матери, ни девушка Мари. Посреди пыльного жаркого дня раздается выстрел, затем еще четыре в уже мертвое тело араба. Так обычный с виду человек становится преступником. И в обыденной жизни, и после свершения преступления герой смотрит на свои поступки, на жизнь как бы со стороны. Эта позиция постороннего, ярко отраженная в повести Камю, показывает жизнь человека как череду скучных, даже нудных занятий. Выражает попытку героя пробиться через толщу повседневности к краеугольной бытийной правде. Когда писатель, вооруженный традициями философской французской прозы и достижениями полифонического романа Достоевского, создал своего героя и описал его заключения, он пригласил всех задуматься о справедливости приговора. Сцены суда рассматриваются героем как постановка, ничего не имеющая общего с правосудием. Он не мог понять, что это суд над ним до тех пор, пока не услышал приговор. Камю создал такого амбивалентного героя, которого можно было воспринимать как человека и недочеловека, как животное и мудреца, как изгоя и как сына народа... И в конце жизни этот человек был готов пережить все заново, чтобы только жизнь не кончалась. Оставалось всего несколько часов до казни. Ему хотелось, чтобы на казни было много народа, который бы исходил криками ненависти. Кто виноват и что

делать, почему это случилось и кто ответит; все эти вопросы надлежало решать читателю.

Экзистенциалисты чаще всего показывали в своих произведениях некий жизненный ребус, разгадывать который приходилось критикам и читателям, при этом у каждого была своя правда. Открытия Достоевского в показе преступления и наказания, новая жанровая форма многоголосного романа, в котором решались жизненно важные проблемы, его герои, утверждающие свою идеологию, нашли свое воплощение в творчестве Камю и других экзистенциалистов. В отличие от своего великого учителя они останавливались перед вопросом о своеволии и его границах, не решив который нельзя говорить о гражданственности, выборе и других актуальных проблемах современной жизни.

Теория литературы

Полифония (древнегреч. *Poliphonia* — “многоголосие”) — музыкальный термин, обозначающий великий музыкальный стиль, господствовавший в Европе до середины XVIII в. (до великого классицизма). В полифонии в отличие от гармонии нет деления на мелодию и аккомпанемент, все голоса равноправно ведут свои партии, от наложения которых образуется полифонический стиль — стиль мотетов, фуг и полифонических фантазий.

М. М. Бахтин применил термин *полифонический роман* прежде всего к творчеству Достоевского в книге “Проблемы творчества Достоевского”.

Под полифоническим романом Бахтин понимал тот факт, что в отличие от других писателей Достоевский в своих главных произведениях ведет все голоса персонажей как самостоятельные партии. Здесь нет “мелодии и аккомпанемента” и, конечно, нет никакой “гармонии”. Борьба и взаимное отражение сознаний и идей составляет, по Бахтину, суть поэтики Достоевского.

ЛЕВ НИКОЛАЕВИЧ ТОЛСТОЙ (1828—1910)

Родился Толстой 28 августа (9 сентября) 1828 г. в родовом имении Ясная Поляна Тульской губернии. По происхождению принадлежал к древнейшим аристократическим фамилиям России. Получил хорошее домашнее образование и воспитание. После смерти родителей (мать умерла в



1830, отец в 1837) будущий писатель с тремя братьями и сестрой переехал в Казань, к опекунше П. Юшковой, в 16 лет поступил в Казанский университет сначала на философский факультет по разряду арабско-турецкой словесности, затем учился на юридическом факультете (1844 — 1847). В 1847 г., не окончив курс, ушел из университета, поселился в Ясной Поляне, четыре года будущий писатель провел в исканиях: пытался переустроить быт крестьян Ясной Поляны (1847), жил светской жизнью в Москве (1848), в Петербургском университете держал экзамены на степень кандидата права (весна 1849), определился на службу канцелярским служащим в Тульское дворянское депутатское собрание (осень 1849).

В 1851 г. уехал из Ясной Поляны на Кавказ, место службы его старшего брата Николая, добровольцем участвовал в военных действиях. Эпизоды Кавказской войны описаны им в рассказах “Набег” (1853), “Рубка леса” (1855), в повести “Казачи” (1852 — 1863), готовясь стать офицером, сдал экзамен на юнкера. В 1854 г., будучи артиллерийским офицером, перевелся в Дунайскую армию, действовавшую против турок.

На Кавказе Толстой всерьез начал заниматься литературным творчеством, пишет повесть “Детство”, которая была одобрена Некрасовым и напечатана в журнале “Современник”. Позже там же была напечатана повесть “Отрочество” (1852 — 1854). После начала Крымской войны Толстого по его личной просьбе перевели в Севастополь, где он участвовал в защите осажденного города, был награжден орденом св. Анны с надписью “За храбрость” и медалями “За защиту Севастополя”. В “Севастопольских рассказах” он создал беспощадно достоверную картину войны, в эти же годы написал последнюю часть трилогии — “Юность” (1855 — 1856).

В 1855 г., приехав в Петербург, Толстой сблизился с сотрудниками журнала “Современник”, познакомился с Тургеневым, Гончаровым, Островским, Чернышевским. Осенью 1856 г. вышел в отставку (“Военная карьера — не

мая...” — пишет он в дневнике) и в 1857 г. отправился в полугодичное заграничное путешествие по Франции, Швейцарии, Италии, Германии.

В 1859 г. открыл в Ясной Поляне школу для крестьянских детей, где сам проводил занятия. Помогал открыть более 20 школ в окрестных деревнях. С целью изучить постановку школьного дела за границей в 1860—1861 гг. Толстой совершил вторую поездку в Европу, осматривал школы во Франции, Италии, Германии, Англии. В Лондоне познакомился с Герценом, посетил лекцию Диккенса. В мае 1861 (год отмены крепостного права) возвратился в Ясную Поляну, вступил в должность мирового посредника и активно защищал интересы крестьян, решая их споры с помещиками о земле, за что тульское дворянство, недовольное его действиями, потребовало отстранения его от должности. В 1862 г. Сенат издал указ об увольнении Толстого. Началось тайное наблюдение за ним со стороны III отделения. Летом жандармы произвели обыск в его отсутствие, уверенные, что найдут тайную типографию, которую писатель якобы приобрел после встреч и долгого общения с Герценом в Лондоне.

В 1862 г. Толстой женился на дочери московского врача Софье Андреевне Берс и началась патриархальная жизнь в своем имении в качестве главы все увеличивающейся семьи. Толстые воспитали девятерых детей.

В 60 — 70-е годы появляются в свет произведения Толстого, которые обессмертили его имя: “Война и мир” (1863 — 1869), “Анна Каренина” (1873 — 1877). В начале 80-х семья Толстых переехала в Москву, чтобы дать образование подраставшим детям. С этого времени зимы Толстой проводил в Москве, в 1882 г. он участвовал в переписи московского населения, близко знакомится с жизнью обитателей городских трущоб, которую описал в трактате “Так что же нам делать?” (1882 — 1886), и сделал вывод: “...Так нельзя жить, нельзя так жить, нельзя!”. Новое миросозерцание Толстой выразил в произведении “Исповедь” (1879), где рассказал о перевороте в своих взглядах, в отрицании государства, казенной церкви и собственности. Сознание бессмысленности жизни перед лицом неизбежной смерти привело его к вере в Бога. В основу своего учения кладет нравственные заповеди Нового Завета: требование любви к людям и про-

поведь непротивления злу насилием составляют смысл так называемого “толстовства”, которое делается популярным не только в России, но и за границей. В этот период он пришел к полному отрицанию своей предшествующей литературной деятельности, занялся физическим трудом, пахал, шил сапоги, перешел на вегетарианскую пищу. В 1891 г. публично отказался от авторской собственности на все свои сочинения, написанные после 1880 г.

Под влиянием друзей и истинных поклонников его таланта, а также личной потребности в литературной деятельности Толстой в 90-е изменил свое отрицательное отношение к искусству. В эти годы создал драму “Власть тьмы” (1886), пьесу “Плоды просвещения” (1886 — 1890), роман “Воскресение” (1889 — 1899). В 1891 — 1898 гг. участвовал в помощи крестьянам голодающих губерний, организовал бесплатные столовые.

В последнее десятилетие занимался, напряженным творческим трудом. Написаны повесть “Хаджи-Мурат” (1896—1904), драма “Живой труп” (1900), рассказ “После бала” (1903). В начале 1900 г. написал ряд статей, разоблачающих всю систему государственного управления. Правительство Николая II вынесло постановление, по которому Святейший Синод (высшее церковное учреждение России) отлучило Толстого от церкви, чем вызвало волну возмущения в обществе.

В последние годы жизни, когда Толстой составлял завещание, он оказался в центре интриг и раздоров между “толстовцами”, с одной стороны, и женой, которая защищала благополучие своей семьи, детей — с другой. 10 ноября 1910 г. он тайно покидает Ясную Поляну и, совершая свое последнее странствие, посещает знаменитый православный монастырь — Оптину Пустынь. Здоровье 82-летнего писателя не выдержало путешествия, и 20 ноября он скончался на станции Астапово. Похоронен в Ясной Поляне.

ВОЙНА И МИР

В 1863 г. Толстой приступил к реализации нового творческого замысла, работа над которым продолжалась до 1869 г. Это был роман-эпопея “Война и мир”. Новое произведение публиковалось частями в журнале “Русский вестник”, а в 1868—1869 годах вышло отдельным изданием.

В названии романа соединены и противопоставлены два взаимоисключающих понятия: война и мир. Мир (“миръ” в старом написании, от глагола “мирить”) есть отсутствие вражды, войны, несогласия, ссоры, но это лишь одно, узкое значение этого слова. В договоре о печатании “Войны и мира” Толстой своей рукой написал в названии слово “міръ”, что означает: Вселенная, земной шар, весь свет, наша земля, все люди, род человеческий, община, общество крестьян, сходка и т. д. (по современному Толстому словарю В. И. Даля). В противопоставлении войны, как события противоестественного жизни всех людей и всего света, и заключается главный конфликт этого произведения.

Творческая история романа

В работе над новым произведением Толстой первоначально отталкивался от событий 1856 г., когда была объявлена амнистия участникам восстания 14 декабря 1825 г. Оставшиеся в живых декабристы возвращались в центральную Россию, это были представители поколения, к которому принадлежали и родители писателя. Интерес к ним, в том числе к декабристам, среди которых было немало знакомых и родственников Толстых (С. Волконский и С. Трубецкой — двоюродные братья его матери), определялся не только их участием в восстании 14 декабря 1825 г. Многие из этих людей были участниками Отечественной войны 1812 г. Большое впечатление на писателя произвело и личное знакомство с некоторыми из них.

Поначалу Толстой хотел написать роман о бывшем декабристе Петре Лабазове, вернувшемся с женой и детьми из Сибири. Сквозь его восприятие писатель хотел показать современное состояние России, сравнить своего героя, не утратившего нравственной цельности и физической силы, с его сверстниками. Но очень скоро Толстой, для которого всегда была важна достоверность персонажей его произведений, понял, что невозможно рассказывать о возвращении бывшего декабриста, не рассказав об “эпохе заблуждений и несчастий” героя. Однако в 1825 г. его герой был уже вполне сложившимся человеком, логика исследования характера повлекла автора к эпохе его молодости и формирования. А это было время Отечественной войны 1812 г. Толстой признавался, что, дойдя до описания этих событий, личность

его героя отошла на задний план, “а на первый план стали, с равным интересом для меня, и молодые и старые люди, и мужчины и женщины того времени”. Рассказывать же о победе русской армии, не описав периода ее неудач, писатель не решился “по чувству, похожему на застенчивость”. Так писателя увлек замысел монументального произведения, на первом плане которого оказывалось множество исторических и вымышленных лиц той эпохи (в окончательном варианте романа их более пятисот) и исторические события, потрясшие всю Европу. Осуществлена была лишь первая часть задуманного произведения, хронологически охватывающая события с лета 1805 г. до начала 1820 г. в эпилоге. В центре повествования события Отечественной войны 1812 г. и судьба русского народа в этот период.

Жанровая природа “Войны и мира”

Ведущая героическая тема произведения и масштаб изображения определились, позволившие рассматривать новое творение Толстого как национально-историческую, героическую роман-эпопею. Сам же Толстой предпочитал называть “Война и мир” книгой, говоря, что это не роман и не повесть. Но более распространено определение этого произведения как романа-эпопеи (сам Толстой в связи с ней упоминал “Илиаду”). С древними эпопеями “Войну и мир” роднит прежде всего масштаб изображения: вся Россия от императора до самых простых людей, вся армия: от главнокомандующего до простых солдат (изображено и офицерство, как боевое, так и штабное, солдаты всех родов войск и т. д.). Изображена и французская армия: от Наполеона и его маршалов до солдат, до юного барабанщика. При этом Толстой изображает историческое событие, имевшее громадное значение не только для судеб России но и для судеб Европы. В “Илиаде” Троянская война — вовсе не проходная война. Как и в эпопее Гомера, прошлое у Толстого (1812 г.) предстает как образец, эталон для современности. Таковы главные особенности, роднящие “Войну и мир” с классической эпопеей.

В романе есть и черты семейной хроники: перед нами история трех семейств (Болконские, Ростовы, Курагины). В науке очень долго держалось мнение, что Толстой задумал первоначально написать семейную хронику нескольких дворянских родов, что легко подтверждается выбором

прототипов главных героев произведения. Действительно, среди прототипов членов семей Ростовых и Болконских много родственников писателя с материнской (князя Волконские) и отцовской стороны, однако уже первая завершенная редакция романа обнаруживает совершенно иной подход автора, при котором первенство отдано изображению характера исторических событий.

Поэтому “Война и мир” в то же время и исторический роман, хотя в нем не так уж много подлинного исторического колорита. Писатель изучил не так уж и много источников об этой войне, а использовал в романе значительно меньше. Толстого упрекали за то, что он “одел в одежды” людей 1812 г. своих современников, допускал фактические ошибки (например, описал награждение Ростова орденом, который был учрежден лишь через два года, искажал историю (принизил Наполеона и идеализировал Кутузова). Правда, именно Толстой первый сказал о громадной роли Кутузова в войне 1812 г. Толстой в некотором смысле идеализировал войну, почти не изобразив ее зверств.

Философия истории

Итак, “Война и мир” как исторический роман-эпопея опирается на глубоко продуманную и выношенную автором историко-философскую концепцию, которая значительно отличалась от взглядов официальных историографов того времени, рассматривавших ход истории как череду правлений монархов и иных выдающихся исторических деятелей. В противоположность установившемуся взгляду Толстой считал, что отдельная личность, даже если это выдающийся деятель, не может ничего значить в ходе исторических событий, не может сколько-нибудь значительно влиять на них.

Толстой категорически отвергает тех историков, которые утверждают, что историю творят по своим желаниям и устремлениям короли, государственные деятели и полководцы. По Толстому, сквозь бесчисленные случайности пролагает себе дорогу необходимость, сверхличная, всеобщая воля, осуществляющая цели Провидения, так называемую мировую судьбу. Высшие эти цели недоступны людям, поглощенным своими ближайшими, личными целями, эти высшие цели и определяют “неизбежный ход событий”. Смысл истории принципиально людям недоступен, волю

Провидения не знает никто и, по Толстому, Бородинское сражение произошло без прямых намерений Наполеона и Кутузова и далеко не по тем планам, которые намечали обе стороны. Но великому человеку доступен смысл свершающегося по отношению к своей родине, своему народу. Прозрение Кутузова не общемировое, но лишь в пределах национально-исторического, “народного” значения. Один Кутузов понимал тогда “весь громадный смысл события”.

Наполеон и Кутузов

Среди персонажей “Войны и мира” много реальных исторических лиц того времени: императоры, полководцы, офицеры русской армии, герои партизанской войны. Главные среди них — Кутузов и Наполеон. Толстой не просто не принимает личности Наполеона с его стремлением к власти над миром, эгоизмом, жестокостью, он отмечает тщетность его самолюбивых устремлений. Наполеон впервые появляется на страницах романа в эпизодах Аустерлицкого сражения, после которого он любит вид поля битвы, а на лице его “сияние самодовольства и счастья”. Наполеон самонадеянно убежден в том, что одно только его присутствие повергает людей в восторг и самозабвение, что все в мире зависит только от его воли. Еще до приказа о переходе границ России его воображению не дает покоя Москва, а во время войны он не предвидит ее общего хода, поступая “непроизвольно и бессмысленно”. А во время Бородинского сражения он впервые испытывает неуверенность и недоумение, а после сражения вид убитых и раненых “победил ту душевную силу, в которой он полагал свою заслугу и величие”. По мысли автора, Наполеону была уготована в истории нечеловеческая роль, ум и совесть его были помрачены, а поступки были “слишком противоположны добру и правде, слишком далеки от всего человеческого”. Образ Наполеона в полной мере подтверждает мысль автора о том, что так называемые великие люди лишь ярлыки, обозначающие то или иное событие, а самого героя Толстой сравнивает с ребенком, который держится за тесемочки внутри кареты, а думает, что правит экипажем.

Кутузов же, в отличие от Наполеона, не стремится влиять на события, вмешиваться в их ход. Толстой считал, что его истинное величие как полководца и человека заключалось в том, что его личный интерес освобождения родины

от неприятеля полностью совпадал с общим интересом, что он лишь старался не мешать ничему полезному. Несмотря на историко-философские взгляды автора, Кутузов в романе столь же деятелен, как и в действительности, он принимает ответственные решения, реально влияющие на ход исторических событий. Именно Кутузову принадлежит тяжелое и неблагоприятное решение об оставлении Москвы, при этом полководец подчеркивает, что делает это данной ему властью. Он же принимает решение о том, какую дорогу оставить свободной для отступающей французской армии, во многом предопределяя тем самым бесславный конец похода Наполеона. Кутузов умело управляет духом войска, особенно это сказалось на ходе Бородинского сражения. Дух войска Толстой считал силой, определяющей успех любого сражения и военной кампании в целом, а силу воли, убежденность в своей правоте и моральное превосходство одного народа (или армии) над другим решающими для их судеб. Именно вокруг образов Кутузова и Наполеона в “Войне и мире” сконцентрированы, соответственно, смысловые центры толстовского понимания и изображения двух типов войн: захватнической, агрессивной, движимой властолюбием Наполеона и сребролюбием его солдат и войны, которую вели русская армия и народ в целом и в которой “решался вопрос жизни и смерти отечества”.

“Военная” и “историческая” концепции Толстого

Героическая тема и размах изображения исторических событий определили контуры монументальной формы “Войны и мира”, которая окончательно сложилась при соединении в одном произведении исторического исследования, художественного повествования, авторского публицистического пафоса, выразившегося в особом соотношении между автором и изображаемыми событиями. Особый образ автора отличает “Войну и мир” от других произведений русской и мировой литературы. Толстой не прикрывается маской вымышленного рассказчика или хроникера, не занимает бесстрастной позиции объективного повествователя. Он постоянно разрывает последовательность событий романа, описывающего жизнь вымышленных героев, делая повествование фрагментарным, вмешивается в действие романа с собственными размышлениями по поводу реальных исторических событий. Постепенно авторские отсту-

пления и размышления оформились как особые историко-философские и публицистические главы. Таким образом в пределах сюжетного времени произведения сложились два самостоятельных временных потока, которые не исключают, а дополняют друг друга. Один круг повествования, охватывая Историю и рассуждения о ней автора, опираясь на действительную хронологию событий, составляет более широкий временной поток “Войны и мира”, другой, более ограниченный временной поток — события жизни вымышленных героев. Соединение этих временных потоков органично дополняется третьим временным измерением, обнаруживающимся в череде символических эпизодов (сны героев, образ неба) и содержащим авторское понимание вечных вопросов жизни, что еще более углубляет философский смысл книги.

Действие романа “Война и мир” разворачивается на фоне событий, потрясших всю Европу, важнейшие из них подробно изображены в произведении. Толстой уделяет особенное внимание заграничному походу русской армии в Отечественную войну 1812 г. Характер этих войн совершенно различен. Цели заграничного похода солдатам не вполне понятны, несогласованность действий союзников приводит ко многим неудачам, бездарность военачальников оборачивается страшным поражением в Аустерлицком сражении, но дух войска и солдатская храбрость проявляются даже в этих условиях, особенно когда речь идет о спасении всей русской армии небольшим отрядом Багратиона в Шенграбенском сражении.

На изображении событий войны 1812 г. сосредоточено внимание Толстого. Описание Бородинской битвы, бывшей главным сражением этой войны, становится подлинным смысловым и композиционным центром книги. К этому эпизоду, как к фокусу, тянутся все нити романа. Писатель создал непревзойденную эпическую картину подготовки к сражению и битвы, в которой участвуют солдаты и мирное население, представители всех сословий, недаром один из эпизодических персонажей романа говорит о том, что, защищая Москву, на неприятеля “всем миром навалиться хотят”. На Бородинском поле проявляются чувства патриотизма и героизма участников битвы, осознание общности цели и важности момента, нравственные качества

героев произведения. Соборные усилия всех участников Бородинского сражения приводят к главному результату: несмотря на потери и необходимость оставления Москвы ради спасения армии и России в этой битве русскими была одержана моральная победа, предопределившая общую победу русской армии и всей кампании. Толстой и как художник, и как историк подчеркивает значение этой битвы и ее последствий для французской армии, которая в Москве превращается в армию мародеров, а затем бесславно гибнет в московском походе.

Изображение событий 1812 г. было бы неполным без описания партизанской войны, принимающего в романе глубоко значимый образ “дубины народной войны”. Подлинный патриотизм, чувство оскорбленной национальной гордости вызывают стихийное народное сопротивление врагу. Действия регулярной армии и партизанских отрядов превращают в героев обычных, незаметных в мирное время людей. Среди персонажей романа целый ряд таких “незаметных” героев — капитан Тушин, Тихон Щербатый, старостиха Василиса и др. Не остается в стороне от военных событий и мирное население, вносящее свой вклад в общее дело. Не смиряются с наступлением неприятельской армии жители Смоленска, москвичи покидают свой город перед вступлением французов.

Толстой определяет войну как событие, “противное человеческому разуму и всей человеческой природе”. Это определение полностью оправдывается, так как война не только противоречит разуму и природе, но и разделяет людей на враждующие армии, а русское общество еще и по отношению к происходящим событиям. Петербургский свет всего лишь маскируется патриотическими речами, находясь вдали от театра военных действий и не будучи душевно захвачен происходящими событиями. В армии среди большинства подлинных патриотов и героев есть офицеры, думающие лишь о продвижении по службе, чинах и крестах.

Более всего противоестественность войны заметна при сопоставлении с естественным течением “общей, роевой” жизни людей. Во втором томе романа среди рассуждений о превратностях политики Толстой высказывает заветную мысль, ставшую одним из оснований его философских

взглядов. Это мысль о вечной целесообразности и ценности настоящей человеческой жизни, о ее независимости от всего внешнего: “Жизнь между тем, настоящая жизнь людей с своими существенными интересами мысли, науки, поэзии, музыки, любви, дружбы, ненависти, страстей, шла как и всегда независимо и вне политической близости и вражды с Наполеоном Бонапарте и вне всех возможных преобразований”.

“Герои пути” в романе. Устремления главных героев “Войны и мира” направлены на поиски смысла “настоящей жизни”. Это Андрей Болконский и Пьер Безухов. Именно эти герои несут в романе основную смысловую и философскую нагрузку, продолжая череду толстовских интеллектуальных героев с аналитическим складом ума, отчасти напоминающим склад ума самого автора. В них одновременно соединяются черты молодого поколения 10—20-х годов XIX в. с их увлеченностью философией, французской революцией, масонством и декабристскими идеями и поколения 60-х годов XIX в., искания которого были отмечены большей глубиной и драматизмом стоявших перед ними жизненных вопросов.

Андрей Болконский — сын богатого, знатного и уважаемого светом вельможи екатерининской эпохи, воспитанный и образованный в лучших традициях рубежа XVIII—XIX вв. Это блестящий молодой человек, делающий успешную служебную и светскую карьеру. За безукоризненной светской внешностью кроется умный, смелый, педантично честный, глубоко порядочный и гордый человек с сильной волей. Гордость князя Андрея — “родовая” черта Болконских, которая проявляется у него еще и как “гордость мысли”. Пьер Безухов отмечает в своем друге “способности мечтательного философствования”. Жизнь князя Андрея наполнена напряженными интеллектуальными и духовными исканиями, составляющими эволюцию его богатого внутреннего мира.

В начале романа, будучи вполне сложившимся семейным человеком, Болконский не удовлетворен своим положением, он мечтает прославиться, послужить общему благу. Ему кажется, что для этого, подобно его кумиру Наполеону, нужно найти удобный случай, “свой Тулон”, который помог бы ему проявить нераскрытые способности.

Начавшаяся кампания 1805 г. побуждает Болконского вступить в действующую армию, где он участвует в Шенграбенском и Аустерлицком сражениях. “Свой Тулон” князь Андрей находит на поле Аустерлица, когда совершает подвиг, бросаясь вперед со знаменем в руках и пытаясь остановить бегущих солдат. Будучи тяжело раненным и глядя в бездонное небо над своей головой, князь Андрей понимает ошибочность прежних желаний и устремлений, разочаровывается в своем кумире — Наполеоне, который любит поле сражения и рассматривает убитых. Андрей Болконский, как и Пьер Безухов, приходит к неприятию Наполеона, к отрицанию самой идеи наполеонизма как выражению крайнего индивидуализма.

Новое потрясение героя связано с рождением сына и смертью жены, перед которой он чувствует себя виновным за невнимание и холодность, его жизнь замыкается в тесных семейных рамках, однако этот период становится временем первого серьезного духовного возрастания героя. Гордый Болконский впервые живет не для себя, а для других людей, хотя это всего лишь небольшой круг его семьи. Время деревенской жизни оказывается чрезвычайно важным для внутреннего развития героя: он много читает, размышляет. Его вообще отличает рационалистически-рассудочный способ постижения жизни, аналитический подход к оценке людей и явлений. После того, как Пьер навестил его в Богучарове, князь Андрей вновь возвращается к активной жизни, одно время он пытается активно работать в комитете Михаила Сперанского, занимаясь разработкой военного устава, но разочаровывается в этой деятельности. Под впечатлением встречи с Наташей Ростовой и возникшего к ней чувства он вновь обретает интерес к жизни, но затянувшаяся разлука и последовавший вслед за ней разрыв заставляют Болконского искать новые пути и формы деятельности.

Участвуя в Отечественной войне с полком, сформированным на собственные средства, Болконский казалось бы обретает общую со всем народом цель и ранее других понимает существо многих совершающихся перед его глазами событий. Но показательно, что в сцене купания его полка в пруду накануне решающего сражения князь Андрей испытывает чувство брезгливости при виде толпы, с которой

ему нужно смешаться. Это невыносимо для него, хотя в разговоре с Пьером накануне Бородинского боя говорит о своих наблюдениях над духом войска и его властной, решающей силе в сражении. Не случайно, что именно в Бородинской битве он получает тяжелое ранение от разорвавшейся гранаты, оставаясь на ногах и демонстрируя стойкость и хладнокровие. Это происходит именно в тот момент, когда Болконский испытывает страстную любовь к жизни, под влиянием всего пережитого он решительно меняется. Он начинает понимать людей, прощать их слабости, обнаруживает, что истинные связи между людьми строятся на любви к ближним, наконец происходит его примирение с Наташей. И это открытие оказывается непосильным для его гордого разума и гордой души героя: после вещего для него сна о безуспешной борьбе со смертью Болконский постепенно угасает, несмотря на миновавшую физическую опасность, так как открывшаяся для него истина, движущая “живой человеческой жизнью”, выше и больше того, что может вместить его душа.

Образ *Пьера Безухова* — один из самых главных в творчестве Толстого и в “Войне и мире”. Вспомним, что именно он был задуман Толстым изначально, именно в нем воплощено авторское понимание основных начал жизни, автобиографические черты самого писателя, отличающие его внутреннюю эволюцию как борьбу духовного и интеллектуального начал с чувственным и страстным. Образ Пьера идейно соотносится с персонажами русской литературы XIX столетия. В процессе личностного становления героя происходит наиболее полное постижение жизни. Пьер — мягкий и добродушный человек, доверчивый и увлекающийся, но в то же время страстный, подверженный вспышкам гнева, иногда поддающийся чужому влиянию.

Пьер — незаконнорожденный сын знатного вельможи графа Безухова. После смерти отца наследование его титула и огромного состояния превращается в первое серьезное испытание героя. Неудавшаяся личная жизнь, склонность к философствованию приводят Безухова в ряды масонов, цели которых кажутся ему верными, однако скоро он разочаровывается в идеалах и участниках этого движения. Новым увлечением Пьера становится благотворительная деятельность, направленная на переустройство и улучшение

крестьянского быта, но его доверчивость и непрактичность вновь приводят к очередной неудаче. В отличие от князя Андрея Пьер постепенно становится ближе к жизни, к обретению гармонии с самим собой и миром. Но для этого ему нужно пережить 1812 год — это самая тяжелая и сложная пора в жизни Пьера. Именно в это время он понимает, что, не будучи свободным, он глубоко любит Наташу Ростову, а поэтому не меняет к ней отношения, несмотря на ее дурной поступок. Именно Пьер видит знаменитую комету 1812 года — страшное предзнаменование наступающих бедствий. Значительно позже, чем у Болконского, наступает для героя окончательное прозрение и в отношении его прежнего кумира Наполеона. На переоценку личности Наполеона во многом повлияли непосредственные впечатления Пьера от Бородинского боя и событий в Москве. Очень важен для него и разговор с Андреем Болконским перед началом Бородинского сражения, который делится с Пьером своими размышлениями о том, что настоящее понимание жизни там, где “они” — простые русские солдаты. В этом же ему помогает убедиться и участие в самом сражении, когда он оказывается вовлеченным в общее дело и переживает чувство подлинного единения с окружающими. Оставшись в Москве, Пьер намеревается убить Наполеона, который теперь представляется ему злейшим врагом всего человечества.

В плену начинается новый, важнейший период жизни Пьера, во время которого он впервые оказывается в общем со всем народом положении и сознает вначале, что пленили только его тело, но живую, бессмертную душу человека пленить нельзя. Здесь он знакомится с солдатом Апшеронского полка Платоном Каратаевым, сыгравшим важную роль в становлении его мировоззрения. Образ Каратаева имеет важнейшее значение для понимания философского смысла романа и формирования личности Пьера, в нем раскрывается суть народного понимания жизни. Платон живет так, как ему диктует его внутреннее чувство: он не рассуждает о жизни, а “обживает” в любых условиях. В облике и поведении Каратаева выражается глубокая народная мудрость, та народная философия жизни, постижения которой мучительно добиваются главные герои романа. В разговорах Платона проходит мысль о том, что

нужно смиряться, нужно любить жизнь, даже когда невинно страдаешь. Все важнейшие этапы жизни Пьера отмечены значительными для внутреннего мира героя переживаниями, связанными не только с интеллектуальным, но и эмоционально-образным осмыслением происходящего (сон о терзающих его собаках — “страстях”; сон после Бородинского боя, увиденный под впечатлением разговора с князем Андреем и созерцания звездного неба). В ночь после гибели Каратаева и перед освобождением из плена Пьер также видит символический сон, помогающий ему понять жизненную философию Платона. В этом сне герой видит “міръ” как живой шар, покрытый множеством капель воды, которые то сливаются, то вновь разделяются. Пьер понимает, что человек есть только капля в людском море, что его жизнь имеет назначение и смысл только как часть и одновременно отражение целого. Встреча с Каратаевым заставила Пьера, не видевшего раньше “вечного и бесконечного ни в чем”, научиться “видеть вечное и бесконечное во всем. И это вечное и бесконечное был Бог”.

Согласно первоначальному замыслу, сюжетная линия Пьера должна была продолжиться в описании событий 1825 г., которые предваряет открытый эпилог “Войны и мира”. Здесь Пьер показан возмужавшим человеком, счастливо женатым на Наташе Ростовой, образ которой также восходит к первоначальному замыслу.

Наташа Ростова и княжна Марья

Наташа Ростова отмечена как героиня, которая “не удостаивает быть умной”. В этом замечании Толстого — ключ к пониманию образа одной из главных героинь романа. Наташу отличают не разум, а чуткость и необыкновенная эмоциональность, обогащенная незаурядным музыкальным дарованием. В ее характере есть в то же время твердая основа, опирающаяся на нравственные и духовные ценности народной жизни. В силу этого Наташа неосознанно воплощает в себе истинное понимание жизни и способна на решительные и великодушные поступки, порою — на самопожертвование (эпизоды вывоза раненых из Москвы, спасения матери после гибели Пети). Ее же Толстой наделяет способностью чутко улавливать и верно понимать внутреннюю сущность человека: самые точные и емкие характеристики других героев принадлежат Наташе. В то

же время она способна на безрассудные, эгоистические поступки (увлечение Анатодем Курагиным и попытка побега с ним). Образ Наташи дан в романе в развитии: впервые читатели видят ее непосредственной тринадцатилетней девочкой, а в эпилоге это счастливая, поглощенная заботами о детях и муже женщина. Образ Наташи-матери полемически заострен Толстым по отношению к широко обсуждавшимся в то время идеям женской эмансипации.

Более возвышенными, гармоническими и отчасти идеальными чертами отмечен другой центральный женский образ романа — княжна Марья. Во многом это объясняется тем, что прототипом этого образа для Толстого была его мать, которой он не помнил и даже не видел ни одного ее изображения. Княжна Марья отмечена почти всеми качествами, свойственными семье Болконских: она умна, прекрасно образована и воспитана. Но героиня не отличается подчеркнутым рационализмом и холодноватой гордостью Болконских. Это кроткая и одновременно волевая женщина, которой свойственны способность к самопожертвованию (после смерти маленькой княгини она, как может, заменяет Николеньке мать), присутствие духа и глубокая религиозность. Выйдя замуж за Николая Ростова, она полностью разделяет взгляды мужа “на долг и присягу”.

Большое значение для понимания философского и нравственного смысла “Войны и мира” имеет то обстоятельство, что Толстой уделяет много внимания изображению семейной жизни своих героев. Большинство значимых персонажей романа-эпопеи выступают в своем семейном окружении. Автором настойчиво подчеркиваются общие черты, характеризующие то или иное семейство: радушие и открытость, эмоциональность и доброта, музыкальная одаренность и подлинное слияние с русским национальным духом Ростовых; утонченный аристократизм, ум, благородство, обостренные чувства долга и чести, образованность и гордость Болконских; безнравственность и корыстолюбие, эгоизм, подлость “проклятой курагинской породы”. Семья в понимании писателя — маленькое подобие того “мира”, частью которого является человек. Именно поэтому героев романа-эпопеи отличают не только индивидуальные черты, но и родовые. Семья, способность быть хранительницей домашнего очага и матерью — особое нравственное

испытание для героинь романа. Этого испытания не выдерживает Элен Курагина, но Наташа Ростова и княжна Марья — прекрасные жены и матери.

Чернышевский еще в рецензии на ранние “Севастопольские рассказы” назвал специфику изображения духовных и идейных поисков героев Толстого “диалектикой души”: они чрезвычайно интенсивны, и Толстой ведет героя, а за ним и читателя, чтобы тот пришел и поверил в конечный вывод. Создавая образы главных героев, Толстой не отступает от этих принципов, давая их в развитии, наделяя не только богатством чувств, но и глубиной мысли. Существенно дополняют образы героев запоминающиеся портретные характеристики (при этом Толстой часто подчеркивает роль какой-то значимой детали, например, лучистых глаз княжны Марьи), индивидуальная манера поведения (стремительная походка и жесткость общения с окружающими князя Болконского; непосредственность и живость Наташи), своеобразие речи.

Язык романа по-своему отражает правдивую картину жизни той эпохи, содержит большие включения текста, написанного автором на немецком и, главным образом, на французском языках, что передает реальную атмосферу жизни светского общества. Однако основной объем романа — великолепный по точности изложения мысли русский литературный язык, обогащенный живыми образцами народной (крестьянской и солдатской) речи. Богатство содержания и особенности поэтики произведения не могли не повлечь за собою разрушения привычных рамок литературных текстов, поэтому современники не сразу приняли и оценили своеобразную форму этого сочинения Толстого.

Центральные толстовские герои — как правило, исключительные натуры, незаурядные личности. Это необходимо писателю для постановки и разрешения проблем на самом высоком интеллектуальном и духовном уровне. В центре романа характеры развивающиеся. Динамика характера, изменение его нравственно-идейной позиции реализуются через ряд психологических состояний. Отсюда в романе небывалое значение, которое Толстой придает изображению психологических процессов. Для художественной убедительности ему необходимо подробно воспроизвести и объяснить и внутренние механизмы этой эволюции, и ее

глубинные причины. Всегда для Толстого важно выделить и акцентировать нравственный смысл, показать, где в мыслях и чувствах персонажа правда, а где ложь, фальшь. Изображение насыщено авторским пристрастно-оценочным отношением. Внутренняя жизнь героев изображается в ее тончайших нюансах и подробностях, но при этом у Толстого в отличие от Достоевского не остается никаких неясностей, ничего автором не объясненного.

АННА КАРЕНИНА

“Мысль семейная”, заявленная в первом толстовском романе, в полной мере проявилась в его новой работе — романе “Анна Каренина”, опубликованном в журнале “Русский вестник”. Широта охвата современной действительности и глубина проблем, поставленных в этом романе, превращают его в эпическое полотно, вполне сопоставимое с “Войной и миром”, хотя роман принципиально от него отличается как лаконичностью повествования, так и поставленными в нем проблемами.

Повествование в этом социально-психологическом романе Толстого определялось двумя основными сюжетными линиями, которые практически не пересекались, если не считать единственной случайной встречи двух главных героев. Некоторые читатели упрекали автора в том, что его новый роман распадается на два самостоятельных произведения. На подобные замечания Толстой отвечал, что, напротив, гордится “архитектурой — своды сведены так, что нельзя заметить того места, где замок. И об этом я более всего старался. Связь постройки сделана не на фабуле и не на отношениях (знакомстве) лиц, а на внутренней связи”. Эта внутренняя связь придала роману безукоризненную композиционную стройность и определила его главный смысл, вырисовывающийся “в том бесконечном лабиринте сцеплений, в котором и состоит сущность искусства”, как ее в то время понимал Толстой.

Роман открывается взятым из Библии эпитафией “Мне отмщение, и Аз воздам”. Вполне очевидный смысл библейского изречения становится многозначным, когда его пытаются трактовать применительно к содержанию романа. В эпитафии виделись авторское осуждение героини и авторская же защита ее. Эпитафия воспринимается и

как напоминание обществу о том, что не ему принадлежит право судить человека. Много лет спустя Толстой признавался, что выбрал этот эпиграф для того, “чтобы выразить ту мысль, что то дурное, что совершает человек, имеет своим последствием все то горькое, что идет не от людей, а от Бога и что испытала на себе и Анна Каренина”.

Это признание писателя является, по сути дела, определением того, что есть нравственный закон как закон воздаяния человеку за все им совершенное. Это и есть тот смысловой центр романа, который создает “лабиринт сцеплений” в произведении. Центральной в “Анне Карениной” является мысль о том, что жизнь людей скрепляется и держится исполнением нравственного закона. Эта мысль делалановый роман Толстого не только социально-психологическим, но и философским. Своим отношением к пониманию и исполнению нравственного закона определяются все персонажи романа “Анна Каренина”. Этот же признак определяет ведущее положение двух главных героев.

Анна Каренина предстает в романе как окончательно сложившаяся личность. Трактовки ее образа в литературоведении чаще всего соотносятся с тем или иным пониманием смысла эпиграфа и меняются в зависимости от исторически изменяющегося отношения к роли женщины в семейной и общественной жизни и нравственной оценки поступков героини. В современных оценках образа героини начинает преобладать традиционный народно-нравственный подход, согласующийся с толстовским пониманием нравственного закона, в отличие от недавнего безусловного оправдания Анны в ее праве на свободную любовь, выбор жизненного пути и разрушение семьи.

В начале романа Анна — примерная мать и жена, уважаемая светская дама, жизнь которой наполняют любовь к сыну и преувеличенно подчеркиваемая ею роль любящей матери. После встречи с Вронским Анна осознает в себе не только новую пробудившуюся жажду жизни и любви, желания нравиться, но и некую неподвластную ей силу, которая независимо от ее воли управляет поступками, толкая к сближению с Вронским и создавая ощущение защищенности “непроницаемой броней лжи”. Кити Щербацкая, увлеченная Вронским, во время рокового для нее

бала видит “дьявольский блеск” в глазах Анны и ощущает в ней “что-то чуждое, бесовское и прелестное”.

Несмотря на цельность характера, доброту, спокойствие, мужество и настоящее благородство, Вронский — неглубокий человек, практически лишенный серьезных интересов и отличающийся типичными для светской молодежи представлениями о жизни и отношениях к людям, когда искренние поступки и чувства, целомудрие, крепость семейного очага, верность кажутся смешными и устаревшими ценностями. Впечатление от встречи с Анной действует на Вронского, как стихия, но постепенно его чувство превращается в любовь. Нечто стихийное и ужасное, независимое от разума и воли, есть во Вронском и для Анны: первое знакомство во время трагедии на железной дороге (ее образ приобретает в романе определенный символический смысл как роковой знак времени; мотив смерти и железа сопровождает сюжетную линию героев с момента первой встречи), внезапное возникновение из тьмы и метели по дороге в Петербург.

Постепенно искренняя и ненавидящая всякую ложь и фальшь Анна, за которой в свете прочно укрепилась репутация морально безукоризненной женщины, сама запутывается в лживых и фальшивых отношениях с мужем и светом. Под влиянием встречи с Вронским резко меняются ее отношения со всеми окружающими: она не может терпеть фальши светских отношений, фальши взаимоотношений в своей семье, но существующий помимо ее воли дух обмана и лжи увлекает ее все дальше и дальше к падению. После неоднократно проявленного Карениным по отношению к ней великодушия Анна начинает ненавидеть его, больно чувствуя свою вину и сознавая его нравственное превосходство. Она привыкла видеть в муже лишь “министерскую машину”.

Образ *Каренина* не так однозначен. Увлечение Анны непосредственно сказывается и на его жизни. Каренин был преуспевающим чиновником, постоянно поднимавшимся по служебной лестнице, уважаемым в обществе за честность, порядочность, трудолюбие и справедливость. По мере развития и углубления семейного разлада герой переживает настоящую трагедию, душевное смятение, то поднимаясь до сострадания и прощения жены, то втайне

желая ее смерти. Вначале он по привычке пытается найти разумное решение всех вопросов, но постепенно становится смешным в глазах света, колеблется в своих решениях, теряет служебный престиж, замыкается, постепенно утрачивает свою волю, попадая под чужое влияние.

Окончательный разрыв с мужем не приносит счастья и самой Анне, пытавшейся найти его в союзе с Вронским, в поездке в Италию, жизни в Москве и в имении. Новая жизнь приносит ей лишь унижения, как во время посещения театра, и осознание глубины своего несчастья прежде всего от невозможности соединить вместе сына и Вронского. Ничто не может изменить двусмысленности ее общественного положения, постоянно углубляющегося душевного разлада. Постоянно чувствуя свою зависимость от воли и любви Вронского, Анна постепенно становится раздражительной, подозрительной, привыкает к успокоительным лекарствам с морфием. Постепенно она приходит к полному отчаянию, мыслям о смерти, желая тем самым наказать Вронского и остаться для всех не виноватой, а жалкой, и, наконец, к самоубийству. Начавшееся на железной дороге знакомство с Вронским, история любви, развивающаяся параллельно с осознанием Анной своей вины (во многом под впечатлением кошмарных сновидений, в которых ей и Вронскому виделся страшный мужик с железом), гибель под колесами поезда замыкают символический круг жизни главной героини — ее свеча гаснет.

Не осуждая Анну, Толстой предостерегает от этого и читателя, но в оценке ее жизни, поведения, выбора стоит на традиционных глубоко нравственных народных позициях, согласующихся не только с религиозно-этическими, но и с поэтическими представлениями народа. В сюжетной линии героини он выявляет связный и прочный подтекст, восходящий к мифопоэтическим народным представлениям и однозначно трактующим образ Анны как грешницы, а ее жизненный путь как путь греха и гибели, несмотря на ту жалость и симпатию, которые она вызывает.

Константин Левин, как и Анна Каренина, — совершенно сложившийся человек, но его внутренний мир находится в постоянном развитии и изменении. Это один из самых сложных и интересных образов в творчестве писателя, продолжающий ряд его героев, отличающихся ча-

стично автобиографическим характером и аналитическим складом ума. Характер и сюжетная линия Левина наиболее соотносятся с обстоятельствами жизни и образом мыслей самого писателя. Во время работы над романом Толстой не вел дневников, так как его мысли и смена чувств достаточно полно отражались в работе над образом Левина. Этому герою доверены самые дорогие мысли автора, его глазами видит и его устами оценивает Толстой пореформенную действительность в России. С Левиным Толстой знакомит читателей романа в сложный период его жизни, когда он, приехав в Москву, чтобы сделать предложение Кити Щербацкой, получает отказ. Левин — провинциальный помещик, принадлежащий к хорошему дворянскому роду. Его жизнь заполнена хозяйственными заботами и глубокими интеллектуальными интересами, нравственными исканиями. Это серьезный и уравновешенный, искренний, доброжелательный и прямой человек. Любовь к Кити была обусловлена для Левина не только чувством, но и отношением к семье Щербацких, в которой он видел образец старого, образованного и честного дворянства, что для героя было очень важно. Его представления об истинном аристократизме зиждились на признании прав чести, достоинства и независимости, в отличие от современного ему преклонения перед богатством и успехом.

Левина болезненно волнуют судьба русского дворянства и процесс его оскудения, о чем он много беседует со своими соседями-помещиками и за бесценок продавшим свою рощу купцу Стивой Облонским. Не видит Левин реальной пользы и от тех форм хозяйствования, которые пытаются привнести с Запада; отрицательно относится к деятельности земских учреждений, не видит смысла в комедии дворянских выборов, как и во многих других достижениях цивилизации, считая их злом.

Постоянная жизнь в деревне, занятия хозяйством, наблюдения над трудом и бытом народа, стремление к сближению с крестьянами помогают Левину выработать самобытные взгляды на происходящие вокруг изменения, недаром именно он дает емкое и точное определение пореформенного состояния общества, говоря о том, что “все переверотилось” и “только укладывается” в жизни. Он и сам пытается внести свой вклад в то, как “все уложится”.

Опыт собственного хозяйствования и размышления над особенностями национального уклада жизни приводят его к самостоятельному выводу о необходимости учитывать в ведении сельского хозяйства не только агрономические новшества и технические достижения, но и традиционнo-национальный склад характера работника как главного участника всего процесса. Герой даже задумывается всерьез о том, что при правильной постановке дела на основе его выводов можно будет преобразовать жизнь сначала в имении, затем в уезде, губернии и, наконец, по всей России.

Помимо хозяйственных и интеллектуальных интересов Левина волнуют и более сложные вопросы. В связи с необходимостью исповедоваться перед венчанием с Кити Левин задумывается о своем отношении к вере, находя в душе лишь сомнение. Он признается священнику во время исповеди: “Мой главный грех есть сомнение. Я во всем сомневаюсь. Я сомневаюсь иногда даже в существовании Бога”. Последовавшие затем важнейшие события жизни — смерть любимого брата, рождение сына — вновь обращают героя к религиозно-нравственным вопросам и размышлениям о смысле и содержании жизни. Не находя в своем сердце веры, Левин одновременно удивляется тому, что в минуты испытаний он молится Богу о спасении и благополучии близких. Мучительные искания соединяются в жизни Константина Левина с семейным счастьем, недаром Толстой делает описание венчания Кити и Левина своего рода центром произведения: границей четвертой и пятой частей состоящего из восьми частей романа.

Левина явно не удовлетворяет признание конечности жизни, следовательно, отсутствия смысла человеческого существования, если оно основано только на биологических законах. Неотступно преследующие героя мысли и стремление найти непреходящую жизненную цель доводят его, счастливого мужа и отца, успешного хозяйствующего помещика, до отчаяния, нравственных мучений и мыслей о самоубийстве.

Ответы на свои вопросы Левин ищет в трудах философов, ученых, наблюдениях над жизнью других людей. Толчком для продолжения исканий в религиозно-нравственном направлении служит услышанное им замечание о

старом крестьянине Фоканыче, который “для Бога живет”, “о душе помнит”. Герой сталкивается с трудноразрешимым для себя вопросом о соединении “ясного знания” и разума, диктующего “борьбу за существование”, с добром, с “непостижимым разумом знанием”. Законы добра, согласно мысли героя, — проявление божества, открытое сердцу, которое очень трудно помирить с доводами рассудка. Путь исканий Левина не завершается в конце романа, автор оставляет его смотрящим с террасы своего дома на Млечный Путь и так и не разрешившим для себя некоторых мучительных вопросов.

В романе “Анна Каренина” важнейшей составной частью содержания является изображение реалий жизни 70-х годов XIX в. В литературоведении давно утвердилось мнение о том, что всякий хороший социальный роман со временем приобретает значение исторического, что в полной мере подтверждается примером этого произведения, которое недаром сравнивают с “Евгением Онегиным” как “энциклопедией русской жизни” по широте и точности отражения картины мира. В романе нашли свое место описания всех важнейших событий той эпохи — от вопросов жизни и труда народа, пореформенных отношений помещиков и крестьян до военных событий на Балканах, в которых принимают участие русские добровольцы. Герои Толстого обеспокоены и другими повседневными проблемами своего времени: земство, дворянские выборы, постановка образования, в том числе высшего женского, общественные дискуссии о дарвинизме, натурализме, живописи и так далее. Комментаторы романа “Анна Каренина” отмечали, что новые части произведения с изображением актуальных событий современности появлялись в печати, когда в журналах и газетах еще не успевало завершиться их общественное обсуждение. Поистине, чтобы перечислить все, что нашло отражение в романе, пришлось бы переписать его заново. Главным среди всех актуальных вопросов времени остается для Толстого вопрос о том, “как уложится” русская жизнь после реформы 1861 г. Этот вопрос касался не только общественной, но и семейной жизни людей. Будучи чутким художником, Толстой не мог не видеть, что в сложившихся условиях именно семья оказалась самой уязвимой как наиболее важная, сложная и хрупкая форма

жизни, нарушение которой приводит к нарушению неизблемых основ бытия и всеобщему беспорядку. Поэтому писатель выделял в качестве главной и любимой мысли этого романа “мысль семейную”.

Большая жизнь писателя, начавшаяся еще в пушкинскую эпоху, завершилась всего за несколько лет до переломных дат в русской истории. Все процессы духовной, интеллектуальной и культурной жизни почти целого столетия были вольно или невольно восприняты, осознаны и преломлены в сознании и творчестве писателя. Во многом воспитанный в молодые годы людьми и культурными традициями XVIII столетия, Толстой представлял собой век XIX, на склоне жизни став носителем “уходящей” культуры этого века и своего сословия, что усугублялось его принадлежностью к там называемому кающемуся дворянству. Одновременно он определил многие из тенденций развития русской и мировой литературы XX в. Эти особенности личности писателя сделали его положение в истории русской культуры уникальным.

Л. Н. ТОЛСТОЙ И КАЗАХСКАЯ ЛИТЕРАТУРА

Постановка психологической и философской проблемы об ответственности человека за свою жизнь и то, на что она была потрачена, характерна для первого психологического романа в казахской литературе. Истоками психологизма романа Жусупбека Аймауытова “Карткожа” явились творчество Толстого и труды ученых-психологов XIX в.

Наследник поэтических и философских открытий Абая — Шакарим Кудайбердыев — высоко ценил гуманистический пафос выдающихся русских классиков. Он перевел на казахский язык повести Пушкина, а также “Ассирийский царь Ассаргадон”, “Три вопроса” Л. Н. Толстого. Поэт состоял в переписке с русским писателем.

В своем философском исследовании “Три истины” он утверждает, что кроме материализма, теологического мышления, в познании жизни необходима третья истина. Он называет ее “уждан или русским словом совесть” и утверждает, что надо верить, как в первую истину, в свои ощущения и познание как это делает материализм. Необходимо верить, как во вторую истину, в жизнь души, о которой говорят теологи. “Но, если человек в полной мере

не уверует в то, что совесть — это первейшая потребность души, тогда ничто не сможет сделать его сердце честным и чистым”, — к таким мыслям приходит Шакарим в своей философии морали. Духовное родство в поисках истины сближает великих сынов разных народов.

В поэме “Жизнь Забытого” показана внешне обычная жизнь кочевника: детство, полное беспечности, юность, начало взрослой жизни, отягощенное браздами власти. С 20 до 40 лет — это время, прожитое лирическим героем зря, вдали от мудрости, книг, поисков истины. Это время, по мнению поэта, когда он шел дорогой невежества, мздоимства, лихой молодости. В исповедальном монологе лирического героя отражены духовные страдания далеко вперед ушедшего Забытого. Такое имя теперь он себе выбирает. Это в молодости он хотел быть известным и знаменитым, теперь желает быть забытым своим народом. С 40 лет начинаются его духовные поиски и поиски знаний. Он изучает арабский, персидский, русский языки. Знакомится с философскими учениями Запада и Востока, начинает осознавать, в каком обществе он живет. Его критика казахской жизни, казахского общества были приняты в штыки, он остался одиноким. Его не понял народ, отвергли священнослужители:

Алжыды деп ел айтты,
Дін бұзды деп молда айтты,
Ескішіл деп ол да айтты,
Жалғыз қалдым жалаңаш.

Он не остановился на критике невежества, двуличности мусульманского духовенства. Большая часть поэмы Шакарима показывает его понимание политической борьбы между белыми и красными в казахской степи, значение “Алаш Орды”, а также саркастическое отношение к легковерию 60-летнего лирического героя. Выпив весь яд жизни, герой мечтает уйти так, чтобы о нем забыли. Тема ухода неоднократно возникает в поэме. Слишком тяжела была ноша мудрого сына казахов, он осознавал себя глубоко одиноким странником. Его пророческие предвидения оправдались, степь оказалась в огне враждующих красных и белых. Мало этого, в самой среде казахов создавались партии, которые вскоре начнут самоуничтожение.

Тағы да мұның үстіне,
Бір ауыр түсті де,
Ордамыз у ішті де,
Партия шықты жалғансыз.

Живая современность входит в творчество Шакарима, он дает ей нелицеприятную характеристику. С высоты своей философии жизни поэт находит вновь и вновь силы жить, действовать, искать истину. В поэтической автобиографической поэме “Жизнь Забытого” автор воплотил судьбу мыслящего сына своего народа, показал трудный путь к истине. Форма автобиографической психологической трилогии Толстого своеобразно трансформировалась в казахской литературе. Психология души человека переломной эпохи ярко отразилась в ней. У великого русского писателя и у казахского классика на этом пути был еще не один последователь.

Открытия Л. Н. Толстого в художественном обращении разных этапов начинающейся жизни, развитие души и характера Николеньки Иртеньева, “диалектика души”, раскрытая через психологию героя воздействовали на казахскую литературу. Лирико-философская поэма “Заблудившаяся жизнь” С. Торайгырова состоит из пяти глав, которые обозначены так: “Я — ребенок”, “Я — жигит”, “Я остановился (стал зрелым)”, “Я — старый”, “Я — умер”. В главе “Я — ребенок” (Мен — бала) показана чистота души, пришедшего в мир ребенка. Она одинаково открыта природе и людям, мир воспринимается в гармонии и первозданной красоте. Поскольку лирический герой отражен через поэтическое “я”, то нет и посредников в передаче чувств. А то, что чувства больше значат для ребенка, чем его еще не развитый разум, было показано еще Толстым. Но именно это чувство рождает позже глубинные мысли об единении семьи, своего народа, об общечеловеческом единении. Как когда-то герой повести “Детство” не верил в смерть, так и лирический герой Торайгырова скажет:

Мен ұжмақ періштесі, көңілім таза,
Қандай нәрсе білмеймін: бөле, қаза.
Еркімнің ұйғарғанын істеуіме,
Ұғынбаймын ешкімнен бар деп жаза.

Прекрасный мир детства, сама многогранная жизнь — вечные спутники человека, опора его в многотрудном жизненном пути. Сопоставительный анализ главы “Я —

жигит” и повести “Юность” приводит к выводу, что несмотря на национально сходные моменты своего духовного развития. Так для лирического героя очень важно стремление к поставленной цели и он формирует главный вопрос: “Кем должен быть я, чтобы быть счастливым?” Да хорошо быть богатым, ученым, почтенным, но главное для человека — быть справедливым:

Ендеше мен жабыссам негізгі іске,
Әділкте бар негіз, бақ та, күш те.

Эта глава является выражением главной идеи всей поэмы, чтобы жизнь не была “заблудившейся”, надо стремиться к истине, к справедливости. Во всех остальных главах поэт показывает, как человек разменивает свои идеалы юности, как косная действительность заглушает в нем лучшие порывы. Зряшняя, “заблудившаяся жизнь” показана в поэме С. Торайгырова “Диалектика души”, психологизм — выдающееся достижение Л.Н. Толстого и всего русского реализма — послужил и развитию мировой литературы. Для казахской литературы это был великий опыт, освоение которого, начавшись в конце XIX века, продолжается по сей день.

Вопросы и задания

1. Выделите основные периоды творчества Толстого и произведения, соответствующие им.
2. На какой основе формировался психологизм Толстого и в чем заключаются его отличительные черты?
3. Почему Толстой показывает войну глазами Пьера, человека невоенного?
4. Центральное место Бородинской битвы — курган Раевского. Как ведут себя защитники кургана Раевского?
5. В чем состоит социальное, нравственное и философское содержание романа “Анна Каренина”?
6. Каково значение и место образа Константина Левина в романе Толстого?
7. Как можно понимать смысл эпитафии к роману в связи с сюжетной линией Анны Карениной?

Теория литературы

Роман-эпопея.

Этот гибридный жанр не получил широкого распространения в мировой литературе, но он тем не менее представляет вершину ху-

дожественно-эстетической трактовки мира и человека. Романом он называется потому, что там присутствует воля личности, существует персонаж, который олицетворяет собой вершину человеческого духа. С другой стороны, эпопея — это разновидность эпоса, в котором прямо выражены коллективные, национально-исторические и государственные идеи времени. В том жанре, который называется романом-эпопеей, присутствует “равенство” сил, воздействующих на происходящий процесс.

По этим качествам к гомеровским творениям примыкает главный русский роман XIX века “Война и мир” Л. Толстого. В этом романе одна из главных исторических фигур, решающих судьбы русской истории, полководец Кутузов, одерживает победу над захватчиком потому, что он получает поддержку всего народа, всей нации, что отвечает опять-таки историческим интересам российского государства. Есть здесь и симптоматичная деталь, когда Кутузову прямо выражают симпатию и восхищение представители так называемых простолюдинов, что окончательно и воодушевляет мудрого полководца.

Философский роман — литературоведческий термин, получивший распространение в XX в. Этим термином обозначаются художественные произведения, написанные в романной форме, в сюжете или образах которого известную роль играют философские концепции.

Некоторые произведения, охарактеризованные как “философский роман”, часто одновременно могут быть названы “романом воспитания”. С этим жанром философский роман роднит особое внимание к истории формирования мировоззрения персонажа и то значение, которое в сюжете играет интеллектуальная жизнь героев, а также ее концептуальное осмысление. Однако философский роман может не содержать описание взросления и становления характера главных персонажей, что является характерной особенностью для романа воспитания.

Философским романом иногда называют произведения, написанные в жанре утопии или антиутопии. Это происходит благодаря особенному концептуальному рассмотрению в утопиях или антиутопиях тех или иных явлений общественной жизни, философскому анализу всего общества в целом, а также проблемам исторического развития общества.

АНТОН ПАВЛОВИЧ ЧЕХОВ (1860—1904)

Чехов — последний русский классик XIX в. — входит в литературу в начале 1880-х годов, а завершается его творческий путь в начале следующего, XX столетия. Чехов принадлежит сразу двум существенно различным эпохам русского и мирового литературного процесса, что позволяет, с одной стороны, определить его творчество как завершение

традиции русского классического реализма, а с другой, и с не меньшим основанием — как преддверие духовных и стилистических открытий литературы новейшего времени.

Антон Павлович Чехов родился 17 (29) января 1960 г. в Таганроге в большой семье, отец его держал бакалейную лавку.

В 1868 г. поступил в гимназию, а после переезда семьи в Москву будущий писатель остался в Таганроге; чтобы окончить учение, зарабатывал на жизнь репетиторством. В 1879 г., окончив гимназию, Чехов уехал в Москву, где поступил на медицинский факультет Московского университета, в 1884 г. получил звание уездного врача и начал заниматься врачебной практикой.



Первые литературные опыты Чехова относятся к гимназическим годам — он писал юморески, помещая их в гимназическом журнале; в студенческие годы сотрудничал в журналах “Стрекоза”, “Будильник”, “Зритель”, с 1882 г. писал для петербургского журнала “Осколки”, в котором с 1883 по 1885 гг. вел обозрение “Осколки московской жизни”. Подписывался разными псевдонимами.

В 1884 г. вышла первая книга рассказов Чехова — “Сказки Мельпомены”, затем следуют “Пестрые рассказы” (1886), “В сумерках” (1887), “Хмурые люди” (1890). В конце 80-х он много работал для театра: пишет пьесы “Иванов”, “Леший”, “Свадьба”, водевили “Медведь”, “Юбилей” и др.

В 1892 г. Чехов купил небольшую усадьбу Мелихово под Москвой, где помогал местным крестьянам как врач, построил школы для крестьянских детей, выезжал в губернии, охваченные голодом, участвовал во всеобщей переписи населения. Именно в Мелихове было написано много прекрасных произведений: “Попрыгунья”, “Скрипка Ротшильда”, “Учитель словесности”, пьесы “Чайка”, “Дядя Ваня” и др. В 1898 г. по состоянию здоровья Чехов переехал в Ялту, где построил дом, в котором его посещали Л. Толстой, М. Горький; И. Бунин, А. Куприн, художник И. Левитан. В 1901 г. Чехов женился на актрисе МХАТа О. Л. Книппер.

В начале XX века Чехов создал такие замечательные пьесы, как “Три сестры” и “Вишневый сад”. Все его пьесы были поставлены на сцене МХАТа.

В последние годы жизни был занят подготовкой своего собрания сочинений, вышедшего двумя изданиями (1899—1902 и 1903) в издательстве А. Маркса. В 1904 г. в связи с резким ухудшением здоровья Чехов поехал для лечения в Германию, на курорт Баденвейлер, где 2 (15) июня он скончался. Похоронен на Новодевичьем кладбище в Москве.

ПРОЗА

Время расцвета чеховского таланта — 80-е годы XIX в., — это особый период в жизни русского общества, атмосфера которого наложила печать на все творчество писателя, во многом предопределив своеобразие его художественного видения. Свой творческий путь Чехов начал как писатель-юморист. В первой половине 80-х годов он активно сотрудничает в юмористических журналах развлекательного характера, их редакторы предписывали авторам не затрагивать острых социальных тем, лишь веселить публику рассказами о забавных случаях, происходящих в служебной и семейной жизни обыкновенного обывателя. Жанром, наиболее часто используемым в этих целях, был короткий смешной рассказ с неожиданной концовкой, сценка, короткое повествование, построенное на комическом диалоге персонажей. Ранний Чехов почти никогда не выходит за предписанные жанровые рамки, но он не всегда “всего лишь веселит публику”. Однако эта сознательная установка на “безыдейность” не только не помешала ему создать такие шедевры прозы, как “Размазня” (1883), “Хирургия” (1884), “Жалобная книга” (1884), “Унтер Пришибеев” (1885), “Налим” (1885), “Лошадиная фамилия” (1885), “Переполох”, “Тоска”, “Ванька” (все — 1886) или “Драма” (1887), в которых отсутствуют прямые обличительные тенденции, но жизнь изображается вне общепринятых стереотипов ее оценки.

В одном из показательных для раннего Чехова рассказе “Размазня” хозяин куражится над гувернанткой, вычитая из ее жалования деньги под абсурдными предлогами, а потом все-таки отдавая ей все деньги, мотивируя тем, что

преподнес ей урок, как надо себя защищать. Читатель не сразу понимает позицию писателя, потому что рассказ неоднозначен. В нем отразились две позиции: точка зрения рассказчика заявлена определенно: надо уметь за себя постоять, нельзя быть размазней, мнение же писателя не формулируется, симпатия автора — это не позиция. Однако вдумчивый читатель должен понять, что писатель не разделяет точку зрения героя, унижающего беззащитную гувернантку. Спустя три года эта тема найдет свое продолжение в рассказе “Переполох”, в котором тип поведения молоденькой гувернантки, в комнате которой хозяйка производит обыск, принципиально иной, чем в “Размазне”: она, заподозренная в числе других в краже дорогой броши, покидает дом, несмотря на покаяние хозяина. Это один из многих чеховских рассказов-открытий, в котором героиня постигает свое истинное положение в мире людей, пытается противопоставить ему собственное достоинство и право на принятие самостоятельных решений.

“Рассказ открытия”, по наблюдениям В. Б. Катаева, состоит из определенного набора структурных элементов и строится по определенным правилам. Его герой, обыкновенный человек, погруженный в будничную жизнь, однажды получает какой-то толчок — это обычно какой-нибудь пустячный случай, “житейская мелочь”. Затем происходит главное событие рассказа — открытие. В результате опровергается прежнее — наивное, или прекраснодушное, или шаблонное, или привычное, или беспечное, или устоявшееся — представление о жизни. Жизнь предстает в новом свете, открывается ее “естественный” порядок: запутанный, сложный, враждебный. Развязка также однотипна во всех случаях: герой впервые задумывается. А открытия, которые совершают герои этой группы рассказов, неодинаковы, различны и сами герои.

Мир ранних чеховских произведений пестр — и поначалу эти пестрота, разноразной кажутся смешными и самому автору. Но со временем авторское отношение будет меняться, хотя интерес Чехова-художника изначально и до конца сосредоточен на одном и том же круге явлений. Однако достичь открытия дано далеко не всем чеховским героям. И тем более антигероям — таким, как “сверхштатный блюститель” — так назвал сначала свой рассказ Чехов “Унтер

Пришибеев”, и первое заглавие это точно определяет главную черту героя: он — добровольный доносчик, шпион не по обязанности, а по убеждению. Цензура запретила печатать рассказ, написанный для юмористического журнала “Осколки”, его удалось поместить в “Петербургской газете” под заглавием “Кляузник”, но в этом названии выпадал момент добровольности (сверхштатности) кляузничества. И Чехов остановился на том заглавии, которое удачнее всего, так как предает главную характеристику героя, и это явление стало именем нарицательным — пришибеевщина. Цель этого унтер-офицера — пришить на корню всякое “отступление от закона и порядка”, каким бы он ни был. Сама жизнь в его представлении — нечто подозрительное, не вполне соответствующее своду закона, требующее неукоснительного надзора, неусыпной слежки. Пришибеев — не просто грубиян и невежда, унтер в нем полностью заслонил человека, осталась просто ходячая “функция”. По сути, это яркий добровольный исполнитель карательной функции власти.

Пришибеев не только страшен, но и смешон: к концу рассказа “грозное” начало в образе унтера Пришибеева побеждается смешным. Ясно, что перед читателем не характер, не личность, но какой-то психологический курьез. Человеческие пороки молодой Чехов убивал смехом. И пусть Пришибеев осужден и посажен под арест, автор устами рассказчика настойчиво повторяет: “Сколько их еще будет!”

Эпиграфом к рассказу “Тоска” автор взял слова из духовного стиха “Плач Иосифа и былль”: “Кому повею печаль мою?..”, и он вызывает в сознании людей: мысль о том, что только Бог может услышать горе человеческое. Главный герой рассказа извозчик Иона Потапов целую неделю ощущает мучительную тоску: у него после трех дней болезни умер единственный сын, и еще никто из людей не выслушал его и не посочувствовал горю одинокого человека. Он пытается рассказать о своем несчастье своим седокам. Первый его пассажир — молчаливый военный: “Иона кривит улыбкой рот, напрягает свое горло:

— А у меня, барин, тово... сын на этой неделе помер”.
Военный равнодушен к словам извозчика.

Трое молодых людей, которых взялся везти Иона, дают ему слишком мало денег: “Двугривенный цена несходная, но ему не до цены... Что рубль, что пятак — для него теперь все равно, были бы только седоки...”. Чувство одиночества у Ионы настолько сильно, что он рад грубости и угрозам со стороны новых седоков: “Он слышит обращенную к нему ругань, видит людей, и чувство одиночества начинает мало-помалу отлегать от груди”. Он пытается рассказать о своем горе грубо смеющимся молодым людям: “Сын-то вот помер, а я жив... Чудное дело, смерть дверью обозналась... Вместо того, чтоб ко мне идтить, она к сыну...”.

В ожидании нового седока он глубоко переживает свое горе, пытается найти хоть одного человека, способного посочувствовать ему: “Глаза Ионы тревожно и мученически бегают по толпам, снующим по обе стороны улицы: не найдется ли из этих тысяч людей хоть один, который выслушал бы его? Но толпы бегут, не замечая ни его, ни тоски...”. Чехов говорит нам, как важно для человека внимание, сочувствие. Иона не просит о деньгах, о другой помощи: он хочет только, чтобы его выслушали: “Скоро будет неделя, как умер сын, а он еще путем не говорил ни с кем”.

Приходя в дом, где ночуют извозчики, Иона пытается обратиться к одному из них, но безуспешно. Тогда Иона идет проведать лошадь. Тоска несчастного человека становится такой необъятной, что он начинает рассказывать о своей беде лошади: “Лошаденка жует, слушает и дышит на руки своего хозяина. Иона увлекается и рассказывает ей все...”.

Так заканчивается повествование о человеке, который остался наедине со своим огромным горем и не сумел найти сочувствия в мире людей. Трагизм таких маленьких шедевров, как “Тоска” и “Ванька” (1886), намеренно подчеркивается, выносится на первый план, и в героях этих произведений, обыкновенных городских бедняках, описанных в классических традициях бытового реализма, неожиданно открываются носители общечеловеческого, вселенского страдания. Положение Ваньки, попавшего из деревни в обучение к сапожнику, который неоправданно груб и жесток по отношению к мальчику, и положение извозчика Ионы в “Тоске”, который мучительно переживает смерть сына, рисуются как абсолютно безнадежные. Оба ищут возможности

контакта с родной душой, но не могут установить его. Оба чувствуют себя одинокими, покинутыми, чужими и никому не нужными в окружающем их мире. В конце концов оба героя находят выход в том, что предаются блаженной радужной иллюзии возможного контакта: Ванька пишет письмо бабушке с просьбой забрать его у сапожника, а Иона делится своим горем с собственной лошадью. Но иллюзия так и остается иллюзией — субъективным представлением о должном и желанном, которому ничего не отвечает в реальной действительности: бабушка не получит письма, потому что на нем неправильно указан адрес, а лошадь, поскольку она животное, разумеется, не понимает того, что говорит ей Иона. Таким образом, реальность у Чехова разбивает человеческие иллюзии. В композиционном рисунке ранних психологических рассказов Чехова есть всегда три последовательных момента: наблюдение, “случай”, порожденный экспериментом, возвращение к исходному положению с внутренним наращением (С. Д. Балухатый).

Новеллистика зрелого Чехова

Принято считать, что зрелый период творчества писателя начинается с 1888 г. Хотя эта дата несколько условна, но в 1888 г. он уже не написал ни одного произведения для развлекательных журналов. Вторая половина 80-х — это время начала сотрудничества Чехова в суворинской газете “Новое время”, время активных поисков интеллектуального и духовного самоопределения. Основной жанр Чехова — по-прежнему маленький рассказ. Темы же, за которые он берется, весьма разнообразны. Главным образом его интересует человек в его психологических взаимодействиях с другими людьми, а также с миром, в котором ему выпало жить и в котором он пытается найти себя.

Во многих произведениях Чехова, включенных в сборник “В сумерках” (1887), непосредственно предшествующий зрелому периоду творчества, и в сборник “Хмурые люди” (1890), первый сборник этого периода, преобладающими настроениями героев стали тоска бытия и жажда яркой, полнокровной и свободной жизни, которая противопоставляется мучительно переживаемой действительности. Такое восприятие жизни станет характерным для многих героев писателя и во все последующие годы творчества.

Сюжет рассказа “Попрыгунья” (1892) построен так, что вначале ничто не предвещает трагической развязки. Ольга Ивановна, вышедшая замуж за доктора Дымова, окружена талантливыми людьми: среди них актер драматического театра, певец из оперы, литератор, музыкант, помещик, несколько художников, и молодой красавец Рябовский. Все за ней ухаживают, учат своему искусству, и Ольга Ивановна увлечена ими. “Среди этой артистической, свободной и избалованной судьбой компании, правда, деликатной и скромной, Дымов казался чужим, лишним и маленьким, хотя был высок ростом и широк в плечах”. Гоняясь всю жизнь за знаменитостями и собирая их у себя в доме, Ольга Ивановна не разглядела замечательного таланта самоотверженной души своего мужа. Когда он, заразившись дифтеритом от больного ребенка, умирает и товарищи врачи говорят о нем как о редком, замечательном человеке, Ольга Ивановна сожалеет, что “прозевала знаменитость”. Дымов изображен мягким, интеллигентным человеком, любящим свою жену. Но, видя вокруг себя, в своем доме эту духовно ограниченную компанию, он не может, в силу своих понятий о культуре, выразить недовольство, не сопротивляется, мирится с бесцеремонностью жены. Даже когда стало ясно, что жена изменяет ему, он не решается объясниться, надеясь, что ужасная драма разрешится сама собой. В пору этих тяжелых переживаний Дымов умирает.

В этом рассказе отчетливо выразился тот художественный стиль, которым Чехов полностью овладел к началу 90-х годов. Авторская ирония проглядывает в том, как сочетаются и соотносятся детали картины, отбору которых писатель придает важное значение. На своей свадьбе Ольга Ивановна как бы демонстрирует мужа своим знаменитым друзьям: “Посмотрите на него: не правда ли, в нем что-то есть, — говорила она, кивая на мужа и как бы желая объяснить, почему это она вышла за простого, очень обыкновенного и ничем не замечательного человека”.

Здесь же она, “хватая за руку” собеседника, повторяя “слушайте, слушайте”, рассказывает, как “Дымов врезался по самые уши”, а она “всю ночь проплакала и сама влюбилась адски”. Грубая, примитивная лексика выдает Ольгу Ивановну с головой. Она не стыдится говорить чужим людям о своих отношениях с мужем. Детали ее поведения,

как и речь, создают образ человека поверхностного, легкомысленного, невоспитанного. Чехов не оставляет у читателя никаких сомнений насчет характера и нравственных качеств Ольги Ивановны.

Повесть “Палата № 6” (1892) Чехов насыщает остро социальными мотивами. Это первая вещь Чехова, появившаяся в либеральном журнале “Русская мысль”, и с этого момента, не разрывая личных отношений с А. С. Сувориным, Чехов перестает печататься в газете “Новое время”. Главный герой повести, доктор Рагин, склонный к философскому осмыслению жизни, страдает оттого, что видит в ней одни загадки и противоречия. Так, он не знает, как совместить свое преклонение перед красотой и силой человеческого ума, творца величайших культурных ценностей, и сознание того, что не только человек с его умом, но все, что когда-либо было им создано, обречено на смерть и неизбежное конечное превращение в “бессмысленную” космическую пыль.

Под влиянием своих пессимистических мыслей Рагин начинает пренебрегать своими прямыми врачебными обязанностями, за что его резко критикует Громов, больной из палаты для психически больных, к которому Рагин относится с глубокой симпатией. Громов, с его точки зрения, обладает замечательным умом и редким культурным кругозором. Признанный “сумасшедшим” за постоянные собеседования с Громовым, Рагин и сам попадает в палату № 6, после чего понимает, в каких ужасных условиях, в том числе и вследствие его врачебной бездеятельности, все это время жили ее обитатели. Нет сомнений в том, что позиция Рагина осуждается автором как позиция обывателя, пытающегося закрыть глаза на социальную трагедию. К финалу палата № 6, где томятся несчастные больные, жестоко избиваемые за малейшее непослушание сторожем Никитой, все больше напоминает тюрьму — емкий образ, истолкованный многими читателями как мрачный образ России эпохи “безвременья”, когда подавлялось любое проявление свободной, независимой мысли. А Громов и Рагин представлены как герои-двойники. Оба они, как люди с тонкой нервной организацией, духовными интересами и любовью к мыслительной деятельности, противостоят обывательской среде провинциального города, в котором

живут. Они пытаются найти спасение от тягот жизни в какой-либо высокой вере или “философии”. Громов с его демократическими взглядами верит в прекрасное будущее, а Рагин, не разделяющий его оптимизма, искренне завидует самой способности верить, отсутствие которой ощущает как болезненный изъян и недостаток. Но в глубине они не знают истинной веры. Не только Рагин, но и Громов в конце повести падает духом, чувствуя себя бессильным что-либо противопоставить страшной действительности, символизируемой образом палаты-“тюрьмы”, из которой никому из тех, кто однажды попал в нее, невозможно вырваться на свободу. За социальной трагедией очевидным образом начинает проглядывать экзистенциальная трагедия.

Не случайно Рагин и Громов, с их различными идейными воззрениями, оказываются узниками одной тюрьмы. Они — жертвы не действительности эпохи “безвременья”, а действительности как таковой, несовершенного устройства мира, обрекающего всякого умного, тонкого, возвышающегося над пошлой средой человека на изгойство и страдания, а в ответ на его настойчивые вопрошания о смысле жизни, точно в насмешку, указывающего ему на то, что все в ней кончается смертью. Поэтому и смерть доктора Рагина, наступившая на следующий день после его заключения в палату для сумасшедших, не только наказание героя за его желание спрятаться от трагедии жизни, но и косвенное подтверждение тезиса Рагина-философа о горькой участи человека, который рождается для того, чтобы однажды умереть и развеяться пылью по беспредельным пространствам вселенной.

В отдельную группу выделяются произведения первой половины 90-х годов, где подобного рода пошлость воплощается в образе самодовольной, властной и чуждой каких-либо нравственных сомнений молодой женщины, причиняющей безмерные страдания любящему ее герою-мужчине. Это рассказы “Попрыгунья” (1892), “Учитель словесности” (1894), “Дом с мезонином” (1896). Здесь мужской персонаж предстает как пользующийся авторским сочувствием несчастный страдалец, а сама героиня — как олицетворение той непонятой, внешне привлекательной, но в основе своей грубой и жестокой жизни, которая увлекает человека в свои сети, обманывает его призраком

счастья, а потом насмеяется над ним, полностью разрушая ею же созданную иллюзию.

В “Доме с мезонином” полюбившим друг друга героям, Художнику и хрупкой, чистой, доверчивой девушке Жене, как это бывало и в прежних чеховских рассказах о любви, не удастся соединиться, однако в самом конце рассказа у героя, насильно разлученного с Женей, отправленной в другую губернию по настоянию старшей сестры Лиды, не симпатизировавшей Художнику, тем не менее возникает предчувствие, что они — “встретятся”. Важно отметить и то, что чуткая Женя, когда Лида спорит с Художником о том, как и во имя чего должен жить человек, — принимает сторону Художника, утверждавшего, что люди должны стремиться не к мелким и частным целям, а к “вечному и общему”, к радикальному пересмотру оснований общественного бытия современного человека. По существу, герой отстаивает точку зрения, имеющую соответствия как в массовой либеральной, так и в радикально демократической идеологии, что “правда” может быть найдена только при условии тотального отрицания всех ныне существующих форм человеческой жизнедеятельности, как социальных, так и политических, признаваемых устаревшими и не отвечающими новым представлениям об истинной свободе. Но характерно, что после пламенного монолога Художник стыдится своих слов и даже, в противоположность вере в лучшее будущее, заявляет о возможном “вырождении” всего человечества.

Идеал будущего предопределяет и оценку настоящего в написанной в 1898 г. “маленькой трилогии” — трех небольших рассказах, объединенных общими героями и темой “футлярной” закрытости человека от пугающего и беспокоящего его мира. Жизнь, от которой закрываются герои, предстает здесь не столько трагической и жестокой, как это почти всегда было прежде, сколько захватывающе неизвестной, непредсказуемой и втайне вынашивающей в себе образ новой свободы, от лица которой автором словно бросается вызов неспособности героев открыться ей и принять ее.

В первом рассказе трилогии — “Человек в футляре” — таким закрытым человеком является гимназический учитель греческого языка Беликов, весь и по интеллектуаль-

ному кругозору, и по болезненно-невротическим реакциям на все живое и новое принадлежащий “консервативному” прошлому, восходящему к тем диким и жутким временам, когда, как говорится в рассказе, “предок человека не был еще общественным животным” и в страхе перед всем существующим “жил одиноко в своей берлоге”.

Во втором рассказе — “Крыжовник” — с необычной для Чехова резкостью обрисована жизнь человека, всецело сосредоточившегося на низменной материальной цели приобретения собственного имени с прудиком, садом и кустами любимого им крыжовника. Такая скудость цели расценивается в рассказе как предательство истинных целей, стоящих перед человечеством и, по словам одного из героев, состоящих в том, чтобы когда-нибудь в будущем человек мог овладеть “всем земным шаром, всей природой”, чтобы во всей красе и силе “проявить все свойства и особенности своего свободного духа”.

В третьем рассказе — “О любви” — любящие друг друга герои, помещик Алехин и молодая замужняя женщина Анна Луганович, не могут соединить свои сердца и судьбы из ложного, как это видится автору, страха перед общественным мнением, которое, доверься они своей любви, конечно, осудило бы их за безнравственность, но, по мнению прозревающего к концу рассказа Алехина, было бы не право, поскольку оценивало бы все происходящее с позиций традиционной морали, испокон веков стесняющей свободу человеческого самопроявления и давно уже воспринимаемой всяким подлинно живым сознанием как ненужные, бессмысленные оковы.

Эта тема по-новому свободной любви, готовой усомниться в незыблемости традиционного института брака, была продолжена Чеховым в рассказе “Дама с собачкой” (1899). Главные его герои — Гуров и Анна Сергеевна; он — женатый человек, она (как и героиня рассказа “О любви”) — замужняя женщина, они одинаково несчастливы в браке. Спасением от его унижительного “футляра” для них становится их любовь друг к другу, родившаяся из легкомысленного курортного романа и со временем превратившаяся в большое серьезное чувство. Чувство разделенной любви не только избавляет героев от одиночества, но и выводит к новым духовным горизонтам, они становятся чуткими к

красоте мира, задумываются о “высших целях бытия” и начинают ощущать жизнь человека и человечества как “непрерывное” движение к “совершенству”.

А героиню рассказа “Душечка” (1899) возвышает мотив искренней материнской заботы о маленьком ребенке. Мнения современников об Оленьке Племянниковой были противоположными: от категорического ее осуждения (“безликая раба своих привязанностей” — М. Горький) до восхваления (“воплощение истинного предназначения женщины” — Л. Толстой). Принято считать, что чеховскую героиню можно рассматривать как еще один вариант “футлярного” человека. В рассказе представлена история четырех привязанностей Душечки — антрепренер, лесоторговец, ветеринар, маленький гимназист. Каждая из четырех частей построена по одной и той же схеме (жалость — любовь — копирование чужого мнения — конец). И, теряя каждого из них, она испытывает чувство одиночества, пустоты, оставшись одна, Душечка осознает полную свою неспособность разобраться в том, как ей жить дальше. Авторская ирония, заметная в начале рассказа, в итоге полностью нейтрализуется указанием на ее готовность, не задумываясь, отдать жизнь “за чужого ей мальчика”, гимназиста Сашу — ее последнюю, самую сильную и самую бескорыстную привязанность. Именно в этом эпизоде нарушается уже привычный и ожидаемый читателем ритм рассказа, ведь героиней овладевает неведомая ей прежде любовь, материнская. Это рассказ о способности самоотверженно любить, о тех смешных и забавных проявлениях, которые может принимать в реальной жизни эта способность. В итоге Душечка оказывается героиней, чей “футляр” распался и раскрылся, освободив путь для чистой энергии любви, нежности и сострадания, всегда переполнявшей ее, но прежде не имевшей для себя выхода. И поэтому читатель сочувствует ей в открытом и тревожном финале рассказа: неужели привычное повторение трех предыдущих жизненных ситуаций и здесь не будет нарушено?

Приведенные примеры показывают, что идеалом автора является свобода от всех “футлярных” форм существования, проявляющаяся в душевной открытости, милосердной и сострадательной любви и искренней веры в неиссякающий смысл обновляющейся жизни.

ПЬЕСЫ

Подлинное значение Чехова-драматурга — автора как больших — “Иванов”, (1887), “Чайка” (1896), “Дядя Ваня” (1897), “Три сестры” (1900) и “Вишневый сад” (1903), так и одноактных пьес — было осознано достаточно поздно. Но большую роль в этом сыграли первые постановки его пьес, осуществленные Московским Художественным театром К. С. Станиславского и В. И. Немировича-Данченко. А для современников Чехов долго оставался в первую очередь прозаиком. И даже испытывавший по отношению к Чехову искреннюю привязанность Лев Толстой с присущей ему парадоксальностью заявлял о том, что Чехов пишет свои пьесы “еще хуже Шекспира”. И драматургия Чехова многими рассматривалась как совсем не равное по значению дополнение к его прозаическому творчеству. Сегодня же слава Чехова-драматурга вполне сопоставима со славой Чехова-прозаика, если не превосходит ее. Чехов признан одним из величайших драматургов XX столетия, а его пьесы — основа репертуара ведущих театров мира.

Чехов оказал громадное влияние на драматургию и театр XX века. “Вишневый сад” стал пьесой, которая чаще всего ставилась в ушедшем столетии по всему миру. В широком смысле тексты Чехова-драматурга отличает перенос “взрывной” энергии театрального действия в подчеркнута бытовую сферу частной, семейной жизни средних слоев и тенденцией (“Пусть на сцене будет так же сложно и так же вместе с тем просто, как и в жизни. Люди обедают, просто обедают, а в это время слагается их счастье, и разбиваются жизни”, — так Чехов понимал природу драматизма). Не менее значимы для Чехова и установка на замедление живого драматического действия, ослабление сюжетной интриги, приглушение конфликта, тщательная обрисовка посторонних для основного сюжета сцен, положений и характеров, приобретающих символическое наполнение.

В содержательном отношении великие чеховские пьесы продолжают и развивают проблематику прозаического творчества писателя, на первый план выдвигая проблему духовной состоятельности личности перед лицом жизненной трагедии и поисков ею истинной веры, способной дать ответы на главные вопросы существования.

“Чайка”. В “Чайке” сложные и запутанные человеческие отношения рассматриваются сквозь призму искусства, к которому причастны четыре главных героя пьесы, представляющие два разных поколения. Старшее поколение — знаменитая актриса Аркадина и ее любовник, известный писатель Тригорин, придерживающиеся традиционного, “реалистического” направления в искусстве. Младшее — сын Аркадиной Константин Треплев, завидующий известности Тригорина и матери и в явном и скрытом противостоянии с ними отстаивающий “новые формы” в искусстве, пишущий “символистскую” драму в духе Метерлинка, и Нина Заречная, в которую он страстно влюблен. Она же страстно влюблена в театр и мечтает со временем стать такой же знаменитостью, как Аркадина и Тригорин. Но по мере развития сюжета пьесы выясняется, что мечты молодых героев — иллюзорны, они разбиваются при соприкосновении с реальной жизнью. Причем автор это подчеркивает с самого начала пьесы, знакомя читателя и зрителя с несовершенствами достигших славы в искусстве персонажей. Аркадина талантлива и нежно привязана к своему сыну, в то же время она скупа, тщеславна, капризна. Тригорин наделен безусловным писательским талантом, но тяготеет им, а, кроме того, у него нет нравственного духовного стержня, силы воли: так, соблазнив влюбленную в него Нину, он бросает ее на произвол судьбы.

Чехов смеется над человеческими планами и надеждами, что находит свое воплощение в цепочке “однонаправленно” — один в другого — влюбленных персонажей, которые поражены недугом безответной любви: учитель Медведенко влюблен в дочь управляющего именем Аркадиной — Машу Шамраеву, Маша влюблена в Треплева, который не замечает ее любви, потому что влюблен в Нину Заречную, а Нина влюблена в Тригорина, который после разрыва с Ниной вновь возвращается к Аркадиной. В финале пьесы Нина и Треплев, казалось бы, обретают какое-то подобие веры, но это не помогает им распутать хотя бы один из мучительных жизненных узлов. Пьеса завершается тем, что после признания Нины в том, что она любит Тригорина “даже сильнее, чем прежде”, Треплев, которого за время разлуки с Ниной не оставила любовь к ней, как и

зависть к более талантливому Тригорину, кончает жизнь самоубийством.

“Вишневый сад”. Последняя пьеса Чехова “Вишневый сад”, в отличие от предшествующих, более насыщена социально-исторической проблематикой и на первый взгляд кажется более оптимистичной по настрою. Ее герои — люди разных поколений и разных социальных слоев, сосуществовавших в России конца XIX — начала XX в. Старшее поколение — дворяне Раневская и ее брат Гаев, трогательные, милые, оба (особенно Раневская) обладающие “культурной аурой” истинно интеллигентного человека, но совершенно бездеятельные и бесхозяйственные. Более молодое поколение, идущее им на смену, — это купец Лопухин, деятельный, предприимчивый, энергичный, также тянущийся к интеллигентному образу жизни, но плохо понимающий, что такое настоящая культура. Не чувствуя, в отличие от Раневской, красоты “дворянского” вишневого сада, который должен быть продан за долги, он предлагает вырубить его, чтобы на освободившемся месте построить дач, которые приносили бы изрядный доход. Самое молодое поколение — это “вечный студент” Петя Трофимов, придерживающийся социалистических убеждений (Лопухин для него — представитель буржуазного “хищничества”) и свято верующий в зарю прекрасного будущего, а также дочь Раневской Аня, с детской наивностью разделяющая взгляды Пети и, как и он, нимало не сожалеющая о гибели вишневого сада, поскольку его смерть воспринимается ими обоими как неизбежный в преддверии новой свободной эпохи расчет с “деспотическим” прошлым. Однако финал пьесы, названной комедией, трагичен. Старый слуга Фирс остается умирать в доме, покинутом и запертом его прежними хозяевами, что выражает не только идею закономерного расчета с прошлым, но и важнейшую для Чехова идею неизбежного трагизма человеческого существования — вне зависимости от смены исторических периодов, времен и эпох.

“Три сестры”. В этой пьесе тема иллюзорности веры сплетена с темой неуловимости счастья. Душевно тонкие, интеллигентные, получившие прекрасное воспитание три сестры, брошенные судьбой в глухую провинцию, каждая по-своему мечтают о счастье. Незамужняя Ольга

мечтает о браке, рано и неудачно вышедшая замуж Маша томится по идеальной любви, Ирина собирается наполнить свою “праздную” жизнь благородным, самоотверженным трудом, дающим сознание цели жизни. Но мечты их разбиваются одна за другой, и виноватой в этом, по Чехову, оказывается не только Судьба, т. е. объективная, независимая от воли человека сила угнетающих бытовых обстоятельств, но и человеческая неспособность самих героинь выйти за пределы своего собственного субъективного видения, существенно ограничивающего их духовный кругозор. Так, Ольга, тоскующая по семейной жизни, и видит и как бы не видит, как несчастны в браке ее сестра Маша и брат Андрей; Ирина, разочаровавшись в профессии телеграфистки и собирающаяся в конце пьесы сменить ее на профессию учительницы, и видит и не видит, как мучается и страдает на своем благородном учительском поприще начальница гимназии Ольга. Так же расплывчаты и отвлеченны, при всей своей возвышенности, разговоры о неизбежности пусть отдаленного, но неизменно прекрасного будущего, которые ведут в пьесе полковник Вершинин и барон Тузенбах.

Финальные — слезные и трогательные — монологи трех сестер опять оставляют читателю и зрителю известную надежду на возможность грядущего преобразования мира, когда станет окончательно ясно, зачем существуют все эти душевные муки и страдания, смысл которых, пока люди живут в настоящем, непонятен никому. Но насколько велика возможность прихода такого будущего — неизвестно. Вполне допустима точка зрения, что она вовсе равно нулю. Пока сестры произносят свои красивые монологи, на сцене появляется муж Маши Кулыгин — воплощение неотменимости скучного, пошлого, унылого настоящего, а спившийся и ко всему равнодушный военный доктор Чебутыкин изрекает свою любимую фразу: “Все равно! Все равно!”, выражающую идею трагической абсурдности всего, что происходило, происходит и будет происходить в мире.

Проблема жанра драматургии Чехова

Еще один вопрос, связанный с эстетикой и поэтикой драматургии Чехова, — проблема жанра. Великий драматург оставил своеобразную тайну, над разгадкой которой

до сих пор бьются критики и исследователи: он называет комедиями произведения, которые читатель и зритель воспринимает как серьезные, проблемные, далеко не юмористические (например, “Чайка”). Это, кстати, было принципиальной точкой расхождения Чехова со Станиславским и Немировичем-Данченко — режиссеры воспринимали и сценически воспроизводили драмы Чехова как серьезные.

Если охарактеризовать историю этой загадки, то мы увидим следующую последовательность событий: “Чайка” определена автором как комедия; “Дядю Ваню” Чехов называет сценами из деревенской жизни; “Три сестры” — драмой, а “Вишневый сад”, который создается им на пороге смерти как своеобразное художественное завещание, носит жанровый подзаголовок “лирическая комедия”.

Если присутствие серьезного, как бы мы его не называли, вопросов не вызывает, проблематичным остается и статус комического, важная роль которого с такой настойчивостью утверждает сам автор. В. Е. Хализев предлагает переосмыслить саму категорию “комедия”, не считая жанрообразующим принципом смеховое начало. По его мнению, смысл состоит в сюжетной раскованности, в отсутствии конфликта, оформлении композиции как серии картин и ситуаций. Такого рода пьесы писались всегда — и это были именно комедии. Эту гипотезу можно было бы признать продуктивной, хотя для Чехова очевидна значимость именно смехового начала — достаточно вспомнить контекст всего его творчества. Смеховое присутствует в пьесах Чехова на втором плане: герои воспринимают друг друга именно в комическом ключе; не слыша и не учитывая внутреннюю драму, видя вокруг себя исключительно смешных чудаков, “недотеп”.

ЧЕХОВСКИЕ ТРАДИЦИИ В ТВОРЧЕСТВЕ Б. МАЙЛИНА

Новеллистика Б. Майлина несет в себе многостороннее влияние Чехова. Оно сказывается прежде всего в том, что художественное отражение обыденного жизненного случая перерастает в символическое отражение эпохи. Рядовое жизненное явление под пером мастера-рассказчика отражается посредством диалога, где герой имеет свою, собственную речь, и свою особенную позицию. Герой рассказов Чехова предстает перед нами в таком виде, в котором его

портрет создан писателем. Знаменитая чеховская деталь важна и в портрете, и в явлении жизни.

В рассказе Майлина **“Черное ведро”** показаны события 20-х — 30-х годов, когда проводилась массовая коллективизация. Итоги коллективизации стали для казахов катастрофическими, последовавший за ней голод унес половину населения Казахстана. Но Майлин еще не знал о трагических последствиях этого политического шага советской власти. На собрании, где обсуждается вопрос о коллективизации, Айша мысленно окинула взором всю свою жизнь. Бесконечный труд, дающий только возможность выжить, бедность, болезни. И баи, богатеющие, счастливые, в вечном достатке. И горькая обида на судьбу, и желание это изменить. Собрание стало для Айши особенным событием в ее жизни, она впервые принимала самостоятельное решение. Желание изменений в жизни, тяга к лучшему, прекрасному будущему — к равенству, к свободе — заставило Айшу поднять руку. Все то, что бедняки заработали для баев могло завтра стать общим. Это радовало ее, потому что было справедливым решением. Внутренняя речь Айши показывает, как страшно ей это сделать и как преодолевает она извечную застенчивость и забитость. Но дело сделано, за Айшой потянули руки и другие бедняки. Было принято решение собрания о коллективизации. На следующий день к ней прибежала соседка за черным ведром. Такого ведра не было ни у одной хозяйки в ауле. В душе Айши поднялась целая буря, она не могла отдать соседке черное ведро. Оно было в доме единственной ее вещью, которой женщина могла распоряжаться. Превозмогая себя и как бы отрывая от себя, она отдает ведро. Ведь только вчера она голосовала за коллективизацию. В рассказе **“Крыжовник”** через символическую деталь показано падение человека. Майлин отразил в рассказе преодоление частнособственнических инстинктов и живописал страдания человека, отдающего единственную вещь, ему принадлежавшую.

В рассказе **“Рыжая полосатая шуба”** речь тоже идет о коллективизации и конфискации имущества баев. У бая была рыжая полосатая шуба, увешенная орденами, полученными от русских чиновников. Как и все имущество богача, шуба была конфискована. Ее надевал каждый бедняк. И каждый сам себе казался в ней каким-то другим.

Некоторые отказывались, некоторые гордо — дурашливо вышагивали в ней, некоторых распирала злоба, им хотелось шубу разорвать. Рыжая полосатая шуба была символом богатства бая. Бедняки, ее примеривая, не могли не выразить своего отношения к прошлому. Мало этого, они выражали по-особенному черты и своего характера, и своего отношения к жизни. Рядовой случай из жизни казахского аула в эпоху перемен.

Вопросы и задания

1. В чем суть “безыдейного” юмора раннего Чехова? На материале одного из рассказов охарактеризуйте подтексты чеховского комизма.
2. В чем причины появления эксцентрической повести “Палата № 6” в чеховском творчестве?
3. В чем различие раннего и позднего периодов творчества Чехова? Объясните специфику прочтения темы “маленького человека” в поздних рассказах писателя.
4. Как решена проблема счастья, человеческого достоинства, чуткости (или глухоты) к другому в поздней прозе Чехова?
5. Покажите на примерах, как соотносятся бытовое, комическое и трагедийное начала в драматургии Чехова.

Теория литературы

“Новая драма” — это новый тип конфликта. Столкновение человека и действительности, враждебной ему, которая искажает сущность его духа. В новой драме особое место уделяется *ремаркам*, которые перестают быть только служебными, но становятся функционально взаимосвязанными с диалогом. Возникают ремарки такого типа: “тишина”, “молчит”, “пауза”. В это время происходят какие-то действия, но текст не произносится. Это добавляет НД категорию подтекста. Эту особенность называют также подводным течением или *двойным диалогом*. В тексте НД начинает присутствовать два плана повествования, когда произносимые слова не раскрывают сути тех процессов отношений, которые происходят между героями пьесы. “Люди обедают, пьют чай, а в это время ломаются их судьбы” (А. П. Чехов). Оппозиция монолог-диалог отступает на второй план, главным становится противопоставление диалог-ремарка. В НД появляется принцип аналитической композиции, когда завязкой действия служит событие дня уже свершившееся до начала пьесы, а содержанием драмы — анализ причин.

Социальная проблематика новой драмы затрагивает моменты социальной жизни, которые обычно замалчиваются, скрываются. Театр не должен служить развлечением, он должен отражать социальные проблемы.

Язык НД приближен к разговорному. Используются символы, позволяющие понять, что что-то не так (звук лопнувшей струны, шорох).

Новый театр Чехова назвали также “театром настроений”; он имеет более интимный характер; получился тип “лирической драмы”, вполне натуралистический по приемам письма, но в то же время с преобладанием именно психологических моментов над действием, фбулой, событиями.

ИВАН АЛЕКСЕЕВИЧ БУНИН (1870—1953)



Классик русской литературы, почетный академик по разряду изящной словесности, первый из русских писателей Нобелевский лауреат, поэт, прозаик, переводчик, публицист, литературный критик Иван Алексеевич Бунин уже давно завоевал всемирную славу. Всю жизнь он шел своим путем, не принадлежа ни к одной литературной группировке. В истории русской литературы конца XIX — первой половины XX вв. он является уникальной творческой личностью.

Бунин родился 10 (23) октября 1870 г. в Воронеже в старинной дворянской семье. Один из предков Ивана Бунина — поэт XIX в. В. А. Жуковский, первая поэтесса-женщина Анна Бунина, известный географ и путешественник П. П. Семенов-Тянь-Шанский.

С 1889 г. Бунин живет в Харькове, потом в Орле, где начинает работать в газете “Орловский вестник”, там же он печатает свои рассказы, стихи, литературно-критические статьи в разделе “Литература и печать”. Стихи и проза Бунина появляются в столичных “толстых” журналах (“Вестник Европы”, “Мир Божий”, “Русское богатство”).

Первый поэтический сборник Бунина “Стихотворения 1887—1891 гг.” выходит в свет в Орле в 1891 г. Живя в Полтаве, увлекается идеями толстовства, мечтает об “опрощении”, от которого его отговаривает сам Толстой, с которым Бунин встречается в 1894 г. А в 1895 г. Бунин

едет в Петербург, затем в Москву, где входит в литературную среду. К 90-м годам XIX в. относится его знакомство с крупнейшими русскими писателями и поэтами — Л. Толстым, Чеховым, Брюсовым. Бунин становится активным участником литературного объединения “Среда”, во главе которого стоял писатель Телешов. Книга “На край света” и другие рассказы” была опубликована в 1897 г., а стихотворный сборник “Под открытым небом” — в 1898.

В 1900 г. появился рассказ Бунина “Антоновские яблоки”, позднее вошедший во все хрестоматии русской прозы. А с 1902 г. отдельными нумерованными томами собрание сочинений Бунина стало выходить в издательстве Горького “Знание”. В этот период к Бунину приходит широкая литературная известность: 19 октября 1903 г. за стихотворный сборник “Листопад” (1901), а также за перевод поэмы американского поэта Генри Лонгфелло “Песнь о Гайавате” (1896), Бунину была присуждена Российской Академией наук Пушкинская премия, которой писатель был удостоен еще и в 1909 г. за книгу “Стихотворения 1903—1906 гг.”, а также за перевод драмы Байрона “Каин” и книги Лонгфелло “Из золотой легенды” (в том же году он был избран почетным членом Академии наук по разряду изящной словесности).

Осенью 1906 г. Бунин в Москве знакомится с Верой Николаевной Муромцевой, которая станет его женой и преданной союзницей до самых последних дней писателя. В апреле 1907 г. едут в свое “первое дальнее странствие”, посещают Египет, Сирию, Палестину. Это путешествие дало рождение целому циклу бунинских рассказов “Тень птицы” (1907—1911), в которых он писал о “светоносных странах” Востока, их древней истории и удивительной культуре.

Расцвет бунинского таланта приходится на 10-е годы. В 1911 и 1915 гг. Бунин был награжден золотой Пушкинской медалью. А в 1910 г. публикует повесть “Деревня”, в 1912 — “Суходол”, которым суждено было стать важнейшей вехой на его творческом пути. В этом же году Буниным было предпринято путешествие в Европу, а затем в Египет и на Цейлон. Впечатление, которое произвела на писателя буддийская культура, ощутимо в рассказе “Братья” (1914). Осенью 1912 — весной 1913 гг. писатель опять за границей, он посещает Трапезунд, Константинополь, Бухарест, затем

(1913—1914) — живет на Капри. В 1915—1916 гг. выходят сборники его рассказов “Чаша жизни” и “Господин из Сан-Франциско”.

Февральскую революцию Бунин воспринял крайне болезненно, а Октябрь 1917 года укрепил его уверенность в будущей катастрофе. Дневником этих событий стала книга “Окаянные дни” (1918), частично утерянная. Из Москвы Бунины сначала уезжают в Одессу (1918), а затем — за границу, во Францию (1920). Писатель подолгу жил в Париже, а также в маленьком городке южной Франции Грассе.

Именно в эмиграции Бунин создает свои лучшие вещи: “Митину любовь” (1924), “Солнечный удар” (1925), “Дело корнета Елагина” (1925) и “Жизнь Арсеньева” (1927—1929, 1933). В 1933 г. ему, первому из русских писателей, была присуждена Нобелевская премия: “за правдивый артистический талант, с которым он воссоздал в прозе типичный русский характер”. Среди номинантов на премию того года фигурировали также М. Горький и Д. Мережковский. Сам Бунин считал, что получил премию в первую очередь за “Жизнь Арсеньева”. После этого события на него обрушилась мировая слава, он ощутил себя международной знаменитостью.

В это время Бунин пишет рассказы, которые позже составят книгу “Темные аллеи” — она собиралась им с 1937 по 1945 гг., а первое, неполное, ее издание (в него вошло 11 рассказов) вышло в Нью-Йорке в 1943 г. В годы фашистской оккупации Франции Бунин ничего не публиковал, считая это предательством по отношению к своей далекой Родине. В 1945 г. он возвращается в Париж, где продолжает работать, в том числе писать книгу воспоминаний “О Чехове”, закончить которую он не успел. Рукопись была подготовлена к печати В. Н. Буниной уже после смерти писателя и напечатана в Нью-Йорке в 1955 г.

Иван Алексеевич Бунин умер в ночь на 8 ноября 1953 г. Похоронен на “русском кладбище” Сен-Женевьев-де-Буа под Парижем.

ПОЭЗИЯ БУНИНА

За последние десятилетия многое в наследии Бунина поэта переосмыслено: теперь принято связывать с его творчеством уже не только пейзажные стихи, но и религиозно-

философские, историко-мифологические, ориентальные, фольклорные. С другой стороны, за последние десятилетия благодаря разысканиям в архивах России и Зарубежья существенно пополнился и сам массив стихотворных текстов Бунина, свидетельствующих о постоянстве автора, что позволило исследователям его творчества заметить: "...творческий путь Бунина-поэта не был подвержен столь резким качественным изменениям, как путь Бунина-прозаика".

Показательным для раннего творчества является стихотворение "Бледнее ночь", его Бунин написал в 1888 г., когда ему было всего 18 лет.

Поэт передает нам в этом стихотворении картину ухода ночи и приближение утра. "Прошел короткий сон", поэт выходит на балкон и замирает от увиденной картины наступления прохладного рассвета. Ночь бледнеет, ночная пелена туманов становится светлее, лес под дуновением ветра подает свой голос. Луна, так ярко светившая ночью, становится безжизненной, а "роса на стеклах холоднее". Далее Бунин говорит нам, что еще такое раннее утро, что "еще усадьба спит, в саду еще темно", тополь стоит как бы в туманной дымке рассвета, а воздух, чистый, "ароматом весны напоенный", заполняет все вокруг. Заканчивается стихотворение встречей поэта рассвета и нового весеннего ясного утра.

Принципиальное отличие поэзии Бунина от поэзии его современников ощутимо в пейзажной лирике. Бунин, по словам В. Ходасевича, "благоговейно отходил в сторону" и стремился объективно воспроизвести боготворимую им действительность, "более всего, боясь пересоздать ее". Отсюда — живописная точность и изощренность бунинских зарисовок. Поэзия Бунина в целом строга и эмоционально сдержанна. В ней крайне редко встречается лирический герой, лирическое "я". Непосредственное чувство в лучшем случае передоверяется персонажу, прячется за внешне холодноватым описанием. В сборник 1901 г. "Листопад", посвященный М. Горькому, вошли лучшие стихи ранней бунинской поэзии, а также поэма, давшая ему название. Основной мотив сборника — элегическое прощание с прошлым. Это стихи о родине, красоте ее печальной и радостной природы, о грустных закатах осени и зорях лета.

В становлении живописно-описательного стиля Бунина сказались воздействие К. Случевского и традиции поэзии А. Фета, А. К. Толстого, Я. Полонского. Большое влияние на формирование поэтического сознания Бунина оказал и А.С. Пушкин. Но самым длительным было влияние на него философской лирики Ф. Тютчева. Тютчевский мотив дисгармонии любви и смерти в стихах Бунина снимался стремлением осознать общую гармонию мира, мотив конечности бытия — утверждением вечности и нетленности природы, которая является источником гармонии и красоты. А человеческая жизнь всегда соотносится Буниным с общим потоком мирового бытия:

Пройдет моя весна, и этот день пройдет,
Но весело бродить и знать, что все проходит,
Меж тем, как счастье жить вовеки не умрет,
Покуда над землей заря зарю выводит
И молодая жизнь родится в свой черед.

Наследуя традиции предшественников, Бунин уже в этот период заявляет о себе как художник со своей, оригинальной философией мира и системой эстетических взглядов. Через год после “Листопада” выходит поэтическая книга Бунина “Новые стихотворения”, овеянная теми же настроениями. Стихотворение Бунина “Вечер”, написанное позже, в 1909 г., лишь на первый взгляд, относится к пейзажной лирике. Стихотворение начинается с антитезы: “О счастье мы всегда лишь вспоминаем. А счастье всюду”. Далее весь строй произведения призван развить и доказать эту мысль лирического героя. И прекрасный осенний пейзаж помогает в этом герою, направляет и подталкивает его мысль, вдохновляет как нечто, что выше человека, как Божественное начало. Композиционно стихотворение можно разделить следующим образом: антитезис, тезис, три части и заключительный вывод. Герой пытается доказать, что “счастье всюду”. Не нужно его искать где-то в “заморских странах” — подними глаза к небу, и ты увидишь счастье, говорит Бунин:

Может быть, оно —
Вот этот сад осенний за сараем
И чистый воздух, льющийся в окно.

Лирический герой переводит глаза на небо, наблюдает за легким белым облаком. Это наблюдение наводит его другую мысль:

Мы мало видим, знаем,
А счастье только знающим дано.

Далее внимание героя отвлекает птичка, севшая на подоконник кабинета. Герой замечает: “И от книг Усталый взгляд я отвожу на миг”. Он отходит от грустных размышлений и суетных занятий и растворяется в природе:

День вечереет, небо опустело.
Гул молотилки слышен на гумне...

Все это наполняет лирического героя истинным умиротворением и покоем. Он приходит к выводу, главному во всем стихотворении, — “Я вижу, слышу, счастлив. Все во мне”. В 1903—1912 гг. ведущей в поэзии И. А. Бунина становится восточная тема. Важнейший аспект “бунинского Востока” можно условно определить как религиозно-философский. Более ста стихотворений этого периода посвящены ориентальной теме, в которых Восток предстает как хранилище изначальной духовности человечества, древнейших представлений о Боге, мироздании и месте человека в мире. Восток как “царство Солнца” имеет и некоторое символическое значение. Солнце — это не только живительный источник тепла и света, но и символ круговорота времен года, смены дня и ночи, в более широком смысле — символ Колеса жизни, извечных и непреложных законов бытия. Мироощущение Бунина в значительной степени связано с его обращением к восточным верованиям (мусульманству, иудаизму, зороастризму, суфизму, раннему христианству, индуизму и буддизму). Его интерес к религиозной теме был устойчивым, и на его книжной полке всегда соседствовали Библия и Коран.

Большинство “восточных” текстов Бунина связаны с культурой ислама. И. А. Бунин в них явился продолжателем пушкинской традиции своеобразного “проникновения”, “воплощения в иные культурные стили”, независимо от того, лежит ли в его основе созерцательный подход к иноземной литературе, конгениальное восприятие или переработка материалов духовно-эстетического наследия

Востока. В 1903 г. перед своим путешествием в Турцию поэт в первый раз целиком прочел Коран и впоследствии возвращался к этому памятнику снова и снова.

В книгу “Стихотворения 1903—1906 гг.” включен раздел под заглавием “Ислам” (по признанию Бунина цикл этот так и остался незавершенным), в нем были объединены 11 ориентальных произведений (“Путеводные знаки”, “Ночь Аль-Кадра”, “Сатана богу”, “Священный прах” и др.). Многие стихотворения либо имеют эпиграф из Корана, либо содержат в своем тексте скрытые цитаты из этого религиозного памятника. Так, стихотворения “Ковсерь”, “Ночь Аль-Кадра”, “Тайна”, “Завеса” можно выделить в определенную группу. Все они имеют эпиграфы из Корана, хотя и не являются свободными пересказами коранических сюжетов. Эпиграфы необходимы поэту для того, чтобы следующим за ними текстом передать дух ислама, дух мусульманской культуры, Кроме того, у Бунина есть группа стихотворений, являющихся пересказами и переводами легенд, сур, аятов Корана (“Черный камень Каабы”, “Трон Соломона”, “За измену”, “Сатана богу”, “Авраам”, “Магомет в изгнании”, “Судный день”, “Магомет и Сафия” и др.). И. А. Бунин обращается к сурам Корана, рассматривая их как материал для более глубокого проникновения в собственные идеи и лирические образы. Восточная тема получает свое развитие и в книге очерков “Тень птицы”, представляющей рассказы о встречах с тенями прошедших эпох, исчезнувших цивилизаций, которые навеяны впечатлениями от путешествия Бунина 1907 г. (“Море богов”, “Дельта”, “Свет Зодиака”, “Иудея”, “Храм Солнца” и др.).

Философская лирика заняла основное место в поэзии Бунина уже в 10-е годы. Вглядываясь в прошлое, писатель стремился уловить некие “вечные” законы развития нации, народов, человечества. В этом был смысл обращения его к далеким цивилизациям прошлого — славянского и восточного. Основа бунинской философии жизни в эти годы — признание земного бытия лишь частью вечной космической истории, в которой растворена жизнь человека и человечества. В его лирике обостряется ощущение фатальной замкнутости человеческой жизни в узких временных рамках, чувство одиночества человека в мире. В стихотворениях этого времени зазвучали уже многие мотивы его

поздней прозы 30-х годов. Стихотворение “Настанет день — исчезну я...” (1916) принадлежит именно к философской лирике. Его можно рассматривать как размышление автора о жизни и смерти. Бунин хочет донести до читателя мысль о том, что его скоро не станет, а мир будет все так же прекрасен.

Стихотворение представляет собой синтез печали и радости, неотвратимости конца и надежды, фатализма и оптимизма. В произведении возникают предметные образы: комната, стол, скамья, образ (предметы интерьера), я, бабочка (живые существа), море, небо, простор (символы вечности). Интересна метафора “дно неба”, используемая автором, она уводит слушателя в космос. Автор использует вроде бы антитезу в использовании двух образов (я — бабочка), однако это может быть расценено и как уподобление (я словно бабочка). Немаловажную роль играют в тексте эпитеты: пустая комната, пустынный простор, они напоминают об одиночестве человека в этом мире. Бунин использует глаголы, содержание которых отражает проблемы, затронутые автором (порхать—жить, веселиться; трепетать—переживать, любить, страдать; шуршать—работать) Пространство в стихотворении представлено весьма интересно: от описания интерьера к космосу, вечности. В стихотворении использованы такие синтаксические средства, как инверсия (простор пустынный), что создает впечатление монументальности, торжественности происходящих событий.

Еще одно короткое стихотворение 1916 г., получившее широкую известность — “Слово”:

Молчат гробницы, мумии и кости, —
Лишь слову жизнь дана:
Из древней тьмы, на мировом погосте,
Звучат лишь Письмена.

И нет у нас иного достоянья!
Умейте же беречь
Хоть в меру сил, в дни злобы и страданья,
Наш дар бессмертный — речь.

В первой строфе противопоставлены мертвое и живое, материальные свидетельства истории — гробницы, мумии и кости, все прошлое, названное Буниным мировым пого-

стом, — слово, Письмена. Но это не простое рассуждение, а художественный образ, обладающий особой глубиной. Поэт утверждает: лишь слову жизнь дана, и это олицетворение очень значимо. Слова гробницы, мумии и кости — синекдоха, называющая часть от целого — “все материальные памятники истории”. Мировой погост — тоже слова в переносном значении, метонимический образ — кладбище мировой истории, человеческого прошлого. И слово — метонимия, это все, что выражено словами: язык, речь. Но дело не только в том, что поэт использовал в стихотворении тропы, а в том, что каждое слово, в том числе и употребленное в прямом значении, образно. Всего в одном четверостишии поэт необычайно лаконично высказал глубокую мысль о важнейшем достоянии человека — языке как концентрации человеческого опыта, о памяти, нашедшей воплощение в слове.

ПРОЗА БУНИНА

Из русских прозаиков наиболее близки Бунину были Толстой и Чехов. Уже в 90-е годы в его прозе постепенно вырабатывается свойственный ему особый способ изображения явлений мира и духовных движений человека путем контрастных сопоставлений. Это обнаруживается не только в построении отдельных образов, но и проникает в систему изобразительных средств художника, становясь одним из существенных художественных принципов его. Одновременно он становится мастером предельно детализированного видения мира. Бунин заставляет читателя воспринимать внешний мир зрением, обонянием, слухом, вкусом, осязанием. О чем бы Бунин ни повествовал, он прежде всего создавал зрительный образ, давая волю целому потоку ассоциаций

Первые прозаические произведения Бунина появляются одновременно со стихами. Многие из них по своему жанру — лирические миниатюры, напоминающие стихотворения в прозе; в них описания природы; переплетаются с размышлениями героя и автора о жизни, смысле ее, о человеке. А в 1897 г. выходит первая книга рассказов Бунина, в которую вошли “Вести с родины”, “На край света”, “Танька”, “Кастрюк” и др.

Основная тема бунинских рассказов 90-х годов — нищая, разоряющаяся крестьянская Россия. Нищает мужицкая жизнь, разоряются “мелкопоместные”. Беспросветна и печальна судьба обедневшего под напором капиталистической цивилизации помещного дворянства (“Новая дорога”, “Сосны”). Писатель обостренно воспринимает противоречивость современной деревенской жизни. Бунин видел идеал жизни в патриархальном прошлом с его “старосветским благополучием”. Запустение и вырождение “дворянских гнезд”, нравственное и духовное оскудение их хозяев вызывают у Бунина чувство грусти и сожаления об ушедшей гармонии патриархального быта, исчезновении целого сословия, создавшего в прошлом великую культуру. Лирической эпитафией прошлому звучит рассказ “**Антоновские яблоки**” (1900): эти дни были так недавно, а меж тем кажется, что с тех пор прошлое чуть не целое столетие... Наступает царство мелкопоместных, обедневших до нищенства.

Первое, на что обращают внимание при чтении рассказа, — на отсутствие сюжета в привычном понимании, т.е. на отсутствие событийной динамики. Первые же слова произведения “...Вспоминается мне ранняя погожая осень” погружают нас в мир воспоминаний героя, и сюжет начинает развиваться как цепь ощущений, связанных с ними. Запахом антоновских яблок, который будит в душе рассказчика различные ассоциации. Меняются запахи — меняется сама жизнь, но смена ее уклада передана писателем как смена личных ощущений героя, смена его мировосприятия.

Следует обратить внимание на картины осени, представленные в каждой из глав. Описание осени передано рассказчиком через цветковое и звуковое ее восприятие. Осенний пейзаж от главы к главе меняется: меркнут краски, меньше становится солнечного света. В рассказе описана осень не одного года, а нескольких, и это постоянно подчеркивается в тексте.

Выражением несбывающихся надежд, общей трагедии жизни становится для Бунина чувство любви, в которой он видит, однако, единственное оправдание бытия. Представление о любви как о высшей ценности жизни станет основным пафосом произведений Бунина и эмигрантского периода. Любовь для бунинских героев — “последнее,

всеобъемлющее, это — жажда вместить в свое сердце весь зримый и незримый мир и вновь отдать его кому-нибудь”. Счастья вечного, “максимального” быть не может, у Бунина оно всегда связано с ощущением катастрофы, смерти. В любви бунинских героев заключено нечто непостижимое, роковое и несбыточное, как несбыточно само счастье жизни.

“Грамматика любви”. Создан этот шедевр в начале 1915 г. и занимает в творческой биографии писателя видное место. Именно в нем впервые отчетливо и сильно прозвучали мотивы, которые потом найдут еще большее развитие в рассказах “Дело корнета Елагина”, “Солнечный удар”, в цикле “Темные аллеи”. В этих произведениях любовь изображается Буниным как трагическое, роковое чувство, которое обрушивается, подобно удару, переворачивает судьбу человека, захватывает его целиком.

Бунинское ощущение катастрофичности мира обострялось растущей неприязнью писателя к безнравственности и античеловечности буржуазного миропорядка. Впечатления путешествий по Европе и Востоку дали писателю материал для широких социально-философских обобщений. Так, новая философская концепция лежит в основе рассказа **“Господин из Сан-Франциско”** (1915). В словах эпитафии **“Горе тебе, Вавилон, город крепкий!”** раскрывается основной смысл этого рассказа. “Эти страшные слова Апокалипсиса, — вспоминал позже Бунин, — неотступно звучали в моей душе, когда я писал “Братьев” и задумывал “Господина из Сан-Франциско”. Пророчество о божьем суде над Вавилоном, этой “великой блудницей”, погрязшем в богатстве и грехе, придавало рассказу огромный обобщающий смысл. Только уже в самой последней редакции, незадолго до смерти, Бунин снял этот многозначительный эпитаф.

Океанский пароход с символическим названием “Атлантида”, на котором путешествует семья безымянного миллионера из Сан-Франциско, и есть современный Вавилон, гибель которого неотвратима, ибо жизнь его бесцельна и призрачна, как бесцельна и призрачна перед лицом смерти, “общего закона” бытия, власть и сила господина из Сан-Франциско. Суета сует, царящая на пароходе, всего лишь имитация жизни, игра в жизнь, она такая же лживая, как и игра в любовь молодой пары, нанятой паровой

компанией для развлечения пассажиров. Эта игра ничтожна и никчемна перед лицом смерти — “возвращения в вечность”. Так переплетаются у Бунина тема неприятия мира, построенного на социальных контрастах, с его основной темой 10-х годов — о “вечных” законах человеческого бытия, с позиций которых он судит современность, ее общественное устройство, буржуазную цивилизацию.

Главным событием рассказа является смерть господина из Сан-Франциско, которая потрясает своей неприглядностью, отталкивающим физиологизмом. Писатель в полной мере использует эстетическую категорию “безобразного”, чтобы в нашей памяти навсегда запечатлелась отвратительная картина умирания. Бунин не жалеет отталкивающих подробностей, чтобы воссоздать картину жалкой, неприглядной смерти некогда могущественного человека, которого никакое богатство не может спасти от последовавшего после кончины унижения. И только позже мертвому даруется и подлинное общение с природой, которого он был лишен, в чем, будучи живым, никогда не испытывал потребности. Теперь же, оставшись в холодной и пустой комнате, “звезды глядели на него с неба, сверчок с грустной беззаботностью запел на стене”.

Несмотря на популярность рассказа И. А. Бунина “**Легкое дыхание**” (1916) о трагической судьбе молоденькой гимназистки Оли Мещерской, в нем по-прежнему остаются “темные места”, провоцирующие поиски новых смыслов. Первый большой шаг на пути исследования этого рассказа сделал психолог Л. С. Выготский, описав важную роль расхождения между фабулой и сюжетом. Однако его выводы ограничились фактом преодоления трагического содержания с помощью формы.

Основное настроение бунинского творчества 20-х годов — одиночество человека, оказавшегося “в чужом, наемном доме”, вдали от земли, которую любил “до боли сердечной”. “Вечные” темы, звучавшие в дооктябрьском творчестве Бунина, сопрягаются теперь с темами личной судьбы, проникаются настроениями безысходности личного существования. Размышления Бунина о смысле бытия, о любви и смерти, о прошлом и будущем всегда связаны (а с годами все более и более), с мыслью о России, отошедшей для него в область воспоминаний. Бунин-художник весь в пошлом,

в дореволюционной Москве, в усадьбах, которых уже нет, в провинциальных городках; но старые темы, само прошлое преобразуются новым душевным состоянием писателя. Оттенок безнадежности, роковой предопределенности жизни лежит на произведениях Бунина эмигрантской поры. Самыми значительными книгами Бунина 20—40-х годов были сборники рассказов “Митина любовь” (1925), “Солнечный удар” (1927), “Тень птицы” (1931), роман “Жизнь Арсеньева” (1927—1933) и книга замечательных новелл о любви “Темные аллеи” (1943, полное издание — 1946), которая явилась своеобразным итогом идейных и эстетических его исканий. Одним из последних в эту книгу был включен рассказ “Чистый понедельник” (1944), главной в котором является возможность выбора. Человек волен выбирать работу, пристрастия, увлечения, мысли, мировоззрения, любовь. Любовь бывает к деньгам, к власти, к искусству, может быть обыкновенная, земная любовь, а может случиться так, что выше всего, выше всех чувств человек ставит любовь к родине или к Богу. В рассказе Бунина героиня безымянна. Писатель называет героиню — она, которая с самого начала была странной, молчаливой, необычной, будто чужой всему окружающему миру, глядящей сквозь него, “все что-то думала, все как будто во что-то мысленно вникала; лежа на диване с книгой в руках, часто опускала ее и вопросительно глядела перед собой”. Она была будто совсем из другого мира, и, только чтобы ее не узнали в этом мире, она читала, ходила в театр, обедала, ужинала, выезжала на прогулки, посещала курсы. Но ее всегда тянуло к чему-то более светлому, нематериальному, к вере, к Богу. И вот она в последние дни мирской жизни испила ее чашу до дна, в Прощеное воскресенье простила всех и в “чистый понедельник” ушла в монастырь. Она выбрала свой путь. И ее земной возлюбленный простил ей это. Простил, хотя и не понял. Героиня рассказа изображается на грани разных культур, разных миров, разных традиций. Признаки, ее характеризующие, противоречивы и выражаются антонимами, которые образуют ряд тесно связанных друг с другом в тексте противопоставлений: Восток — Русь, новое — старое, темное — светлое. Героиня исповедует “восточную мудрость” непротивления.

Однако не созерцательность и социальная пассивность характеризуют ее в первую очередь, а именно двойственность натуры, происхождения, духовного склада, пристрастий. Стихийная страстность, хаотичность (Восток) и классическая ясность, гармония (Запад) соединяются в патриархальной глубине национально-русского самосознания.

Проза Бунина психологична, она выражает единство осознанного и неосознанного в душе человека. Особенно это значимо в тех произведениях, где главной темой является любовь. Это чувство дает возможность видеть человека в минуты, в мгновения наивысшего напряжения. Это чувство трагично, потому что оно кратко, потому что не все люди осознают его как высокий миг своей жизни.

Уже в первые секунды встречи герои Бунина понимают: перед ними их единственная любовь. Они не ведут разговоров, не выясняют отношений, они смотрят друг на друга, они касаются друг друга, они вдыхают запахи леса, сада, носи, реки. Поэзия любви необыкновенно тонко передана в прозе Бунина. Влюбленные помнят долго, всю жизнь, волосы, кожу, глаза друг друга. Помнят звуки в доме, музыку, какую-нибудь “холстинковую юбочку” как самые дорогие реликвии любви. Героев Бунинских рассказов разводят и жизнь, и смерть: расставание неизбежно и трагично, но оно и закономерно. Чтобы жила поэзия любви за нее надо заплатить жизнью или расставанием.

Тема любви и образа возлюбленной имеет важное, концептуальное значение для творчества писателя. Можно утверждать, что путь зарождения и развития любви в творчестве каждого писателя свой. Часто образ и тема создают своеобразный эффект, как например, стилевая особенность цикла “Темные аллеи”. Само название цикла взаимоисключающее, природа в ее упорядоченном виде (аллея) и что-то неясное, грозное и страшное, что отражено в слове (темные). Любой из рассказов цикла показывает любовь в единстве идеально-возвышенного чувства и прозаически-телесного недуга. Герой — молодой мужчина, почти мальчик, жаждет открыть тайну любви, не подозревая, что душа его может оказаться в плену навсегда (“Генрих”, “Натали”, “Руся”, “Галя Ганская”). Перед нами проходит целая галерея юных девушек различных сословий, ждущих любви, угадывающих эту любовь, но глубоко несчастных.

Кто-то из возлюбленных, а это чаще всего герой-любовник, думают, что эта встреча лишь одна в ряду будущих встреч еще долгой жизни. Вспоминая женщину своей мечты, герой всегда вынужден признать: он не понял и не оценил свою Венеру или оценил слишком поздно, или вообще не решился на главный поступок своей жизни. Любовь в творчестве Бунина похожа на обморок, на озарение, на испуганную страсть. В ней нет места долгим ухаживаниям, приличным манерам, этикетному поведению. Как бурные потоки, сливаясь воедино, образуют полноводья реки, так и молодые люди очертя голову бросаются в омут любви, страсти, смерти. Любовь и смерть идут рядом в бунинском цикле, показывая высокий поэтический и трагический накал чувств.

Такова история двадцатитрехлетнего корнета, без памяти влюбившегося в замужнюю женщину, дворовую крестьянку Анфису. В глуши, далекой усадьбе Дубки, развернулась трагедия любви. Староста Лавр почти вдвое старше жены, облик которой скорее напоминал знойную испанку. Ежедневно молодой барин приезжает в Дубки, проходят недели, и однажды, улучив минутку, Анфиса назначает герою тайное свидание. Долгий и мучительный день ожидания клонится к закату. Выждав, когда все в доме улягутся, герой мчится в усадьбу. Там принаряженная Анфиса ждет его за уставленным яствами столом. Но свидание оборвалось, возвратился муж. Герой-любовник едет домой, а на утро узнает, что его возлюбленная повешена мужем. “За каждый миг, за сладкое мгновенье слезами и тоской заплатишь ты судьбе”, — сказал когда-то юный поэт Лермонтов. Он был прозорлив: слезами, тоской и жизнью платят люди за любовь. Описание горячего состояния, страха, восторга, бурных рыданий и тихих слез передано писателем поэтически.

ТЕМА ЛЮБВИ В ПОВЕСТИ М. ЖУМАБАЕВА “ГРЕХ ШОЛПАН”

Судьба русской Анфисы похожа и не похожа на судьбу казашки Шолпан в повести М. Жумабаева “Грех Шолпан”. Шолпан выпало большое счастье: она замужем за любимым человеком. Ее дни заняты домом и хозяйством, ночи ее коротки. Проходят долгие три года счастья, взаимного

приятия, когда героиня только об одном молит Бога: “Не дай мне дитя”. Кажется ей, что ребенок разрушит ее счастье, отдалит ее от мужа, чья любовь ей нужна как воздух. И Сарсембай светится счастьем и довольством. Но в последнее время горячо любящая Шолпан стала замечать поздние возвращения мужа. И поняла по своему их причину: муж подолгу бывал в многодетной семье своего родича. Чтобы сохранить свою любовь, чтобы быть всегда рядом с любимым, она просит Бога дать ей дитя. В молитвах проходит еще пять лет. Отчаявшись забеременеть, она подозревает мужа в бесплодии и начинает роман с односельчанином, молодым парнем. Вскоре Шолпан узнает о своей беременности, но не считает это грехом. Ведь все, что она делала, она делала во имя сохранения любви. Новая жизнь смывает ее грех, у нее будет ребенок, семья, любимый муж. Однако жизнь распорядилась иначе: муж узнает об измене и даже застаёт ее с любовником. Тихий и покладистый Сарсембай в приступе ярости убивает жену. Перед смертью слышит Шолпан грязные ругательства и проклятия мужа. Внутренний монолог Шолпан заполняет эту повесть, показывая нам бесконечно счастливую женщину, женщину, жаждущую ребенка, женщину стыдящуюся своей незаконной связи. Перед смертью в беспамятстве возникают самые счастливые и самые постыдные картины ее жизни: вот она девочка-подросток впервые на взрослой вечеринке, вот входит Сарсембай в дом ее родителей, вот крутит усом Азембай... В последние минуты своей жизни она пытается укачивать кусок одеяла в руке и губы ее складываются в попытке начать колыбельную. Последними словами ее были: “Почему он не приходит посмотреть на ребенка?”. Героиня повести “Грех Шолпан” прожила женскую жизнь, не соединяя ее с материнством. Она как бы изначально жила в греховной любви, не желая иметь ребенка. Это эгоистичная любовь толкает ее на адюльтер, а потом и к смерти. Только на пороге смерти она понимает, что любовь немыслима без появления ребенка. Ее последние слова и есть ее оправдание, в ней проснулось материнское чувство. Она заплатила за свой грех двумя жизнями. В этом трагическом произведении отражена философия любви. Любовь и жизнь не терпят единообразия, статичности. Они изменяют человека. Но развивается и сама жизнь, и любовь.

Шолпан, понимая как она счастлива, хотела остановить мгновенье, даже улучшить его. Она, ослепленная любовью не знала, что время уносит чувства, обновляет их или разрушает. Только сильные духом люди, умеющие чувствовать время и необходимость изменений, могут быть счастливы.

Вопросы и задания

1. Какие темы в поэзии И. А. Бунина являются наиболее значимыми?
2. Как соотносятся в прозе Бунина мир людей и мир природы? Какие приемы изображения природы особенно характерны для Бунина? Приведите примеры.
3. Каким предстает реальный мир в рассказе “Господин из Сан-Франциско”?
4. Какую роль в прояснении авторского замысла играет композиция рассказа “Легкое дыхание”?
5. Одной из основных в сборнике “Темные аллеи” называют тему Восток / Запад. Как решается она в рассказе “Чистый понедельник”?
6. Какие произведения И. А. Бунина были прочитаны вами самостоятельно? Какое впечатление они произвели на вас? Расскажите об одном из героев прочитанного рассказа.

МАКСИМ ГОРЬКИЙ (1868—1936)



Творчество М. Горького (настоящее имя — Алексей Максимович Пешков) — масштабное явление не только “знаниевской” литературы, но и общерусской и мировой культуры. Под “знаком” Горького в первой половине XX в. шло развитие демократической литературы России, европейских и азиатских стран.

Будущий писатель родился 16 (28) марта 1868 г. в Нижнем Новгороде. Его детство после смерти родителей прошло в доме деда Василия Васильевича Каширина, который в молодости бурлачил, затем стал владельцем красильного заведения, в старости разорился. Дед обучал мальчика грамоте по церковным книгам, бабушка Акулина Ивановна приобщила внука к народным песням и сказкам.

Настоящего образования Горький не получил, закончив лишь ремесленное училище. Жажда знаний утолялась самостоятельно, он рос “самоучкой”. Тяжелая работа и ранние лишения преподали хорошее знание жизни и внушили мечты о переустройстве мира. В 1884 г. приехал в Казань, чтобы осуществить свою мечту — учиться в университете, но очень скоро понял всю нереальность такого плана. Начал работать. В 16 лет он уже многое знал о жизни, но четыре года, проведенных в Казани, сформировали его личность, определили его путь. С 1888 г. начались странствия Горького по России с целью лучше узнать ее и ближе познакомиться с жизнью народа. Прошел Горький через донские степи, по Украине, до Дуная, оттуда — через Крым и Северный Кавказ — в Тифлис, где провел год, работая молотобойцем, затем конторщиком в железнодорожных мастерских, общаясь с революционными деятелями и участвуя в нелегальных кружках. В мире литературы оказался с помощью В. Г. Короленко. В 1892 г. в тифлисской газете “Кавказ” публикует первый рассказ — “Макар Чудра”, впервые используя псевдоним Максим Горький.

С 1892 г., вернувшись в Нижний Новгород, занялся литературным трудом, публикуясь в поволжских газетах. С 1895 г. романтические и реалистические рассказы появляются в столичных журналах (“Старуха Изергиль”, “Песня о Соколе”, “Песня о Буревестнике”, “Супруги Орловы”, “Бывшие люди”, “Коновалов” и др.); в “Самарской газете” стал известен как фельетонист, выступая под псевдонимом Иегудиил Хламида. В 1898 г. вышел в свет его двухтомник “Очерки и рассказы”, прославивший его в России.

В 1899 г. был опубликован роман “Фома Гордеев”. Осенью этого года он приехал в Петербург, где познакомился с Михайловским и Вересаевым, с Репиным; позже в Москве — с Л. Толстым, Л. Андреевым, А. Чеховым, И. Буниным, А. Куприным и другими писателями. За написание прокламации, призывавшей к свержению царской власти в связи с разгоном студенческой демонстрации, был выслан в Арзамас.

В 1901 — 1902 гг. написал свои первые пьесы “Мещане” и “На дне”, поставленные на сцене МХАТа. В 1904 г. создает пьесы “Дачники”, “Дети солнца”, “Варвары”.

В революционных событиях 1905 г. Горький принимал самое активное участие, и за антицаристские прокламации был заключен в Петропавловскую крепость. Протест русской и мировой общественности заставил правительство освободить писателя. Горькому грозила расправа со стороны официальных властей, поэтому было решено отправить его за границу. В начале 1906 г. он прибыл в Америку, где пробыл до осени. Здесь были написаны памфлеты “Мои интервью” и очерки “В Америке”.

После возвращения в Россию пишет пьесу “Враги” и роман “Мать” (1906). В этом же году Горький уехал в Италию, на Капри, где жил до 1913 г., отдавая все силы литературному творчеству. В эти годы им были написаны пьесы “Последние” (1908), “Васса Железнова” (1910), повести “Лето”, “Городок Окуров” (1909), роман “Жизнь Матвея Кожемякина” (1910—1911). После амнистии 1913 г. писатель возвратился в Петербург, сотрудничал в большевистских газетах “Звезда” и “Правда”. В 1915 г. основал журнал “Летопись”, руководил литературным отделом журнала, объединив вокруг него многих видных писателей.

После Февральской революции Горький участвовал в издании газеты “Новая жизнь”, являвшейся органом социал-демократов, где публиковал статьи под общим названием “Несвоевременные мысли”. Высказывал опасения в неподготовленности Октябрьской революции, боялся, что “диктатура пролетариата поведет к гибели политически воспитанных рабочих-большевиков...”, размышлял о роли интеллигенции в спасении нации: “Русская интеллигенция снова должна взять на себя великий труд духовного врачевания народа”.

Вскоре Горький стал активно участвовать в строительстве новой культуры: помогал организации Первого рабоче-крестьянского университета, Большого драматического театра в Петербурге, создал издательство “Всемирная литература”. В годы гражданской войны, голода и разрухи проявлял заботу о русской интеллигенции, и многие ученые, писатели и художники были спасены им от голодной смерти.

В 1921 г. Горький по настоянию Ленина уехал за границу. Жил в Германии, Чехословакии, Италии. Продолжая много работать, заканчивает третью часть автобиографиче-

ского цикла — “Мои университеты” (“Детство” и “В людях” вышли в 1913—1916), пишет роман “Дело Артамоновых” (1925). Начал работу над книгой “Жизнь Клима Самгина”, над которой продолжал работать до конца жизни. В 1928 г. Горький приехал в СССР, а в 1931 — окончательно вернулся на родину.

В 30-е годы он вновь обратился к драматургии, создал литературные портреты Л. Толстого, А. Чехова, В. Короленко, очерк “В. И. Ленин” (новая редакция 1930). В 1934 г. усилиями М. Горького был подготовлен и проведен 1-й Всесоюзный съезд советских писателей. 18 июня 1936 г. М. Горький скончался в Горках, похоронен на Красной площади.

РАННИЕ РАССКАЗЫ

Современная Горькому русская критика заявила о появлении в литературе малообразованного выходца из народа. А между тем благодаря самообразованию Горький обладал энциклопедическими знаниями во многих областях культуры, обнаруживал огромную начитанность в русской и мировой художественной литературе, философии.

Кто же есть Горький человек и художник? Какое место занимает его творчество в развитии русской литературы конца XIX и первой трети XX столетия, в чем особенность его творческого метода? Об этом начали спорить уже в 90-е годы позапрошлого столетия. Для одних он был “певцом босячества” и нищепанцем, для других — “талантливым самородком из народа”, для третьих — “буревестником революции”.

Первые литературные опыты Максима Горького относятся к 80-м годам. Он пишет стихи и поэмы, но они не были напечатаны, так как сам автор не придавал им серьезного значения.

Но наряду с этими произведениями Горький создает цикл рассказов, в которых романтический герой поставлен в реальную жизненную обстановку. В конце XIX в. после голода, охватившего Черноземье и Среднее Поволжье России в 1891—1892 гг., в русской жизни, а вслед за этим и в литературе появляется новый герой — босяк, человек, отвергнутый обществом, изгой, судьба которого никого не интересует.

В эти годы, создавая цикл рассказов о людях из народа, Горький пишет об отверженных обществом. Это бродячий люд, нищие, уличные женщины, беспризорные дети. Основной пафос рассказов этого цикла — протест против существующих общественных отношений. Этим рассказам свойственна предельная заостренность социальной критики, Горький опирается на традиции русской беллетристики 60—70-х годов. Наиболее заметными горьковскими произведениями, которые относятся к этому циклу, следует признать рассказы “Бывшие люди”, “Коновалов”, “Супруги Орловы” (все — 1897) и др. Именно в этих рассказах герой, оказавшись в условиях сложной жизненной ситуации, переживает крушение своей романтической мечты.

В конце 90-х годов Горький по-новому разработал тему “босячества”. Если в ранних рассказах Горький изображал босяков-одиночек (Емельян Пиляй, Челкаш, Семага и др.), то в рассказе “**БЫВШИЕ ЛЮДИ**” выведена целая их компания, нашедшая приют у бывшего ротмистра Кувалды в полуразрушенном доме купца Петунникова. Изображая в ночлежке Кувалды босяцкий быт, людей “дна”, выходцев из разных общественных слоев, Горький раскрывает социальные причины, порождающие босячество. В рассказе впервые дается четкое деление босяков на две группы: на выходцев из мелкобуржуазной городской среды и выходцев из крестьян. В “Бывших людях” босяки из крестьян по своему моральному уровню выше босяков из горожан. Люди труда острее, глубже чувствуют силу народа и свою связь с ним, и потому их взгляд на жизнь отличается оптимизмом. Характерны спор Тяпы с босяками — “интеллигентами” и его слово о народе, о бессмертии народа. Босяки-выходцы из городской интеллигенции, чиновничества, дворянства отчуждены от народа, вот почему они отличаются крайним индивидуализмом и пессимизмом; это наиболее резкое свое выражение нашло в образе Кувалды.

Одним из ярких реалистических произведений М. Горького является рассказ “**КОНОВАЛОВ**”, в котором повествуется о судьбе босяка Александра Ивановича Коновалова. Писатель использует прием “опрокинутой” композиции: уже в первых абзацах читатель вслед за повествователем узнает о смерти главного героя. Далее читатель узнает, что главный герой был прекрасным пекарем, но бросает все и

уходит бродяжничать. Позже Коновалов возвращается, и здесь происходит его первая встреча с повествователем, которым является “подручный” пекаря Максим. Автор неоднозначно изображает своего героя, начиная с портретной характеристики и кончая размышлениями и поступками персонала. “По костюму это был типичный босяк, по лицу — славянин” — таким предстает перед нами Коновалов впервые. Горький сравнивает его с богатырем и в то же время пишет о том, что Коновалов все еще оставался ребенком в своем восприятии мира, он сохранил искренность, доверчивость, способность видеть хорошее во всем, веру в добро, в людей и в их нравственность. Коновалов, казалось бы, должен чувствовать себя обиженным, обделенным, должен обвинять во всех своих несчастьях, а потому быть враждебно настроенным к обществу, изгнавшему его, но этого не происходит, напротив, главный герой, к величайшему удивлению повествователя, “с таким легким духом выделяет себя из жизни в разряд людей, для нее не нужных и потому подлежащих искоренению”, считал, что “во всей неурядице личной жизни был виноват только он сам”. Герой рассказа Горького часто просит повествователя почитать ему, он искренне верит в происходящие в книге события, иногда даже чувствуя себя их участником.

На протяжении всего рассказа повествователь и главный герой рассуждают на многие темы, связанные с босячеством, тем самым выявляя свои точки зрения относительно их. Таким образом, мы можем говорить о том, что Коновалов способен на философские размышления. Персонаж рассказа не ограничен и может видеть истинную причину определенного поведения босяка и формирования его особого мышления. Перед нами действительно хороший человек, заслуживающий лучшей участи, однако в чем причина неурюенности его жизни, где искать истоки его меланхолии и тоски, которые в конечном итоге привели его к гибели? “Не нашел я точки моей... Ищу, тоскую, — не нахожу...” — таков итог размышлений Коновалова, таков ответ на заданный выше вопрос.

В рассказах Горького изображается картина неправильно устроенной жизни, из-за которой в человеке теряется духовное начало. Подобная ситуация рассматривается в рассказе “Супруги Орловы”. Здесь также в силу ужасных

условий жизни, в силу ее неустроенности рушатся отношения между супругами Орловыми, происходит разлад в их семейной жизни. Григорий и Матрена Орловы любили и гордились друг другом, но они были слишком погружены в работу, в решение проблем, связанных с повседневной жизнью, а в результате стали “нищими духом” людьми, как, впрочем, и все их соседи. Но после того как супруги Орловы устроились на работу в лазарет, в их жизни произошли значительные изменения. Григорий, работая в холерном бараке, видит, что нужен людям, надеется, что наконец-то нашел свою “точку” в жизни. Он трудится самоотверженно, радостно, но в конце концов приходит к выводу, что общий несправедливый порядок жизни его работа не изменит, а “ему хотелось чего-то более крупного, это желание все разгоралось в нем, мучило его и, наконец, доводило до тоски”. Эта тоска ведет Орлова на “дно”, где он наивно думает обрести свободу. Но свобода и воля “на дне” — ценности мнимые. Горький скептически относится к “правде” героя. Недаром Орлов придет к анархическому неприятию всякой общественной организации мира и в конце концов станет вообще ненавидеть людей. Автор подчеркивает и ограниченность “правды” жены Григория — Матрены: ее честный труд тоже ничего не меняет в этом мире. В рассказе были как бы заданы те социальные и философские темы, которые найдут свое решение в пьесе “На дне”.

Принято считать, что в пьесе, как и в ранней прозе Горького, нашел свое отражение культурно-этический идеал сверхчеловека Ф. Ницше. Рассказы, составившие цикл “По Руси” (1912—1917), занимают важное место в творчестве Горького. Русь предстает перед читателем и в ее географическом размахе, и в разнообразии социальных категорий, и в разнообразии индивидуальных характеров. В рассказе “Ледоход”, вошедшем в цикл, в поле зрения писателя вновь человек из народа, находящийся в потоке обыденной жизни, плотник Осип. Он возглавляет плотничью артель, занятую починкой ледореза. Осип, “чистенький и складный” мужичок, вызывает острое любопытство у “наблюдающего”, он чувствует неоднозначность этого человека, не может разобраться в его поступках. С виду Осип “первейший лентяй” и краснбай, однако непонятно, “хочет ли он болтовней прикрыть свою лень или дать людям

отдых?”). Но в минуту опасности проявляется истинный характер Осипа — это умный, решительный, хорошо разбирающийся в психологии людей энергичный человек, способный стать вожаком. А в обычных условиях он не считает ни нужным, ни возможным идти против устоявшегося уклада жизни, он хитрит, приспосабливается, “ломает дурака”. Однако это внешняя маска, за которой остается та же сущность человека умного, доброго и решительного. Контрастно его поведение, когда он возглавляет переход людей по тронувшейся реке и когда он сталкивается с полицией на берегу. Оказывается, что душа у этого человека “крылата”, но жизнь не дает ему эти крылья расправить, да и сам Осип далеко не всегда чувствует в этом необходимость. Возникает противоречие между большими потенциальными возможностями человека и характером его существования. Для Горького важно, что человек несет в себе задатки для другой жизни, основанной на совершенно иных человеческих взаимоотношениях.

НА ДНЕ

В начале века Горький впервые обращается к драматургии, видя в театре трибуну, с которой он мог бы непосредственно обратиться к массовому демократическому читателю. Вторая пьеса Горького — социально-философская драма “На дне”, написанная в течение зимы и лета 1902 г., принесла ему мировую известность. Она была задумана Горьким еще в 1900 г., впервые опубликована в Мюнхене в 1902 г., в России вышла в издательстве “Знание” в 1903 г. 10 января 1903 г. состоялась премьера пьесы в Берлине. В России пьеса была разрешена к постановке только Художественному театру, и то потому, что власти рассчитывали на ее провал. Впервые была поставлена на сцене Малого театра в Москве 18 декабря 1902 г. и имела феноменальный успех. Спектакль был сыгран 300 раз подряд, а весной 1905 г. отмечалось 500-е представление пьесы.

Она была откликом писателя на самые актуальные социальные, философские и нравственные проблемы времени и вокруг нее развернулась острая борьба различных идейных течений. Критики писали о натурализме пьесы, о “лубочно-босяцком романтизме” писателя, усматривали в

ней революционную проповедь, подрывающую общественные устои, представляли писателя проповедником христианской морали, подвергали сомнению реалистическое содержание творчества Горького, его гуманизм расценили как гордое презрение к маленькому человеку. Особенно резкими были нападки на пьесу критиков-модернистов. Философская идея пьесы была им враждебна. История борьбы вокруг пьесы подчеркивала ее актуальность.

Центральным образом пьесы стал Лука, и с самого начала он воспринимался критиками и рецензентами противоречиво. Одни считали, что старик “вызвал к свету все хорошее, что раньше дремало беспробудно”. Другие принимали противоположную сторону и утверждали, что “более язвительной сатиры на “ложь с благонамеренной целью”, чем роль Луки, нельзя написать”. Сам Горький в трактовке образа Луки скорее сближался с Амфитеатровым. Известны многие его высказывания, относящиеся, как к дореволюционному, так и к послереволюционному периоду. В конце 1910 г. в одной из бесед Горький дал такую характеристику главному персонажу: “Лука — жулик. Он, собственно, ни во что не верит. Но он видит, как страдают и мечутся люди. Ему жаль этих людей. Вот он им и говорит разные слова — для утешения”.

Обычно критики упрекают Луку в том, что он лжет. Даже обитатели подвала воспринимают его как вруна, сказочника. Бубнов говорит по этому поводу: “Вот — Лука, примерно... много он врет...”. Пепел обращается к нему со словами: “Врешь ты хорошо... Сказки говоришь приятно! Ври! ничего...”. Однако правы те, кто утверждает, что в пьесе нет ни одного момента, когда Луку можно поймать на откровенной, вредоносной лжи. Но если быть принципиальным до конца, если буквально и прямолинейно следовать букве текста пьесы, то отыщутся в словах старца места, к которым можно придаться: с материалистической точки зрения, естественно, ложными выглядят речи о предстоящей Анне райской жизни; притчу о праведной земле Лука повествует не как легенду, а как быль: “Был, примерно, такой случай: знал я одного человека, который в праведную землю верил...”. Что же касается распространенного до сих пор мнения об обмане Актера сказкой о бесплатных лечебницах для алкоголиков, то они были

в дореволюционной России — в Казани, Москве, Киеве. Глубже других проблему лжи в пьесе затрагивает современный филолог П. Н. Долженков, который трактует ее так: “Надежда в своем пределе — это Ложь”. Исследователь приходит к выводу, что “Лука не врет в прямом смысле этого слова, но, по Горькому, он врет в принципе”, потому что вселяет беспочвенные надежды. Но при этом остаются другие, не менее важные вопросы: почему же не оправдались эти надежды, если они столь хороши и практичны? Почему ни один из советов странника не был претворен в жизнь? Почему, в конце концов, столь трагичен финал: Наташа после больницы скорей всего покидает не только ночлежку, но и город, Пепел — в тюрьме, Актер кончает жизнь самоубийством?

В обычной практике эти вопросы опять же сводятся к образу Луки: случившееся выступает в качестве неоспоримых доказательств вредоносности и шарлатанства старика. На самом деле практические советы Луки, полученные Актером, Васькой Пеплом и Наташей, не были реализованы “не потому, что советы были плохие, а потому, что обитателям “дна” не хватало энергии и воли для их претворения в жизнь.

Лука и Сатин. В недавнем прошлом Сатин, как представитель истинного гуманизма, противопоставлялся Луке, которому отводилась роль сторонника ложного гуманизма, хотя еще Луначарский сближал проповеди Луки и Сатина. Эти две фигуры действительно противостоят, но в иной плоскости, а в той, где их обычно ставили друг против друга, они скорей являются союзниками. Что же представляет собой Сатин? Приведем здесь некоторые отзывы о нем: “Просто “обременяет землю” прежде всего сам Сатин”, “Он барственно равнодушен к людям”, “Сатин проповедует презрение к нравственным ценностям”, “Отуманивая людей громкой фразой, он подсовывает им оправдание аморальности”, “Ставя в центр своей философии понятие “свободный человек”, доводимое до крайности: “свободный от всего”, — он становится идеологом “дна”, то есть утверждает “дно” как норму существования, единственно достойную настоящего человека”, “Он растлевает ночлежников, он препятствует их попыткам уйти со дна жизни”. И такая фигура, естественно, резко противостоит мягкому, внимательному,

заботливому образу Луки. Но в споре о человеке, где эти герои противопоставлялись друг другу, они скорее союзники, нежели противники. Во всяком случае, точек соприкосновения у них можно обнаружить немало: “Человек! Это звучит гордо! Это великолепно! Не жалеть, не унижать его жалостью, а уважать человека надо!..” — восклицает Сатин. Но в отличие от этого персонажа, устремленного к идеалу Человека, Лука любил и уважал вполне конкретных людей. “Любить живых надо... живых”, — говорил он и добавлял: “Человек должен уважать себя”, — что смыкается с призывом Сатина.

Протест Сатина против утешительной лжи нельзя противопоставлять поведению Луки. Этот протест направлен по другому адресу — социальному: протест против лжи, которая, подобно смертоносной паутине, опутывает все общество. А сатинская формула: “Ложь — религия рабов и хозяев... Правда — бог свободного человека!” сегодня звучит столь же современно, как и более ста лет назад.

Среди художественных особенностей пьесы важным является наличие в ней сразу нескольких в разной степени выраженных конфликтов. Так, присутствие среди героев людей разных слоев общества обуславливает развитие социального конфликта. Однако он малодинамичен, так как у хозяев ночлежки Костылевых социальное положение не намного выше, чем у ее обитателей. Но у социального конфликта в пьесе существует еще одна грань: каждый из ночлежников несет в себе массу противоречий, связанных с их местом в обществе, внутри каждого героя есть свой социальный конфликт, выбросивший их на “дно” жизни.

Развитие любовного конфликта связано с отношениями между Васькой Пеплом и Наташей, в которые вмешиваются притязания на любовь Василисы и ее мужа. Васька Пепел без малейших сомнений оставляет изменявшую с ним мужу Василису ради по-настоящему высокого чувства к Наташе. Героиня словно возвращает вора Ваську к истинным жизненным ценностям, отношения с ней, безусловно, обогащают его внутренний мир и пробуждают мечты о честной жизни. Но зависть старшей сестры мешает благополучному исходу этой любовной истории. Кульминацией становится грязная и жестокая месть Василисы, а развязкой — убийство Костылева. Таким образом, любовный кон-

фликт разрешается триумфом отвратительной Василисы и поражением двух влюбленных сердец. Автор показывает, что на “дне” нет места истинным чувствам.

Философский конфликт в драме является основным, он в той или иной мере затрагивает всех героев произведения. В противоречие вступают две жизненные позиции: ложь во спасение и правда без прикрас. Что же оказывается нужнее людям? Лука, как отмечалось выше, проповедует жалость и сострадание, он вселяет надежду на возможность иной, лучшей жизни. Он как бы дает толчок к началу новой жизни, но дальше человек должен идти сам, а вот хватит ли ему для этого сил? Лука ушел. Но присутствие его в ночлежке ощущается даже после его реального ухода. Этот факт уже сам по себе говорит о значительности его фигуры, о неординарности его личности. Яркий, хотя и неоднозначный след оставил он в судьбах если не всех обитателей ночлежки, то многих из них. Потому-то и разгорается столь страстный, а порой и пристрастный спор о нем.

Можно говорить о том, что в начале XX в. складывается круг писателей, которых традиционно относят к писателям горьковского круга: в их числе Бунин, Андреев, Замятин, Зайцев, Шмелев и многие другие. Но осмыслить сегодня значение Горького для русской литературы — непростая проблема. Время достаточно многое меняет в представлениях об авторитетах.

Вопросы и задания

1. Назовите имя, отчество и настоящую фамилию М. Горького и причины, побудившие его взять псевдоним.
2. Какое учебное заведение окончил М. Горький и как этот факт связан с его энциклопедическими знаниями?
3. Кого из писателей Горький считал своим литературным “крестным” и почему?
4. Какое произведение писателя является первым его романом, в названии которого представлено имя главного героя?
5. Определите жанр пьесы Горького “На дне” и прокомментируйте его с точки зрения ведущих конфликтов.
6. Кто является главным героем пьесы Горького “На дне”? Докажите свой выбор с помощью примеров из текста.

АЛЕКСАНДР ИВАНОВИЧ КУПРИН
(1870—1938)



Александра Ивановича Куприна с уверенностью можно назвать одним из лучших русских писателей начала XX в., хотя его и наши современники, критики и литературоведы постоянно уточняют его место в отечественной литературе.

Куприн родился 26 августа (7 сентября) 1870 г. в захолустном городке Наровчат Пензенской губернии. Отца своего, умершего от холеры в 1871 г., Куприн совсем не помнил. В 1874 г. он переезжает с матерью в Москву и поселяется в так называемом Вдовьем доме на Кудринской площади. Для детства Куприна и формирования его личности важную роль сыграла мать, которая в глазах ребенка безраздельно заняла место “верховного существа”. Любовь Алексеевна Куприна, родом из татарских князей Куланчаковых, была женщина энергичная, волевая и ее авторитет оставался неколебимым в течение всей ее долгой жизни. Мальчик оказался обязанным матери многими чертами своего характера.

В 1880 г. он сдал вступительные экзамены во Вторую московскую военную гимназию, которая два года спустя была преобразована в кадетский корпус. Куприн подробно запечатлел калечащие детскую душу нравы, тупость начальства, “всеобщий культ кулака”, отдававший слабого на растерзание более сильному, наконец, отчаянную тоску по семье и дому. Третье Александровское юнкерское училище в Москве, куда Куприн поступил в сентябре 1888 г., приняло в свои стены крепкого юношу, ловкого гимнаста, юнкера, без меры дорожащего честью своего мундира, неутомимого танцора. Детские и юношеские годы Куприна в известной мере дают материал для отыскания его характерных особенностей как художника. Воспевание героического, мужественного начала, естественной и грубовато-здоровой жизни сочетается в творчестве писателя, как мы увидим, с обостренной чуткостью к чужому страданию, с пристальным вниманием к слабому, “маленькому” челове-

ку, угнетаемому оскорбительно чужой и враждебной ему средой. Вот эта вторая, плодотворнейшая стихия Куприна-художника восходит к впечатлениям Саши, полученным в кадетском корпусе.

Именно в кадетском корпусе родилась настоящая, глубокая любовь будущего писателя к литературе. К этому времени и сам Куприн начинает пробовать свои силы в поэзии, а в 1889 г. опубликовал в журнале “Русский сатирический листок” весьма посредственный рассказ “Последний дебют”.

10 августа 1890 г., окончив “по первому разряду” Александровское училище, подпоручик Куприн был направлен в 46-й Днепровский пехотный полк, квартировавший в городке Проскурове Подольской губернии. Почти четырехлетняя служба впервые столкнула Куприна с тяготами армейской действительности. Однако именно эти годы дали возможность Куприну всесторонне познать провинциальный военный быт, а также познакомиться с нищей жизнью белорусской окраины, еврейского местечка, с нравами “заштатной” интеллигенции. Вслед за “Молохом” появляются произведения, выдвинувшие писателя в первые ряды русской литературы, — “Прапорщик армейский” (1897), “Олеся” (1898) и затем, уже в начале XX столетия, — “В цирке” (1901), “Конокрады” (1903), повесть “Поединок” (1905). В 1901 г. Куприн переезжает в Петербург. Здесь некоторое время он заведует отделом беллетристики “Журнала для всех” и в этом же году Куприн женится на М. К. Давыдовой — издательнице журнала “Мир Божий”.

Во время Первой мировой войны Куприн организует госпиталь для раненых солдат в Гатчине. Он положительно относится к Февральской революции, работает в 1917 г. редактором газеты “Свободная Россия”. К событиям октября 1917 г. Куприн отнесся неоднозначно: он верил в “кристальную чистоту” вождей революции, но опасался за культурное наследие России и будущее всего человечества. Свои опасения писатель выразил в рассказе “Старость мира”. Отрицательно Куприн воспринял проводимую большевиками политику военного коммунизма и террор. В газете “Петроградское эхо” писатель выступил против насилия и в защиту свободы слова.

Тем не менее, в 1918—1919 гг. Куприн работает в издательстве “Всемирная литература”, созданном М. Горьким. Но после прихода в Гатчину войск Юденича в октябре 1919 г. Куприн с семьей уезжает сначала в Финляндию, а затем в Париж. В общей сложности он провел в эмиграции 17 лет. В мае 1937 г. уже смертельно больной Куприн с семьей возвращаются в СССР. Поводов для возвращения было множество: ностальгия, материальные затруднения, сложности с публикацией произведений в эмигрантской печати, активность советской пропаганды. В советских газетах печатаются интервью с писателем и его очерк “Москва родная”.

Умер А. И. Куприн 25 августа 1938 г. Похоронен в Санкт-Петербурге на Волковом кладбище.

ПОВЕСТИ И РАССКАЗЫ

В 1905 г. писатель публикует одно из лучших своих произведений — повесть “Поединок” с посвящением Горькому. О замысле повести Куприн сообщал ему еще в 1902 г., а Горький, считая, что армия — это та среда, которая Куприну прекрасно знакома, одобрил и поддержал его. Выход “Поединка” вызвал огромную реакцию в прессе. После окончания русско-японской войны, в обстановке революционного брожения в армии повесть приобретала особую актуальность и сыграла немаловажную роль в формировании настроений офицерства. Недаром проправительственная печать сразу выступила с критикой “красомольного” произведения писателя. Куприн расшатывал один из главных устоев самодержавной власти — армию, в чертах разложения и нравственного упадка которой он показал признаки разложения всего социального строя. Горький назвал “Поединок” прекрасной повестью. Куприн, писал он, оказал армии большую услугу, помог честным офицерам познать самих себя, свое положение в жизни, всю его ненормальность и трагизм. Но проблематика “Поединка” выходит далеко за пределы традиционной военной повести. Куприн говорил о причинах общественного неравенства людей, о взаимоотношениях личности и общества, об отношениях интеллигенции и народа. В “Поединке” нашли яркое выражение лучшие стороны таланта Куприна.

В основе сюжета “Поединка” — судьба офицера Ромашова, которого условия армейской казарменной жизни заставили ощутить всю неправомерность социальных отношений людей. Куприн говорит не о выдающихся личностях, не о героях, а об офицерах и солдатах армейского гарнизона. Устремления офицеров мелки и ограничены. Если в начале повести Куприн писал о светлых исключениях в этом мире — о мечтателях и идеалистах, то в жизни без идеалов, ограниченной рамками кастовых условностей и карьерных устремлений, начинают опускаться и они. Ощущение духовной скудости возникает и у Шурочки Николаевой, и у Ромашова. Сопоставление этих образов крайне важно для Куприна. Они как бы символизируют два типа отношения к жизни. Шурочка — это своеобразный двойник Нины Зиненко из “Молоха”, убившей в себе чистое чувство, высокую любовь ради выгодной жизненной сделки. Полковая атмосфера угнетает ее, она рвется “к простору, свету”. “Мне нужно общество, большое, настоящее общество, свет, музыка, поклонение, тонкая лесть, умные собеседники”, — говорит она Ромашову. Такая жизнь представляется ей свободной и прекрасной. Для Ромашова и других офицеров армейского гарнизона Шурочка как бы олицетворяет протест против мещанского благополучия и застоя. Но, как оказывается, стремится-то она, в сущности, тоже к мещанскому идеалу жизни. Связывая свои стремления только с карьерой нелюбимого мужа, мечтая о том, что он наконец-то поступит в Академию, она говорит: “...клянусь — я ему сделаю блестящую карьеру. Я знаю языки, я сумею себя держать в каком угодно обществе, во мне есть — я не знаю, как это выразить, есть такая гибкость души, что я всюду найдусь, ко всему сумею приспособиться...”. Шурочка готова пожертвовать ради своих устремлений и своим чувством, и любовью Ромашова, более того — его жизнью, уговаривая его не отказываться от дуэли.

Образ Шурочки вызывает у читателя двойственное отношение, что объясняется двойственным отношением и самого автора к героине. Образ ее рисуется светлыми красками, но в то же время Куприну явно чужды ее расчетливость и эгоизм в любви. Ему ближе безрассудное благородство Ромашова, чем эгоистическая воля Шурочки. Она преступила грань, которая отделила ее от бескорыстных и жертвующих

во имя любви жизнью и благополучием купринских героинь, нравственную чистоту которых он противопоставляет узости расчетливого мещанского чувства. Образ этот будет варьироваться и в последующих произведениях Куприна.

И Ромашов представляет собой дальнейшее развитие купринского “естественного человека”, но поставленного в конкретные жизненные условия. Как и Бобров, это слабый герой, но уже способный в процессе “прозрения” к некоторому сопротивлению. Однако и его бунтарство трагически обречено, а в столкновении с расчетливой волей других людей предопределена и его гибель на поединке с Николаевым.

Протест Ромашова против среды основывается совсем на иных, чем у Шурочки, стремлениях и идеалах. Он вступил в жизнь с ощущением несправедливости к нему судьбы: мечтал о блестящей карьере, в мечтах видел себя героем, но реальная жизнь разрушала эти иллюзии. Куприн ставит своего героя перед необходимостью немедленного действия, активного проявления своего отношения к окружающему. Ромашов, видя, как рушатся его романтические представления о жизни, ощущает и собственное падение: “Я падаю, падаю... Что за жизнь! Что-то тесное, серое и грязное... Мы все... все позабыли, что есть другая жизнь. Где-то, я знаю где, живут совсем, совсем другие люди, и жизнь у них такая полная, такая радостная, такая настоящая. Где-то люди борются, страдают, любят широко и сильно... как мы живем! Как мы живем!”. В результате этого прозрения мучительно ломаются его наивные нравственные идеалы. Он приходит к выводу о необходимости сопротивления. Если положительный герой ранних рассказов Куприна лишен активности, а “естественный человек” всегда терпел поражение в столкновении со средой, то в “Поединке” показано активное сопротивление человека.

Куприн демонстрирует процесс “распрямления” личности, перестройки его психологии. Духовный перелом Ромашова наступает после встречи его с солдатом Хлебниковым, который доведен до отчаяния издевательствами со стороны фельдфебеля и офицеров и готов на самоубийство. В нем он видит единственный выход из тупика. Ромашов потрясен силой его страданий. Теперь он иначе воспринимает солдат, полагая, что они сохранили высокие нрав-

ственные качества, которые полностью утрачены в среде офицерской. Ромашов как бы с их точки зрения начинает оценивать окружающее. И характеры солдат в “Поединке” уже четко дифференцированы.

Тем не менее, отношение Ромашова к солдатам противоречиво. Он говорит о человечности, справедливой жизни, призывает к состраданию, но выглядят эти призывы наивно. Повесть завершается главкой, в которую помещен казенный протокол секундантов поединка, в котором сообщается о гибели Ромашова. Куприн хотел написать еще одно произведение о Ромашове: оставить героя после поединка в живых, отправить его в отставку, но задуманная повесть так и не была написана.

В “Поединке” писатель использует композиционный прием подстановки к герою резонера, который, являясь как бы вторым “я” автора, корректирует, содействует раскрытию внутреннего мира героя. В беседах, спорах с ним герой высказывает свои сокровенные мысли и думы. Если в “Молохе” таким резонером являлся доктор Гольдберг, то в повести “Поединок” — Василий Нилович Назанский. Понимая ограниченность пассивного человеколюбия, Куприн попытался противопоставить ему такие принципы общественной морали, на которых, по его мнению, можно было бы основать подлинно гармонические отношения людей. Носителем идей такой социальной этики и выступает в повести Назанский. Он ненавидит жизнь военной касты, провидит грядущие социальные потрясения. “Да, настанет время, — говорит Назанский, — и оно уже у ворот... Если рабство длилось века, то распадение его будет ужасно. Чем громаднее было насилие, тем кровавее будет расправа...”. Он чувствует, что “...где-то вдали от наших грязных, воюющих стоянок совершается огромная, новая светозарная жизнь. Появились новые, смелые, гордые люди, зарождаются в умах пламенные свободные мысли”. Не без его влияния происходит кризис в сознании Ромашова. Назанский наиболее полно выражает положительные идеи Куприна, а посему он и наиболее противоречивый образ во всем творчестве писателя. В речах Назанского писатель пытался начертать программу оздоровления интеллигенции, систему философских, этических и эстетических взглядов.

“Штабс-капитан Рыбников” (1906). Несмотря на то что этот “своеобразный психологический детектив”, главный герой которого является японским шпионом, высоко ценил М. Горький и сам Куприн считал его своим лучшим произведением, до сих пор остается малоизученным вопрос, какими средствами писатель создал образ штабс-капитана Рыбникова. Г. Чхартишвили в статье об образе японца в русской литературе отмечает, что интерес к японской культуре, подстегнутый шоком от войны 1904—1905 гг., в это время перерос в интерес непосредственно к японцам, поэтому с начала XX в. до конца 20-х годов. появляются наиболее яркие прозаические произведения на эту тему. Среди них исследователь называет рассказ Куприна “Штабс-капитан Рыбников”.

Действительно, в этом рассказе японский шпион имеет довольно типичную внешность: “Маленький бесформенный нос сливой, редкие, жесткие черные волосы в усах и на бороденке, голова, коротко остриженная, с сильной проседью, тон лица темно-желтый от загара. <...> Что-то чрезвычайно знакомое, но такое, чего никак нельзя было ухватить, чувствовалось в этих узеньких, зорких, ярко-кофейных глазках с разрезом наискось, в тревожном изгибе черных бровей, идущих от переносья кверху, в энергичной сухости кожи, крепко обтягивавшей мощные скулы, а главное, в общем выражении этого лица — злобного, насмешливого, умного, пожалуй, даже высокомерного, но не человеческого, а скорее звериного, а еще вернее, — лица, принадлежащего существу с другой планеты”.

Как считает исследователь Куприна Ф. И. Кулешов, у главного героя имелся реальный прототип. Это был армейский офицер, носивший фамилию Рыбников. Он тоже имел чин штабс-капитана и когда-то воспитывался в Омском кадетском корпусе, служил в войсковых частях в Сибири, получил ранение под Мукденом. Куприн случайно познакомился с ним в Петербурге по возвращении в декабре 1905 г. из Балаклавы. Этот настоящий Рыбников был тоже скуластым, как и вымышленный Рыбников, в лице обнаруживались монгольские черты. Однако, как пишет Кулешов, купринский Рыбников отличается от своего прототипа: он выступает в рассказе одновременно в двух противоположных ипостасях — офицера русской армии и

японского шпиона. В образе купринского Рыбникова мы можем отметить еще одно проявление двойственности: это человечность и нечеловечность. Куприн написал этот рассказ после войны, поэтому в Рыбникове совмещены звериный, нечеловеческий образ врага, сформировавшийся в массовом сознании и “новый”, “привлекательный” образ, черты которого стали проявляться в связи с комплексом неполноценности русских после поражения в войне. Сам Куприн не был участником этой войны, о чем он глубоко сожалел. Несомненно, что для него поражение в русско-японской войне привело к изменению распространенного образа японца, сложившегося в массовом сознании, и повлияло на формирование нового его образа в рассказе “Штабс-капитан Рыбников”.

Куприн в своей зрелой прозе обнаруживает большую способность к художественному перевоплощению, “вхождению” в образ, что позволяло ему создавать живые характеры и с глубокой правдивостью передавать сложный ход мыслей и переживаний своих героев. Сила Куприна-художника обнаружилась именно в раскрытии психологии людей, поставленных в различные жизненные обстоятельства, особенно такие, в которых проявляется благородство, сила духа.

Вопросы и задания

1. В каких произведениях русских прозаиков XIX в. изображаются поединки? (Вспомните не только авторов и названия произведений, но и самих дуэлянтов.)
2. Чем отличается изображение поединка у Куприна от изображения дуэли в произведениях других писателей?
3. Почему Куприн, по его же словам, “...хотел дать целую картину дуэли между Ромашовым и Николаевым, а вынужден был ограничиться только одним протоколом секундантов”?
4. Что защищает Ромашов на дуэли?

СЕРЕБРЯНЫЙ ВЕК РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

В конце XIX — начале XX в. культура России переживала интенсивный подъем, который особенно ярко проявился в философии и поэзии. Известный философ Николай Бердяев (1874—1948) называл это время русским культур-

ным ренессансом. По словам поэта и литературного критика Сергея Маковского, именно Бердяеву принадлежит известное определение этого периода — “Серебряный век”. Есть и сведения о том, что словосочетание “Серебряный век” впервые было употреблено в середине 20-х годов XX в. сначала литератором Р. В. Ивановым-Разумником, а затем — поэтом и мемуаристом В. А. Пястом, одновременно с ним — поэтом Николаем Оцупом в 1929 г. Широкою известность это выражение приобрело благодаря мемуарам Маковского “На Парнасе серебряного века” (1962), и оно вызывает ассоциации с так называемым Золотым веком русской литературы, пушкинской эпохой (первая треть XIX в.).

Хронологические рамки Серебряного века определены: это период в истории русской литературы с 90-х годов XIX в. до начала 20-х годов XX в. Но границы его условны. Имена поэтов, составивших ядро Серебряного века, всем известны: Валерий Брюсов, Федор Сологуб, Иннокентий Анненский, Александр Блок, Максимилиан Волошин, Андрей Белый, Константин Бальмонт, Анна Ахматова, Николай Гумилев, Осип Мандельштам, Марина Цветаева, Вячеслав Иванов, Игорь Северянин, Борис Пастернак, Георгий Иванов и многие другие. Необычайно велик был их интерес к различным эпохам европейской культуры. Наряду с этим появилось осознание своих национальных корней, сопричастности русской старине и славянским древностям. В творческом пространстве Серебряного века своеобразно переплелись жажда красоты и индивидуалистическое самоутверждение, пристрастие к изысканным формам, беспокойная игра ума, разрушительная ирония и глубокая религиозность, романтический максимализм и ностальгический пессимизм, гуманизм и “душевная бездомность”, туманные символистские прозрения и светлое “жизнетворчество”. Все поэты стремились преодолеть попытки второй половины XIX в. объяснять поведение человека социальными условиями, средой и продолжали традиции русской поэзии как “искусства для искусства”, где человек был важен сам по себе, важны его мысли и чувства, его отношение к вечности, к Богу, к Любви и Смерти в философском, метафизическом смысле. Поэты Серебряного века подвергали сомнению идею прогресса для литерату-

ры, они верили в искусство и в силу слова. Они заботились не только о смысле, но и о стиле — для них был важен звук, музыка слова и полное погружение в стихию. Это погружение привело к культуре жизнетворчества (неразделимости личности творца и его искусства). Искусство и философию Серебряного века принято относить к **модернизму** (от лат. *modernus* — “современный, недавний”), который отличался подчеркнутой элитарностью и явил себя не только в литературе, но и в живописи, архитектуре, музыке. С ним связано и такое понятие, как “стиль модерн”, имеющий свои аналоги в культуре многих европейских стран рубежа веков. Многие его представители увлекались мистикой, магией, оккультизмом, модными религиозными сектами, так как появилась необходимость, по словам Валерия Брюсова, “найти путеводную звезду в тумане”.

СИМВОЛИЗМ

Русский символизм (от фр. *symbolisme*, от греч. *symbolon* — “знак, опознавательная примета”) возник под прямым влиянием символизма западного, в первую очередь французского. В России он заявил о себе совершенно внезапно. Перед поэтами стояли три важнейшие проблемы: отношение к традициям русской литературы, достижение новизны содержания и формы, определение общего эстетического мировоззрения. В 1892 г. писатель и литературный критик Дмитрий Мережковский прочитал лекцию “О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы”, в этом же году она была опубликована в журнале “Северный вестник”, а годом спустя вышла отдельным изданием. Эта большая статья долгое время считалась манифестом русских символистов. В реализме, который Мережковский именует “художественным материализмом”, он видит “причину упадка” современной ему литературы. Новая культура, по его словам, рождается в России и как преодоление упадка, и как осознание того, что в период, предшествовавший ему, культура переживала фазу бурного расцвета. Символизм обязан продолжить традиции великого XIX в. Мережковский делает краткий обзор символической литературы и говорит о задачах, которые ей предстоит решить: закончить переходный период

и утвердить новые принципы культуры. Он очерчивает основные направления этого перехода: мистическое содержание, символы, импрессионизм, который будет способствовать расширению художественной впечатлительности.

После выхода этой статьи и опубликованного в этом же году сборника Мережковского “Символы” в литературной критике термин “упадок” стал устойчивым, а вслед за ним появились определения декадентство, декаданс (фр. *decadent* — “упадочный”), которые на целое десятилетие стали распространенными, лишь постепенно теряя негативный смысл, изначально в них заложенный. Его основатели выступили прежде всего как противники старых течений искусства. Провозглашенные ими принципы имели вначале чисто формальный характер: декаденты требовали создания новых форм в искусстве, более гибких и более соответствующих усложненному мироощущению современного человека. Но после того как в 90-х годах молодой В. Брюсов выпустил три сборника “Русские символисты”, наиболее употребительным стало определение, содержащееся в их названии, и то, что казалось разрозненным и случайным, получило организационное оформление. А к концу 90-х годов журнал Сергея Дягилева “Мир искусства” и организованное Брюсовым издательство “Скорпион” образуют прочную основу для деятельности символистов. Сборники стихов Константина Бальмонта и Брюсова встречают широкое признание, поколение так называемых “старших символистов” осознается как сформировавшееся и весомое художественное направление.

В России символизм оформился уже в начале 90-х годов XIX в. и как литературное течение существовал примерно до 1910 г. Это было самое значительное модернистское направление, в эволюции которого выделяют два этапа, два поколения поэтов: “старших символистов” и “младосимволистов”.

“Старшие символисты”: Дмитрий Сергеевич Мережковский (1866—1941), Валерий Яковлевич Брюсов (1873—1924), Николай Максимович Минский (Виленкин) (1855—1937), Константин Дмитриевич Бальмонт (1867—1942), Федор Кузьмич Сологуб (Тетерников) (1863—1927), Зинаида Николаевна Гиппиус (1869—1945), Мирра Лохвицкая (Мария Александровна Лохвицкая) (1869—1905).

На роль идеолога “старших символистов” выдвинулся Д. Мережковский, а чуть позже — В. Брюсов, который в сборниках “Русские символисты” выступает от лица этого еще не существующего в России направления. Подобная мистификация вполне отвечала творческим амбициям Брюсова: он мечтал стать не просто выдающимся поэтом, а основателем целой литературной школы. Таким образом, символизм для Брюсова стал способом постижения реальности этими положениями.

“Младосимволисты” (1901—1910): Андрей Белый (Борис Николаевич Бугаев) (1880—1934), Александр Александрович Блок (1880—1921), Сергей Соловьев (1885—1942), Эллис (Лев Львович Кобылинский) (1874—1947), Вячеслав Иванович Иванов (1866—1949). Предтечей и мэтром младосимволистов стал поэт и религиозный философ Владимир Сергеевич Соловьев (1853—1900).

Младшими символистами в России называют в основном литераторов, выступающих с первыми публикациями в начале XX в. Среди них были как очень юные авторы, так и люди весьма солидные. Вячеслав Иванов был не только поэтом, но и ученым, Иннокентий Анненский — директор гимназии, Михаил Кузмин — музыкант и композитор. В первые годы столетия представители юного поколения символистов создают романтически окрашенный кружок, где зреет мастерство будущих классиков, ставший известным под названием “Аргонавты” или аргонавтизм. На становление русского символизма (особенно на младшее поколение символистов) заметно повлияла философия Владимира Соловьева. Как выразился В. Иванов в письме к А. Блоку: “Соловьевым мы таинственно крещены”. Источником вдохновения для символистов послужил образ Святой Софии, воспетый Соловьевым. Святая София в философии Соловьева — одновременно ветхозаветная премудрость и платоновская идея мудрости, Вечная Женственность и Мировая Душа, “Дева Радужных Ворот” и Непорочная Жена — тонкое незримое духовное начало, пронизывающее мир.

Представители творческой интеллигенции, подвергая критическому осмыслению существовавшие ранее художественные принципы, искали иных способов освоения мира. Одни верили, что могут обрести непосредственный, ничем

не осложненный взгляд на натуру. Пренебрегая анализом общественных отношений и сложностью человеческой психики, они открывали “тихую поэзию повседневности”. Другие концентрировали в художественном образе накал чувств и страстей людей нового века. Предчувствие у многих воплощалось в символах, порождавших сложные ассоциации. Все это были разные способы постичь мир, раскрыть в нем художественную правду, за явлением распознать сущность, за малым увидеть всеобщее. Эти поиски отчасти воплотились в символизме.

Вопросы и задания

1. Укажите временные границы Серебряного века русской поэзии.
2. Как называется период русской литературы, предшествующий Серебряному веку?
3. Название какого поэтического течения переводится как “высшая степень чего-либо, цвет, цветущая пора”?
4. Какое поэтическое течение было первым в литературе Серебряного века?

ВАЛЕРИЙ ЯКОВЛЕВИЧ БРЮСОВ (1873—1924)



Валерий Яковлевич Брюсов родился 1 (13) декабря 1873 г. в Москве, в купеческой семье. Он успешно окончил гимназию в 1893 г. и поступил на историко-филологический факультет Московского университета. К учебе относился серьезно, но его видение мира было слишком рациональным, не поэтическим; создается впечатление, что он скорее должен был стать ученым — историком, лингвистом, искусствоведом. Но он стал поэтом и хотел сразу же утвердиться в качестве главы новой школы. Поэтому он и начинает с издания трех отдельных сборников “Русские символисты”, которые вышли в 1894—1895 гг. Большинство стихотворений в них было написано самим Брюсовым, но подписано разными псевдонимами, чтобы имитировать распространенность этого явления — это школа, направление, сила. Однако слава у сборников была в основном

скандальная, что на несколько лет закрыло Брюсову путь в серьезные издания. К тому же знакомство с Константином Бальмонтом и последовавшая за ним десятилетняя дружба способствовали формированию нового направления.

Первый сборник “Juvenilia” (“Юношеское”), подготовленный к печати в середине 90-х годов, не вышел, хотя в него вошли позднее широко известные стихотворения (“Творчество”, “Сонет к форме”). Впоследствии под тем же названием сборник вошел в первый том Полного собрания сочинений и переводов Брюсова в 1913 г. Часть юношеских стихотворений впервые была напечатана уже в выпусках сборника “Русские символисты”. Но в это же время был опубликован другой сборник (1895 и 1896 гг.), который Брюсов без ложной скромности назвал “Chefs d’œuvre” (“Шедевры”). В него вошло знаменитое своей абсурдностью стихотворение “Творчество”:

Тень несозданных созданий
Колыхается во сне
Словно лопасти латаний
На эмалевой стене.
Фиолетовые руки
На эмалевой стене
Полусонно чертят звуки
В звонко звучной тишине....

Брюсов давал латинские или французские названия многим своим сборникам — среди них “Me tum esse (Это — я)”, который вышел в конце того же 1896 г., хотя на титульном листе стоит 1897. В него вошли ставшие позднее хрестоматийными стихи “Как царство белого снега”, “Юному поэту”, “И, покинув людей, я ушел в тишину”, “Я действительности нашей не вижу”, “Четкие линии гор”, “Есть что-то позорное в мощи природы” и др. Сборник положил начало нескольким сборникам со звучными латинскими названиями. Характерно, что в стихотворении “Юному поэту” Брюсов, сам еще непризнанный, поучает абстрактного “юного поэта”:

После окончания университета Брюсов постепенно приступает к формированию собственной поэтической армии на платформе издательства русских символистов “Скорпион”. Оно было основано им в 1899 г. благодаря меценату С. А. Полякову, а название издательству предложил

К. Бальмонт. Позже Брюсов стал основным действующим лицом в журнале “Весы” (1904—1909), главном органе русского символизма. Он был и основным автором, и редактором “Весов”. Там печатались А. Белый, К. Бальмонт, В. Иванов, М. Волошин, М. Кузмин. А в следующем, 1900 г., в этом же издательстве выходит сборник Брюсова “Tertia Vigilia” (“Третья стража”). В который вошли стихотворения (в основном это сонеты), адресованные великим представителям минувших эпох — Ассаргадону, Александру Великому, Клеопатре, Данте, Наполеону, Лермонтову. В него вошло и стихотворение “Скифы”, заглавие которого спустя много лет использует А. Блок. Несколько стихотворений адресовано К. Бальмонту (“Вечно вольный, вечно юный...”), но наиболее характерной чертой сборника стала городская тема: Брюсов выступает в нем как певец современного ему города. Для этой темы он был словно создан:

Я люблю большие дома
И узкие улицы города, —
В дни, когда не настала зима,
А осень повеяла холодом.

Пространства люблю площадей,
Стенами кругом огражденные, —
В час, когда еще нет фонарей,
А затеплились звезды смущенные.

Город и камни люблю
Грохот его и шумы певучие, —
В миг, когда песню глубоко таю,
Но в восторге слышу созвучия.

Городскую тему продолжает и следующий брюсовский сборник, “Urbi et Orbi” (“Граду и миру”) (1903), название которого представляет собой уже не просто латинское созвучие. “Граду и миру” (“Риму и миру”) адресует свои послания Папа Римский. Самим названием сборник указывает на две программные установки. Первая из них тема города. Вторая — тема лидерства. В предисловии к этому сборнику Брюсов утверждал, что книга стихов должна быть “замкнутым целым, объединенным единой мыслью”. В ней все настойчивее он заявляет о своих притязаниях на главенство в новой поэзии. Принято считать, что именно с

этого сборника начинается расцвет его творчества, продолжавшийся до начала 10-х годов. Он, как писали о нем позже, “мастер”, смастерить может все, что угодно. В сборник вошло стихотворение, адресованное З. Н. Гиппиус, поэзию которой Брюсов ценил, именно в нем Брюсов выразил свое поэтическое кредо.

Неколебимой истине
Не верю я давно.
И все моря, все пристани
Люблю, люблю равно.

Хочу, чтоб всюду плавала
Свободная ладья.
И Господа, и Дьявола
Хочу прославить я...

Парадоксальность очень показательна для Брюсова. Кстати, из финальных строк стихотворения видно, что христианство было для него только историческим этапом, к его времени — пройденным и завершённым. Ему нужны были новые откровения, и он их находит. В этот же сборник помещено стихотворение “Младшим”, адресованное символистам второго поколения, отличавшимся своими мистическими устремлениями. И постепенно современники признают его лидерство — об этом пишет Марина Цветаева в эссе “Герой труда”, назвавшая его “поэтом воли” и осознавшая, “до чего само римское звучание соответствовало Брюсову! Цензор, ментор, диктатор, директор, цербер...”. Авторитет Брюсова был столь велик, что критики сверялись с его “списком поэтов”, доверяя его оценкам. Конечно, Брюсов мог ошибаться в оценках, но он умел лавировать, манипулировать общественным мнением, уступая ему.

В сборнике “Stephanos” (“Венок” — греч.), увидевшем свет в роковом для России 1905 г., отразились отношения Брюсова с писательницей Ниной Ивановной Петровской (1884—1928), а позже они составили сюжетную основу романа “Огненный ангел” (1908). Их отношения строились драматично, в них присутствовал и “третий элемент” — поэт Андрей Белый. В них проявилась характерная черта русского символизма — так называемое “жизнетворчество” (нем. *lebenskunst*, англ. *life-creation*). Философии жизнетворчества, понимаемая в более “широком” историческом

ключе как “искусство жить” (жизненный стиль), это несомненно, культурно-значимое поведение творческой личности. Именно в связи с Брюсовым возникает проблема так называемых литературных и жизненных “масок”, в игровом поле им, автором-жизнетворцем, на себя надеваемых.

Литературная деятельность Брюсова — поэта, ученого, журналиста приняла в первое десятилетие XX в. еще одно направление: он выступил как прозаик, опубликовав книгу рассказов “Земная ось” (1907) и роман “Огненный ангел” (1905—1908). Первое обращение Брюсова к прозе произошло еще в конце 90-х годов, но к изданию книги рассказов он пришел сравнительно поздно, когда вполне установилась его поэтическая репутация. Брюсов и в прозе стремился проложить свой особый путь, отличный от его современников — Мережковского, Сологуба, Гиппиус. В первое издание книги он включил всего 7 рассказов (из 20 рассказов, опубликованных к этому времени в журналах и газетах), во второе издание 1910 г. добавил еще 4.

В сборник 1907 г. вошли также рассказы исторического жанра: “В башне”, “В подземной тюрьме”. В них историческая обстановка очерчена еще условно, сюжет разработан в духе общей направленности сборника — показать всю иллюзорность грани, отделяющей сон от яви, мечту от действительности, страсть от гибели в мире, где разрушены основы бытия, сдвинута “земная ось”. Интерес к истории был устойчивым — он нашел свое выражение как в романах “Огненный ангел” и “Алтарь Победы” (1911—1912), так и в рассказе “Элули, сын Элули”, впервые напечатанном в 1915 г. В рассказе отразились археологические интересы Брюсова, в особенности усилившиеся в середине 10-х годов, во время работы над книгой “Учители учителей. Древнейшие культуры человечества и их взаимоотношение”, которая “представляет смелую и интересную попытку обобщить сведения обо всех известных к 1917 г. древних культурах. Непосредственным источником сюжета рассказа могла послужить экспедиция немецкого путешественника Лео Фробениуса (1908) на юго-западный берег Африки, в область между Того и Либерией; раскопки Фробениуса выявили остатки древней цивилизации йоруба.

Во второй книге его рассказов (“Ночи и дни”, 1913) имеют место верные наблюдения над современной дей-

ствительностью. Лаконичен и изящен ее язык, но основная тема сборника — психология женской души. В 10-е годы Брюсов еще не утрачивает своей творческой или организаторской активности, он уже завоевал прочное место в литературе. Из поэтических сборников в эти годы вышли “Все напевы” (1909), “Зеркало теней” (1912), “Семь цветов радуги” (1916). Известно, что Брюсов был полиглотом, и до сих пор спорят о том, сколькими языками он владел (называют более пятидесяти). Он знаменит и как переводчик. Так, ознакомившись с армянским языком и основательно изучив историю Армении, ее поэзию и литературу, в 1915 г. вместе с другими поэтами-переводчиками он приступает к работе по переводу и редактированию уникальной антологии “Поэзия Армении с древнейших времен до наших дней” (вышла в свет в 1916 г.). Сам Брюсов представил в антологию переводы 40 армянских поэтов, написал к ней вступительную статью и примечания. Кроме того, в 1918 г. он издал очерк “Летопись исторических судеб армянского народа от VI в. до Р. Х. по наше время”. Таким образом, Брюсов открыл российским читателям богатый мир армянской поэтической культуры. И не случайно, что к 50-летию поэта правительство Армении присвоило ему почетное звание народного поэта Армении. А Ереванский государственный лингвистический университет заслуженно носит имя Брюсова.

В 1917 г. Брюсов приветствовал свободу в дни Февральской революции — но ее приветствовали почти все. Но столь же радостное принятие Октября было среди интеллигенции большой редкостью. Брюсова это не волновало. Он увидел новую силу, сделал собственный выбор и, как оказалось, не прогадал. В 1920 г. Брюсов вступил в коммунистическую партию. Сотрудничать же с Советской властью начал сразу же после революции. С 1918 по 1919 гг. он состоял в должности заведующего отделом научных библиотек Наркомпроса, в 1919 г. перешел на службу в Государственное издательство, а в 1920 г. организовал литературное отделение Наркомпроса — Лито, и при нем литературную студию, а в 1921 г. организовал Высший литературно-художественный институт (ВЛХИ), ректором и профессором которого оставался до конца жизни. Частично переняв опыт футуристов, Брюсов стал наставником пролетарских поэтов.

Их творения были далеки от совершенства, как и поздние стихи самого Брюсова:

Поют сердца под грохот дней.
Дрожит зарей маяк.
Пускай индустрии огней
Трепещет злобный враг.
Железный конь несет вперед
Истории скок взметать,
Семью трудящихся зовет
Ошибки выявлять.

В последние годы жизни Брюсов пишет “Краткий курс науки о стихе” — пособие, весьма ценное для стиховедов, к которому прилагает примеры на все существующие размеры, ритмы, рифмы, строфы; пишет рубаи, сапфические строфы, стихи в форме треугольника, — множество стихов, в которых нет ни капли поэзии. В его адрес звучат иронические выпады, что он изобрел “стихопишущую машину”, чего он и сам не отрицает: “И снова я поставлен на эстраду, /Как автомат для деланья стихов...”.

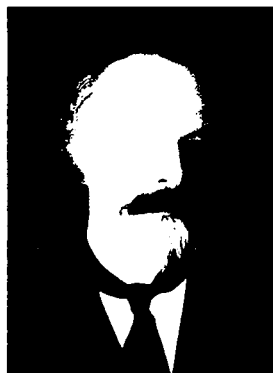
Творческому упадку Брюсова соответствует и упадок его физических сил. Брюсов чувствует, что конец его не за горами, и последний свой сборник (1924 г.) называет “Меа” (“Спеши” — лат.). Последнее свое лето Брюсов провел в Крыму, в Коктебеле. Вернувшись в Москву, Брюсов заболел крупозным воспалением легких и скончался 9 октября 1924 г. — в возрасте 50 лет. Похоронен на Новодевичьем кладбище.

Вопросы и задания

1. В каком городе родился и умер Брюсов? Есть ли там музей его имени?
2. Какова его роль в развитии русского символизма?
3. Когда появились в печати его первые сборники стихов?
4. Как характеризует Брюсова его редакторская и издательская работа?
5. Прокомментируйте один из фантастических рассказов Брюсова.
6. Был ли Брюсов полиглотом? Занимался ли он литературными переводами?
7. Почему лингвистический университет в Ереване носит имя Брюсова?
8. Каким было его отношение к событиям 1917 г.?

КОНСТАНТИН ДМИТРИЕВИЧ БАЛЬМОНТ (1867—1942)

Константин Дмитриевич Бальмонт — поэт-символист, переводчик, эссеист, один из виднейших представителей русской поэзии Серебряного века. При жизни опубликовал 35 поэтических сборников, 20 книг прозы, перевел У. Блейк, Э. А. По, П. Шелли, О. Уайльда, Г. Гауптмана, Ш. Бодлера, испанские песни, словацкий и грузинский эпос, югославскую, болгарскую, литовскую, мексиканскую, японскую поэзию. Автор мемуаров, историко-литературных исследований и критических эссе.



Бальмонт родился 3 (15) июня 1867 г. в с. Гумнице Шуйского уезда Владимирской губернии. В семье он был третьим сыном, всего же сыновей было семеро, и ни одной дочери. Бальмонт считал, что отсутствие сестер пробудило в нем потребность их иметь, вызвало особый интерес к женской природе. Уважение к женской личности развилось в нем и от общения с матерью. Вера Николаевна Бальмонт (урожденная Лебедева), была женщиной властной, сильной, образованной, хорошо знала иностранные языки, много читала. Раннее детство будущего поэта прошло в деревне. Бальмонт много вспоминал свое детство, детские впечатления — описывая все это с каким-то умилением.

В 1876 г. Костя Бальмонт поступил в подготовительный класс гимназии в Шуе. Сначала учился хорошо, но потом учеба наскучило, пришла плодотворная пора чтения: одно книжное впечатление сменяло другое, многие книги — французские и немецкие — он читал в подлиннике. Под впечатлением прочитанного сам начал писать стихи, но серьезное сочинительство началось с 16 лет. А в 17 лет, будучи гимназистом, Бальмонт стал участником революционного кружка. Через некоторое время деятельностью этого кружка заинтересовалась полиция, и некоторые его члены — в том числе и Бальмонт — были отчислены из гимназии. Благодаря хлопотам матери он был принят в гимназию города Владимира. Жить ему пришлось на

квартире у учителя греческого языка, который ревностно исполнял обязанности “надзирателя”, запрещал до окончания гимназии писать стихи, так что от этого времени у Бальмонта остались самые тяжелые впечатления.

Первым писателем, с которым познакомился Бальмонт, был В. Г. Короленко, прочитавший переданную ему тетрадь стихов начинающего поэта и написавший гимназисту обстоятельное письмо. В 1886 г., окончив, наконец, гимназию, Бальмонт поступает на юридический факультет Московского университета. В 1894 и 1895 гг. последовательно вышли два его оригинальных сборника — “Под северным небом” и “В безбрежности”, в которых уже формируется собственный стиль Бальмонта. Одним из наиболее удачных приемов было построение стиха на основе аллитерации:

Вечер. Взморье. Вздохи ветра.
Величавый возглас волн.
Близко буря. В берег бьется
Чуждый чарам черный челн.

Эти аллитерации поначалу очаровывали читателей своей необычностью. На протяжении целого десятилетия — с 1895 по 1905 гг. — К. Бальмонт утверждает на первых ролях в русской поэзии. К концу этого времени он был признан “лучшим и талантливейшим” поэтом эпохи.

Переводческая деятельность оттачивала стиль начинающего поэта, расширяла его кругозор, компенсируя отсутствие высшего образования. Бальмонт начинает сотрудничать с редакцией петербургского журнала “Северный вестник”, а в октябре 1892 г. знакомится с Мережковским и Гиппиус. Впечатления были самыми радужными.

Прежде чем стать поэтом, Бальмонт стал профессиональным переводчиком и попал под влияние той литературы, которую переводил. И постепенно желание осчастливить человечество хотя и осталось, но казалось ему устаревшим, как и христианство. Зато самый горячий отклик в его душе нашли сочинения Ницше. Теперь его манят вершины, влечет само восхождение, преодоление. Появляется и еще один новый кумир — Ибсен и его герои: Пер Гюнт, строитель Сольнес.

Бальмонту суждено было стать одним из значительных представителей символического искусства в России. Однако у него была своя позиция понимания символизма

как поэзии, которая помимо конкретного смысла имеет содержание скрытое, выражаемое с помощью намеков, настроения, музыкального звучания. Из всех символистов Бальмонт наиболее последовательно разрабатывал импрессионизм — поэзию впечатлений. Его поэтический мир — это мир тончайших мимолетных наблюдений, по-детски хрупких чувствований. Он внес в русскую поэзию и тематическую новизну, и новую интенсивность восприятия, и новую рефлексию: этот способ первыми применили художники-импрессионисты. Они работают быстрыми маленькими мазками, накладывая чистые неспешные краски рядом без плавных переходов и оттенков, так что многие предметы только намечаются, а очертания света и теней, дробясь и рассыпаясь, переходят одно в другое. Импрессионизм Бальмонта — это импрессионизм, родившийся в контексте русской культуры, с опорой на русские традиции, но Бальмонт знаком и с культурой как Запада, так и Востока. Можно было бы сказать, что это влияние в большей или меньшей степени испытали многие русские писатели, поэты и философы.

Бальмонт определил свою позицию как поэзию “мимолетности”. А с легкой руки Брюсова всю лирику Бальмонта и начали определять как поэзию “запечатленных мгновений”. Мимолетность возведена в философский принцип. Он славит минуты, мгновения, миг. Миг — символ, знак, намек на то, что есть вечность. Художник должен выхватить этот миг и запечатлеть в слове. Стремление выхватить миг из вечности сочетается с постоянной устремленностью за пределы предельного:

Я мечтою ловил угасавшие тени
Угасавшие тени уходящего дня.
Я на башню всходил и дрожали ступени,
И дрожали ступени под ногой у меня.

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

Чем я выше всходил, тем светлее сверкали,
Тем светлее сверкали выси дремлющих гор,
И сияньем прощальным как будто ласкали,
Словно нежно ласкали отуманенный взор.

И внизу подо мною уже ночь наступила,
Уже ночь наступила для уснувшей Земли,
Для меня же блистало дневное светило,
Огневое светило догорало вдали.

Я узнал, как ловить уходящие тени,
Уходящие тени потускневшего дня,
И все выше я шел, и дрожали ступени,
И дрожали ступени под ногой у меня.

(“В безбрежности”)

Поэт сильно изменился даже по сравнению с самим собой, каким был в середине 90-х годов. Теперь его принцип: если крепость не сдается, ее надо разрушить. Этим пафосом проникнут следующий сборник Бальмонта — **“Горящие здания”** (1900): **“Я хочу горящих зданий, /Я хочу кричащих буре!”**. Конечно, их можно понимать и совершенно абстрактно, вне связи с биографией Бальмонта. Именно так их и понимали современники — в Бальмонте видели человека вполне безобидного, его угрозы и воинственные позы не воспринимались всерьез. Большинство друзей поэта было в восторге от его нового стиля: в этом видели влияние Ницше, Бодлера, Оскара Уайльда — новое, современное, европейское, созвучное общему настроению предреволюционных лет. В сборник **“Горящие здания”** был включен цикл **“Ангелы опальные”**, названный по одноименному и очень характерному для Бальмонта стихотворению, написанному в 1899 г. В нем в качестве приема обильно используются художественные определения — нарочитое нагнетание эпитетов, активность использования которых варьируется от эпохи к эпохе, от автора к автору:

Ангелы опальные,
Светлые, печальные,
Блески погребальные
Тающих свечей, —
Грустные, безбольные,
Звоны колокольные,
Отзвуки невольные,
Отсветы лучей.

“Россия была именно влюблена в Бальмонта — свидетельствует Тэффи. — Все, от светских салонов до глу-

хого городка где-нибудь в Могилевской губернии, знали Бальмонта. Его читали, декламировали и пели с эстрады, цитировали строки стихотворения “Зачарованный грот” из “вершинного” бальмонтского сборника “Будем как солнце” (1903):

Жизнь проходит, — вечен сон.
Хорошо мне, — я влюблен.
Жизнь проходит, — сказка — нет.
Хорошо мне, — я поэт.
Душен мир, — в душе свежо.
Хорошо мне, хорошо.

Или из того же сборника: “Хочу быть дерзким, хочу быть смелым, /Из сочных гроздьев венки свивать...”. Но для Бальмонта Солнце — это, прежде всего, воплощение жизни на земле. Это та сила, без которой поэт не представляет существования на планете. Солнце присутствует во всем, что особенно ярко, при помощи метафорических образов, передано в стихотворении “Аромат Солнца”. Стихотворение начинается серией нераспространенных предложений, которые раскрывают видение поэтом места солнца в мире. Это своеобразный диалог. Поэт как бы отвечает на вопрос скептиков или одной из сторон своего Я: “Запах солнца? Что за вздор! /Нет, не вздор. /В солнце звуки и мечты, /Ароматы и цветы /Все слились в согласный хор, /Все сплелись в один узор”. Повтор определительного местоимения *все*, соединительного союза *и*, употребление существительных *хор*, *узор*, в семантике которых усматриваем значение “состоящий из множества”, а также глаголы *сплелись*, *слились*, которые являются не только консонантными паронимами, но также имеют значение “объединить в одно целое”, атрибутив *согласный*, числительное *один* — практически каждое слово несет в себе смысловую нагрузку и помогает раскрыть образ солнца как воплощение силы, объединяющей все земное.

Солнце связано с различными проявлениями жизни на земле, с их запахами, что в целом — аромат солнца. Очевидно, поставив перед собой цель создать зрительно-перцептивную картину солнечного мира, Бальмонт использует лексемы, которые создают яркие зрительные и слуховые образы: “Солнце пахнет травами, /Свежими купавами,

/Пробужденною весной /И смолистою сосной. /Нежно-светлоткаными /Ландышами пьяными...". Метафоризацию образа Солнца можно наблюдать в том, что автор делает аромат видимым, чтобы подчеркнуть материальное присутствие солнца в природе.

После книги "Будем как солнце" Бальмонт создает замечательный сборник "Только любовь". Среди прочих в этом сборнике содержится и стихотворение "Безглагольность". Молодежь выхватывала отдельные строки из этого знаменитого тогда стихотворения, записывала их в свои дневники, цитировала на поэтических вечерах. Причина этой популярности проста: Бальмонт и его лирический герой не представляют себя вне любви. И здесь он перенес лирическую нежность своей души на природу:

Есть в русской природе усталая нежность,
Безмолвная боль затаенной печали,
Безвыходность горя, безгласность, безбрежность,
Холодная высь, уходящие дали.
Приди на рассвете на склон косогора, —
Над зябкой рекою дымится прохлада,
Чернеет громада застывшего бора,
И сердцу так больно, и сердце не радо.
Недвижный камыш. Не трепещет осока.
Глубокая тишь. Безглагольность покоя.
Луга убегают далеко-далеко.
Во всем утомленье — глухое, немое.
Войди на закате, как в свежие волны,
В прохладную глушь деревенского сада,
Деревья так сумрачно-странно-безмолвны,
И сердцу так грустно, и сердце не радо.
Как будто душа о желанном просила,
И сделали ей незаслуженно больно.
И сердце простило, но сердце застыло,
И плачет, и плачет, и плачет невольно.

Безглагольность — это безмолвие, покой природы. В этом стихотворении Бальмонт описывает статичное состояние окружающей природы преимущественно при помощи абстрактных образов — "безвыходность, безгласность, безбрежность...". В стихотворении встречаются как синтаксические, так и смысловые повторы ("и сердце не радо", "и плачет, и плачет"), эпитеты ("сумрачно-странно-безмолвные деревья", "усталая нежность"), метафоры

(“сердцу больно”, “душа не рада”). В этом стихотворении поэт говорит о своей любимой природе, но говорит с затаенной болью. В чем она причина этой боли? Но этот покой, несмотря на кажущиеся несчастье, на самом деле несут исстрадавшейся душе покой и умиротворение.

Кроме того, Бальмонт пишет антимонархическое стихотворение “Маленький султан”, из-за которого в 1901 г. он подвергся высылке:

...Во имя вольности, и веры, и науки
Там как-то собрались ревнители идей.
Но, сильны волею разнузданных страстей,
На них нахлынули толпой башибузуки...

Стихотворение было очень популярно в студенческой среде, оно ходило по рукам, его переписывали и даже заучивали наизусть. Во многом из того, что он пишет в этот период, акцентируется демоническое начало. К сожалению, оно переходит и в жизнь.

Бальмонт всю жизнь, несмотря ни на какие “отпадения”, был великим тружеником; помимо всего перечисленного — постоянно изучал все новые и новые языки. Начало века — период его погружения в испанскую культуру. Даже внешне культивировал в себе сходство с испанским идадьго. Получив запрет на проживание в столичных городах, Бальмонт стал чаще бывать за границей. Варшава, Париж, Оксфорд, поездки в Испанию. В Париже, где он читал лекции, сблизился с молодым М. Волошиным, в котором обрел настоящего друга на долгие годы и познакомился со своей новой музой — Еленой Константиновной Цветковской. В июле 1905 г. Бальмонт вернулся в Россию. Летом, в Эстонии, написал книгу “Фейные сказки” — для четырехлетней дочери Нины. Вернувшись осенью в Москву, с головой окунулся в революционную стихию — участвовал в митингах, произносил зажигательные речи. Побывав в Петербурге, начинает писать книгу под названием “Злые чары” — самую темную и страшную из всех своих созданий. В декабре того же года Бальмонт уехал за границу — в России ему оставаться было опасно. Вся последующая жизнь была медленным, трудным восхождением. Но это восхождение было predetermined: все-таки светлое начало было в нем сильнее.

Читающая Россия, возможно, не отдавала себе отчета, что так влекло к нему. “Злые чары” владели тогда многими умами, но все-таки неприкрытое зло никого не привлекало. В Бальмонте видели, прежде всего, светлую сторону, а темную — старались не замечать:

Я в этот мир пришел, чтоб видеть Солнце
И синий кругозор.
Я в этот мир пришел, чтоб видеть Солнце
И выси гор.
Я в этот мир пришел, чтобы видеть Море
И пышный цвет долин.
Я заключил миры в едином взоре.
Я властелин.
Я победил холодное забвеньё
Создав мечту мою.
Я каждый миг исполнен откровенья,
Всегда пою.
Мою мечту страданья пробудили,
Но я любим за то,
Кто равен мне в моей певучей силе?
Никто, никто.
Я в этот мир пришел, чтоб видеть Солнце,
А если день погас,
Я буду петь... Я буду петь о Солнце
В предсмертный час.

“Злые чары” сразу по выходе (в 1906 г.) цензура запретила и изъяла — они были переизданы лет десять спустя. Но в следующих сборниках Бальмонта, который появлялись в период его дореволюционного “изгнания” читатели уже не находили того света, который привлекал к нему раньше. К тому же, Брюсов авторитетно говорил о конце Бальмонта.

В 1913 г. в связи с амнистией, приуроченной к 300-летию царствующей династии, Бальмонт вернулся в Россию. Встречали его восторженно, хотя эта восторженность была в значительной мере данью прошлому. В те годы у писателей обычным явлением были турне по России. Несколько таких турне совершил и Бальмонт. В одну из поездок он посетил Грузию, в другую — города Севера России, Поволжье, Сибирь. Сопоставив заморскую экзотику с реалиями родной страны, Бальмонт сделал выбор в пользу России. Впечатления от увиденного во время этих российских турне

явились ресурсом последнего, эмигрантского периода творчества поэта. В 1917 г. выходит сборник “Сонеты солнца, меда и луны”. В нем предстает уже совсем Бальмонт — в нем еще много претенциозности, но все-таки больше душевной уравновешенности, которая гармонически вливается в совершенную форму сонета, а главное — видно, что поэт уже не рвется в бездны — он нащупывает путь к Богу.

Отношение Бальмонта к революции (восторг перед Февралем и разочарование после Октября) было типичным для творческой интеллигенции. Сначала он жил в Москве, где очень сблизился и подружился с Мариной Цветаевой. Не родственные друг другу в творческом отношении, они нашли чисто человеческий контакт. Отъезд Бальмонта за границу был мотивирован совсем не политически. Политика его в этот период не занимала. Уезжая, он надеялся вернуться, но вскоре стало ясно, что это невозможно — он так навсегда и остался во Франции.

Во Франции он поселился в маленьком местечке Кап-Бретон на побережье провинции Бретань. Единственной отрадой Бальмонта-эмигранта на протяжении двух десятилетий оставалась возможность вспоминать, мечтать и “петь” о России. Название одной из посвященных Родине книг “Мое — Ей” (1924) — последний творческий девиз поэта. Но творческая энергия Бальмонта не ослабевала до середины 30-х годов. Из 50 томов его сочинений 22 вышли в эмиграции (последний сборник “Светослужение” — в 1937). Среди новых мотивов в поэзии Бальмонта этих лет — религиозная просветленность переживаний.

В истории русской литературы Бальмонт остался как представитель “старшего” символизма. Он во многом обогатил русское стихосложение, ввел новые интонации, звуковые эффекты. Любовь, непосредственное восприятие природы, умение ощущать “мгновение” жизни, мечта о Красоте, Солнце — все это позволяет сказать, что Бальмонт был поэтом-романтиком, художником неоромантического направления.

С середины 30-х годов все отчетливей проявляются признаки душевной болезни, омрачившей последние годы жизни поэта. Умер Бальмонт 24 декабря 1942 г. в Нуази-ле-Гран во Франции, слушая чтение своих стихов, в богадельне близ Парижа, устроенной Матерью Марией (Е. Ю. Кузьминой-Караваевой).

Вопросы и задания

1. С представителями какого направления в изобразительном искусстве роднит Бальмонта способ изображения мира? Докажите это родство на примерах.
2. Какие многообразные и изменчивые оттенки чувств и настроений вы уловили в стихотворении “Безглагольность”? Нет ли противоречия между названием стихотворения и его текстом, в котором глаголы присутствуют?
3. Прочитайте стихотворения: “Я в этот мир пришел, чтоб видеть солнце”, “Я — изысканность русской медлительной речи”, “Я вольный ветер, я вечно вею”, “Я мечтою ловил уходящие тени”. Каково ваше отношение к многочисленным “я” поэта? Что это — самовлюбленность или что-то другое?

АЛЕКСАНДР АЛЕКСАНДРОВИЧ БЛОК (1980—1921)



Александр Блок — русский поэт, младосимволист, классик русской литературы XX столетия, один из величайших поэтов России. Он родился и умер в одном и том же городе, поменявшем свое имя (Санкт-Петербург — Петроград). Его предки по линии отца — немецкого происхождения — прапрадед поэта, Иоганн фон Блок, переселился в Россию в 1755 г., был лейб-медиком императрицы Елисаветы Петровны.

Дед поэта, камер-юнкер и предводитель дворянства, отец — Александр Львович Блок — блестяще окончил юридический факультет Петербургского университета и получил кафедру в Варшаве. Это был человек большой одаренности. После развода родителей, Блок рос в семье матери — Александры Андреевны — дочери ректора Санкт-Петербургского университета, известного ученого-ботаника Андрея Бекетова, друга Дмитрия Ивановича Менделеева.

Александр Блок родился 16 (28) ноября 1880 г., сразу став любимцем всей семьи. Зимой Бектовы жили в Петербурге, а лето проводили в подмосковном Шахматове, рядом с которым находилось имение Менделеевых — Боблово.

В 1889 г. Саша Блок поступил во Введенскую гимназию, но учиться ему было скучно, поэтому особыми успехами не блистал. Хотя больше всего любил древние языки. Первые стихи он напишет еще в детстве, но они отнюдь не открывают в Блоке вундеркинда. Но тем удивительнее, что в 18—19 лет он пишет стихи уже на уровне лучших образцов поэзии XIX в. Скорее всего, к этому его привели увлечение театром и первая любовь к Ксении Михайловне Садовской, инициалы которой предваряют некоторые его ранние тексты. Позже, распределяя свои стихи по циклам в задуманных им трех книгах лирики, он назовет тексты конца 90-х годов. “Ante lucem” (До Света, Накануне света). В том же 1898 г. Блок, окончив гимназию, поступил на юридический факультет Петербургского университета.

Сам поэт выделял в своем творчестве три этапа: мистической “тезы” (1900—1903), скептической “антитезы” (1904 — 1907) и синтеза, в который укладывается его зрелое творчество, по количеству гораздо менее обильное. И настоящим своим откровением Блок считал этап мистической “тезы”. В это время впервые появляется название, которое придумал Валерий Брюсов — “Стихи о Прекрасной даме”. Начало ему было положено на Пасху 1901 г., когда он получил в подарок от матери книгу стихов Владимира Соловьева. Соловьев — философ, публицист, богослов, писал о том, что земная жизнь — всего лишь искаженное подобие мира “высшей” реальности. И пробудить человечество к истинной жизни может только Вечная Женственность, она же Мировая Душа.

Впечатлительный, тонко чувствующий Блок сразу определил суровую Любу Менделееву, с которой он играл в Боблове в любительских спектаклях, в носительницы соловьевской Мировой Души и Вечной Женственности — то есть в Прекрасные Дамы. И с тех пор бойкая, жизнерадостная, во всяком случае, для Блока, Люба Менделеева прекратила свое существование: на протяжении целого десятилетия он не будет воспринимать ее, как простую, земную женщину. Отныне она — Прекрасная Дама, которой можно только поклоняться и боготворить.

Пройдет еще два года, наполненных письмами, объяснениями, встречами и расставаниями, и Блок наконец-то женится на своей Прекрасной Даме, но счастья этот брак

не принесет ни одному из них. А стихи уже будут созданы. **“Стихи о Прекрасной Даме”** — так названа подборка стихотворений, опубликованная в брюсовском альманахе **“Северные цветы”** за 1903 год. Такое же название носила и первая книга стихов Блока, увидевшая свет в конце 1904 г. Наконец, под таким названием в первый том его лирики помещены стихи 1901 — 1902 годов. Все эти явления различного объема и разнятся по составу. 1903 г. можно назвать дебютом Блока-поэта: стихи его были напечатаны еще и в петербургском журнале Мережковского и Гиппиус **“Новый путь”**, а также в **“Литературно-художественном сборнике”** студентов Петербургского университета.

Показательно, что, несмотря на мистическую доминанту **“Стихов о Прекрасной Даме”** наиболее устойчивым является храмовое пространство (**“Вхожу я в темные храмы”**, **“Я, отрок, зажигаю свечи”**).

Но к моменту первых публикаций, и, тем более, ко времени выхода в свет первой книги Блок писал уже совсем другие стихи. Свои сборники — **“Стихи о Прекрасной Даме”**, **“Нечаянная радость”**, **“Земля в снегу”** — он назовет трилогией вочеловечения, имея в виду путь от рыцаря Прекрасной Дамы к миру людей. Блок к этому времени уже чувствовал, что пора мистических озарений для него миновала. К примеру, его стихотворение **“Фабрика”** было создано в 1903 г. под впечатлением от увиденного из окна; стихотворение **“Барка жизни встала”** (декабрь 1904) предвещает не только грядущие события, но в нем определяется и место поэта в новом мире — **“Вот они далеко, весело плывут, / Только нас с собою, верно, не возьмут”**. Показательным с точки зрения трансформации пространства можно признать и стихотворение **“Девушка пела в церковном хоре”**. Оно было написано в августе 1905 г., в кровавое время, здесь со всей очевидностью поэт противопоставляет иллюзии, связанные с верой в счастливое будущее; надежду, подаренную молитвой и настоящее, боль, горькую правду войны и наступившей революции. Стихотворение построено на антитезе двух композиционных и смысловых частей: в первой Блок рисует храм, где в полумраке девушка, прекрасная, как ангел, поет о всех, кого война заставила уйти в чужие края и забыть радость мирной жизни: корабль символизирует ушедших в море; а молитва — надежду на

светлое и радостное будущее; скорбь тех, кто остался в отчаянном и тревожном ожидании. Святость храма, песни и красота девушки дарят иллюзию того, что все будет хорошо, и в мире не может быть ничего плохого. Вторая же часть: “И только высоко, у Царских Врат, / Причастный Тайнам, — плакал ребенок / О том, что никто не придет назад”, — раскрывает всю безысходную правду. Переживания сменяют друг друга: томление от неизвестности, песня — надежда девушки и чувство обреченности, вызванной плачем малыша. Плач младенца оставляет ощущение боли и правды. Понимая окружающих мир по-своему, не умея объяснить то, что чувствуют, дети способны предугадывать события. И ребенку дано знание, “что никто не придет назад”. В этом стихотворении Блок раскрывает мир во всей его противоречивости. И это противоречие невозможно разрешить, его можно лишь охватить единым взглядом.

Именно события революции заставили поэта выйти за пределы замкнутого личного мира, серьезно задуматься о судьбе своего народа, своей страны (“Митинг”, “Сытые”, “Русь” и др.).

Ты и во сне необычайна.
Твоей одежды не коснусь.
Дремлю — и за дремотой тайна,
И в тайне — ты почишь, Русь...

Именно в это время, заканчивая университет, Блок работал над статьей “Поэзия заговоров и заклинаний”, и образ демонической колдовской Руси строится именно на этом материале. Россия, Русь Блока — в движении, в полете, она взвихренная. В этом вихре — ее душа. Темный лик — лишь покров, закрывающий тайну. Стихотворение “Русь” завершается торжественными мистическими строками: “Живую душу укачала, Русь, на своих просторах, ты...”.

1906 г. — время создания и ключевого для понимания творческой эволюции Блока стихотворения “Незнакомка”. В нем налицо трансформация местоположения его женственного идеала — из Храма она перемещается в пригородный ресторанчик, сохраняя при этом свою красоту и исключительность:

Но образ героини стихотворения не просто контрастен по отношению к Прекрасной Даме; он допускает как “не-

гативную”, так и “позитивную” интерпретации. Три части, на которые отчетливо делится текст, дают три разных ответа на вопрос о природе Блоковского поэтического идеала. Первая часть стихотворения — иронична. Иронический эффект вызывается столкновением поэтической лексики и символики “первого тома” со “сниженным” бытом и реалиями. Так, “вечера” в “Стихах о Прекрасной Даме” — это символическое время мистической Встречи с “Закатной Девой”. В “Незнакомке” же они становятся “вечерами над ресторанами” — временем дачных двусмысленных свиданий. Вторая часть — лирическая. В ней присутствует невозможная в лирике “первого тома” предметность описаний, которая связана со стиранием граней между “бытовизмами” и “поэтизмами” в блоковской лирике этих лет. И наконец, третья часть возвращает нас в форме прямой поэтической декларации к мысли о нереальности поэтического идеала (“Истина в вине!”). Перед нами по крайней мере три версии изображаемого (“Незнакомка” — “Прекрасная Дама”; “Незнакомка” — одна из ресторанных “дам”; “Истина — в вине”). Уже сама возможность тройной интерпретации придает стихотворению оттенок “релятивности” и скептицизма. Вместе с тем, однако, она оставляет центральный вопрос открытым, “таинственным” и нерешенным. Но очевидно, что это время представляет для Блока не только утверждение нового типа идеала, но и сомнение в нем. Об этом свидетельствует другой текст, обычно помещаемый во всех изданиях за “Незнакомкой” “Там дамы щеголяют модами” и написанный одновременно с ним:

Там, где скучаю так мучительно,
Ко мне приходит иногда
Она — бесстыдно упоительна
И унизительно горда.
За толстыми пивными кружками,
За сном привычной суеты
Сквозит вуаль, покрытый мушками,
Глаза и мелкие черты.

Неожиданно “церковно” звучит название второй книги Блока, вышедшей в декабре 1906 г. — “**Нечаянная радость**”. А в конце 1906 г., в связи с постановкой “Балаганчика”, Блок познакомился с актерами театра В. Ф. Комиссаржевской. В их числе была Наталия Николаевна Волохова, которой

он увлекся. Поэтически это увлечение отразилось как в драме “Незнакомка”, так и в книге стихотворений “Снежная маска” (1907). Созвучное название носила и четвертая книга — “Земля в снегу” (1908).

Нельзя не заметить навязчивое употребление эпитета “темный” по отношению к героине “Снежной маски” и цикла “Фаина”. Демоническая женщина для лирического героя — это и комета, влачащая звездный шлейф, и близкая героиням Достоевского inferнальная “женщина, отравленная красотой своей”. В “Снежной маске” героиня выступает как символ страсти, ей не присваивают конкретные свойства характера, а в “Фаине” обрисован портрет нервной, властной и загадочной женщины, которая стала для поэта “волей, воздухом и огнем”. Фаина не похожа на бесплотное и прозрачное видение. В кипении безудержных страстей восторг поэта не знает предела.

И здесь опять в женском образе поэту видится Россия, ее судьба, национальная стихия с традиционно символизирующими ее образами — топосами — тройкой, зимой. В “Фаине” со всей полнотой воплощено представление Блока о свободе и удали народного характера. Стихотворения, воссоздающие поэтическое представление Блока о возлюбленной, насыщены колоритом “вольной Руси”.

В “Снежной маске” чувствуется возросшее до виртуозности мастерство поэта: тревожные, причудливые, изломанные ритмы звучат легко и музыкально. В этот период читательская аудитория уже выдвигала Блока на первое место современного русского Парнаса.

Блоку в это время были особенно близки как поэзия М. Ю. Лермонтова, так и трагическое обаяние его личности. Эта глубокая связь обнаруживается не только в эпиграфах, реминисценциях, парафразах из Лермонтова, но и в общности идейной направленности творчества поэтов, в сходстве самой манеры изображения действительности и поэтических приемов. В 1907 г. под влиянием лермонтовской “Благодарности” Блоком было написано стихотворение “О, весна без конца и без краю...”, где подводятся итог отношений поэта с “не принявшим” его миром. В качестве эпиграфа приведены строки Лермонтова: “За все, за все тебя благодарю я”.

Но, как известно, у Лермонтова благодарность иронически переосмыслена в последних стихах, которые Блок в свой эпиграф не вводит:

Устрой лишь так, чтобы тебя отныне
Недолго я еще благодарил.

Сходство стихотворений только в самом “ключе” противоречивого изображения, различие — в их смысле: у Лермонтова это “благодарность” не за радости жизни, а за страдания, у Блока — оптимистическое восприятие жизни, мира, несмотря на его противоречивость и даже гибельность:

За мученья, за гибель — я знаю —
Все равно: принимаю тебя!

“О, весна без конца и без краю...”, написанное 24 октября 1907 г., входит в цикл “Заклятие огнем и мраком”. Стихотворение проникнуто оптимизмом, полнотой жизнеощущения, имеет символическое значение, которое знаменовало наступление нового периода в истории России.

Композиционная структура стихотворения демонстрирует связь его идеи и средств ее воплощения. Восприятие жизни воспринимается конструктивно как взаимодействие лирического “я” и жизни (мира):

Узнаю тебя, жизнь! Принимаю!
И приветствую звоном щита!

Сама жизнь предстает воплощенной в женский образ “с буйным ветром в змеиных кудрях”. Блок — поэт тонкой метафоры:

Перед этой враждующей встречей
Никогда я не брошу щита...
Никогда не откроешь ты плечи...
Но над нами — хмельная мечта!

Важную конструктивную роль играют противопоставления, подчеркивающие необъятность времени: бессонные споры (ночь) — утро и пространства: веси — города. Та же мысль усиливается и атрибутами весны и мечты (“без конца и без краю”).

В 1908 г. усиливается интерес поэта к русской истории: он создает цикл из пяти стихотворений “На поле Кулико-

вом”, позже вошедший в объемный цикл “Родина”. Для Блока исторические события 1380 г. имели особенное, символическое значение, и характерно, что в названии цикла присутствует инверсия: на поле Куликовом, а не на Куликовом поле. Это придает циклу обобщенный, эпический смысл. Уже в первом стихотворении можно выделить две части: первая (3 четверостишия) внешне спокойная, во второй происходят сражения, льется кровь. В первой части время течет лениво, медленно, как река. Но вызов брошен, и войско отправляется в путь. Пока еще все спокойно, но вскоре желтая глина обрыва, степные стога сменяются дорогой сквозь мглу. И вдруг время резко ускоряет свой ход. Тьма сменяется яркими огнями костров, блеском святого знамени и сабель. Бой начался, от бывшего спокойствия уже нет следа. Где война, там кровь, пыль и смерть. Степная кобылица летит по полю столь быстро, сколь быстро проходит жизнь воина. Одно мгновение, и уже закат в крови. Небо, как зеркало, отображает смертельные баталии, происходящие на земле. И нет конца этим сражениям, нет числа погибшим на поле боя — это случается изо дня в день, равно как и закат каждый вечер появляется на небе. Напряжение постепенно нарастает и достигает своего апогея, когда уже “закат в крови”. Стремительность событий подчеркивается аллитерациями в четвертом четверостишии (домчимся, кострами, степную, блеснет святое, ханской сабли сталь), очень агрессивных и резких (“Закат в крови! Из сердца кровь струится! Плачь, сердце, плачь! Покоя нет! Степная кобылица несется вскачь”).

В цикл “Родина” вошло и стихотворение с символическим названием “На железной дороге” (1910). Вспомним, что у Некрасова есть стихотворение “Железная дорога”, “железнодорожно-трамвайной” смертью погибает в романе Толстого Анна Каренина, не в “своем” трамвае, то есть в чуждом ему времени, окажется лирический герой стихотворения Гумилева “Заблудившийся трамвай”. В авторском примечании к этому стихотворению Блок пишет: “Бессознательное подражание эпизоду из “Воскресения” Толстого: Катюша Маслова на маленькой станции видит в окне вагона Нехлюдова в бархатном кресле ярко освещенного купе первого класса”. Однако содержание стихотворения, конечно, выходит далеко за рамки “бессознательного подражания”.

В первом четверостишии Блок рисует образ “красивой и молодой” женщины, жизнь которой прервалась в самом расцвете. Смерть ее так же нелепа и неожиданна, как нелепо и то, что теперь она, “в цветном платке, на косы брошенном”, лежит “под насыпью, во рву...”.

В стихотворении Блока железная дорога становится символом современной поэту жизни с ее бессмысленностью круговорота событий, равнодушием к человеку. Всеобщая обезличенность, глухое безразличие к окружающим и целых классов, и отдельных людей порождает пустоту души, обесмысливает жизнь. Вот это и есть “тоска дорожная, железная”... В такой мертвящей атмосфере человек может быть только жертвой. Лишь однажды мелькнуло молодой женщине манящее видение — гусар с “улыбкой нежною”, но, наверное, только разбередило душу. Коль счастье невозможно, взаимопонимание в условиях “страшного мира” невозможно, стоит ли жить?

Не подходите к ней с вопросами,
Вам все равно, а ей — довольно:
Любовью, грязью иль колесами
Она раздавлена — все больно.

Автор отказывается объяснять причины гибели молодой женщины. Мы не знаем, “любовью, грязью иль колесами она раздавлена”. Автор предостерегает нас и от излишних вопросов. Раз были к ней при жизни равнодушны, зачем теперь проявлять неискреннее, кратковременное и бестактное участие. Железная дорога — символ пути, символ судьбы.

Стихотворение показывает глубину его готовности любить свою страну такой, какая она есть, даже в наихудшей реальности — чем он выгодно отличается от многих современных, предшествующих и последующих демократических критиков и обличителей России, которые способны любить только сочиненный ими же самими идеальный образ ее.

Показательно, что эволюцию блоковской лирики можно понять лишь при условии интерпретации его поэтических текстов в хронологической последовательности. В 10-е годы, готовя к печати трехтомник своей лирики, Блок распределяет по разным циклам стихи, написанные практически в одно и то же время. В частности, параллельно со

стихами, составившими впоследствии цикл “Родина”, Блок создает и стихи, составившие “Страшный мир”, “Ямбы”, “Арфы и скрипки”, “Кармен” и др. А причины мрачного настроения Блока были в нем самом. В 10-е годы. Блок пишет меньше, хотя практически все, что выходит из-под его пера — совершенно. И не все так мрачно. Самым светлым следует признать его цикл “Ямбы”, в который вошло замечательное стихотворение “О, я хочу безумно жить”. Оно было написано в феврале 1914 г. и возникает ощущение, что герой поэта только что осознал, что он действительно живет, а не существует, бездумно и апатично. И тут же его со всех сторон охватывают чувства и порывы:

О, я хочу безумно жить:
Все сущее — увековечить,
Безличное — очеловечить,
Несбывшееся — воплотить!

Герой чувствует себя сильным и готовым на любые испытания, готовым на безумную, тяжелую жизнь:

А дальше следует описание героя таким, каким, возможно автор представляет себе настоящего человека, героя своего времени со светлыми порывами и чистой душой, готовой ради спокойствия и блага человечества на безумные поступки. И Блок верит в таких людей, поэтому право описания своего героя он отдает юному человеку, возможно в будущем такого же героя, как и его:

Простим угрюмство — разве это
Сокрытый двигатель его?
Он весь — дитя добра и света
Он весь — свободы торжество!

Впоследствии говорили, что годы, предшествовавшие Первой мировой войне, были для России лучшими за все столетие. В марте 1914 г. Блок познакомился с певицей театра музыкальной драмы Любовью Александровной Андреевой-Дельмас, исполнительницей роли Кармен. Это было последнее увлечение поэта, заметно отразившееся в его творчестве.

Л. А. Дельмас посвящен цикл “Кармен”, несколько стихотворений цикла “Арфы и скрипки”, с нею связана и поэма “Соловьиный сад”. Жанр поэмы к этому времени для Блока является вполне привычным. Но нелегким.

Об этом свидетельствует история его поэмы “Возмездие” (1910—1921), над которой поэт работал более десяти лет и которая осталась незавершенной. В начале 1910 г., сразу после смерти отца 1 декабря 1909 г., у Блока возникает замысел большого эпического полотна — поэмы “Возмездие”. В центре ее должен был стоять образ Александра Львовича. Блок сначала даже хотел назвать будущую поэму “Отец”. Весь 1910 г. поэт работает над новым замыслом. В 1911 г. значительная часть поэмы была закончена. Потом Блок прервал работу над “Возмездием”. Он возвращался к нему еще несколько раз вплоть до 1916 г. Затем почти пять лет перерыва и вновь интенсивная работа — в январе 1921 г. и летом, за несколько недель до смерти. Строки продолжения второй и третьей глав — это последние стихи, написанные Блоком.

Поэма “Возмездие” так и осталась незавершенной. Полностью написан лишь пролог и первая глава. Вторая и третья — не закончены. Но текст поэмы — это прекрасные стихи, афористическое звучание которых актуально и для дня сегодняшнего:

Жизнь — без начала и конца.
Нас всех подстерегает случай.
Над нами — сумрак неминучий,
Иль ясность божьего лица.
Но ты, художник, твердо веруй
В начала и концы. Ты знай,
Где стерегут нас ад и рай.
Тебе дано бесстрашной мерой
Измерить все, что видишь ты.
Твой взгляд — да будет тверд и ясен.
Сотри случайные черты —
И ты увидишь: мир прекрасен.

В “Предисловии” Блок наметил сюжетную основу поэмы — и написанной ее части и неосуществленного замысла: “Первая глава развивается в 70-х годах прошлого века... в просвещенной либеральной семье; в эту семью является некий “демон”, первая ласточка “индивидуализма” [имеется в виду отец поэта]... Вторая глава, действие которой развивается в конце XIX и начале XX века... должна была быть посвящена сыну этого “демона”, наследнику его мятежных порывов и болезненных падений... В третьей главе

описано, как кончил жизнь отец, что случилось с бывшим блестящим “демоном”, в какую бездну упал этот яркий когда-то человек... Тут, над свежей могилой отца, заканчивается развитие и жизненный путь сына, который уступает место собственному отпрыску, третьему звену все того же высоко взлетающего и низко падающего рода. В эпилоге должен быть изображен младенец, которого держит и баюкает на коленях простая мать... никому не ведомая и сама ни о чем не ведающая. Но она баюкает и кормит грудью сына, и сын растет: он начинает уже играть, он начинает повторять по складам вслед за матерью: “И я пойду навстречу солдатам... И я брошусь на их штыки... И за тебя, моя свобода, взойду на черный эшафот”. Описывая судьбы нескольких поколений русской интеллигенции на материале истории своей семьи, Блок развертывает рассказ на широком и вольном фоне событий русской общественной жизни конца XIX в. — начала XX в. В результате хроника семейств Бекетовых и Блоков вырастает в величественное эпическое полотно. Такова эта поэма, любимое создание Блока, стоившее ему великих трудов, мучительных сомнений и творческих восторгов.

Блок почувствовал себя гением, написав буквально за несколько дней поэму “Двенадцать” (1918), состоящую из 12 глав, почти каждая из которых представляет собой стилизацию определенной песенной традиции — городского романса, цыганской песни, частушки и т. д. Но можно ли, в самом деле, считать ее вершиной творчества поэта? В каком-то смысле “Двенадцать” — действительно шаг вперед (если считать, что поэзия обязана “идти вперед”). Во-первых, в отношении формы: в поэме использованы разнообразные, богатые ритмы, причем использованы мастерски. Во-вторых, в смысле вовлечения в поэзию разговорного языка своей эпохи. В третьих, поэма — своевременна. Так что историческое значение ее — несомненно. Однако даже среди любителей поэзии трудно встретить человека, который читал бы “Двенадцать” просто так — “для души”. Но как всякое художественное произведение (а “Двенадцать” все же — художественное произведение) поэма допускает расширенное толкование, возможно, несогласное с замыслом автора. Блок считал, что увидел рождение нового

мира — и ошибался. Но Христос, являющийся в конце поэмы, осеняющий шествие “апостолов нового мира” все-таки значим. В этом смысле Блок действительно оказался пророком — может быть, сам того не желая.

В том же 1918 г. Блок написал стихотворение “Скифы” — как пророчество тоже довольно сомнительное, но содержащее итог многолетних раздумий о пути России и вполне серьезные, выдержанные в традициях русской историко-философской мысли, выводы о российской “всечеловечности”. А потом наступило молчание, хотя до конца жизни оставалось еще более трех лет. В апреле 1921 г. у Блока началось воспаление сердечных клапанов и 7 августа 1921 г. поэт скончался. Похороны поэта состоялись 10 августа 1921 г. на Смоленском кладбище Петербурга.

СОПОСТАВИТЕЛЬНЫЙ АНАЛИЗ “НА ПОЛЕ КУЛИКОВОМ” А. БЛОКА И “ТУРКЕСТАНСКОГО ЦИКЛА” М. ЖУМАБАЕВА

Имя Магжана Жумабаева особым образом связано с творчеством А. Блока. Русский поэт был кумиром Магжана в жизни и в литературе. Только духовно близким поэтам он посвящал свои стихи: Абаю, рано ушедшему из жизни другу — романтику Берниязу Кулееву и русскому поэту А. Блоку. В стихотворении “Алтын хакім Абайға” юный Магжан дал пророческое определение Абаевской поэзии. В стихотворении “Александр Блок” он показал образ русского поэта-певца Прекрасной Дамы, слушавшего музыку революции, связавшего поэтическим чувством историческое прошлое с тревожной современностью.

Поэтический цикл “На поле Куликовом” был составлен самим Блоком, в него входят 5 стихотворений. Известно, что Куликовское сражение ознаменовалось победой русского оружия, но в стихотворном цикле главным настроением является ожидание беды, трагедии: “...лебеди кричали, и опять, опять они кричат”, “и вдали, вдали о стремя головою билась, голосила мать”. Образы невесты, матери, всей природы несут в себе трагическое ожидание. Кажется, что и лирический герой живет не в XX веке, а во времена Куликовской битвы. Особый поэтический прием Блока состоял в том, что временные пласты прошлого и настоящего объединялись в образе, душе, чувствах лирического героя. Этим достигалась особая лиричность, способная актуализировать

и соотносить события давно минувшие с современностью. Достигалась важнейшая цель — сделать историю близкой, дать чувству истории пройти через сердца читателей.

Раздумья над трагической судьбой Родины в прошлом, настоящем и будущем, высокая щемящая нота сопричастности — не сыновей даже, а намного близкой и интимной — сделал цикл “На поле Куликовом” высоким примером патриотической лирики, подвигнувшей Ю. А. Шапорина создать величественную одноименную кантату. Уроки Блока не прошли даром для Магжана: во всех его поэмах, отражающих трагическую историю казахов, выступает лирический герой. Он сидит, подводит итоги, дает оценки, отражая народный и собственно лирический взгляд на историю.

В стихотворный цикл, названный многими исследователями туркестанским, входят стихотворения “Тұраннің бір бауында” (1923), “Түркістан” (1923), “Алыстағы бауырыма” (1919), “Орал” (1922), “Алтай” (1923), написанные в начале 20-х годов XX в. Все стихи, входящие в цикл, были названы пантюркистскими. Да, в них воспевалась былая слава тюрков, красота их городов, высота их духа, огромные просторы, составлявшие их гордость. Но в этих стихах не унижалась история других народов, их не называли невежественными и не имевшими своей государственности кочевниками. Красота туркестанских садов воспевается Жумабаевым как красоты рая. Действительно, земли эти и по сей день благоухают розами, а сады дают невиданный урожай. В стране тюрков были прекрасны и природа, и возделывающие первозданную природу неутомимые руки тружеников.

В стихотворении “Түркістан” лирический герой соединяет время прошедшее с настоящим:

Түркістан ер түріктің бесігі ғой,
Түркістан екі дүние есігі ғой.

В Туркестане находится пантеон великих тюркских, святых воинов, как и одна из мусульманских святынь, поэтому лирический герой называет это место “дверью в два мира” — мир горный и мир земной, дольний.

Все стихотворение проникнуто сжигающим лирическим герою чувством вины и боли за забывчивое свое поколе-

ние, к которому он обращается с предложением хотя бы поклониться праху тех, кто делал историю тюрков. Земля и дух тюрков едины в стихах М. Жумабаева. Стихотворение “Алыстағы бауырыма” (“Далекому родному”, 1919) (посвящается национально-освободительному движению под руководством Ататюрка) адресовано турецким братьям в трудный для них исторический час. Пала некогда великая Османская империя, европейские страны ждали часа, когда можно будет растерзать страну. В эти страшные для Турции дни в далеком Казахстане раздался голос поэта, призывающего к союзу тех, которые когда-то были едиными тюрками.

Насколько это чувство живо в сегодняшней Турции отразила назира современного поэта. Поэтический ответ (назира), особый жанр, в котором нужно было использовать стихотворение предшественника наряду с собственными строками, чтобы ярче выразить и новую образность, и новую идею. В назире Фейзуллаха Будака воскрес призыв М. Жумабаева.

Стихотворение “Орал” (1922) начинается как пейзажное стихотворение, где Урал — старец, чье тело из камня, а усы — леса. Антропоморфный образ Урала как и Алатау создается автором для того, чтобы показать — земля, реки, горы — суть живые в народном сознании. Как живы и те, кто жил и боролся, создавая историю народа и мира. Образы Урала, Туркестана, Алатау имеют и символическое значение тюркской ойкумены. Это граница между западом и востоком, для поэта это граница между тьмой и светом. Тьма и смерть по ту сторону Урала, жизнь, цвет на восточной стороне, на стороне света и востока. Этот прием, наделяющий пейзаж, стороны света, явления природы символическим значением — характернейшая черта всей поэзии Жумабаева.

Ұзын Орал — күн мен түн шекарасы,
Өлім — түн, өмір гүлді күн даласы.

Весь цикл пронизывает мысль поэта о единстве пространства гуннов, тюрков, казахов и мысль о единстве великой истории народов, населявших земли от Урала до Алтая. Стихотворение “Алатау” (1923) можно считать заключительным в цикле. Лирический герой дает картины

Алатау — высоких гор, которые питаются молоком небес. Сама природа должна была создать Манаса. Его героический подвиг во имя народа был сродни величию природы. Но помнят ли киргизы свое великое прошлое? Поэт отвечает патриотичным утверждением. Как и многим символистам, поэту был известен труд Шпенглера “Закат Европы”. Им навеяны известные стихи Дмитрия Мережковского “Пророк”, “Дети ночи” и поэтические ответы на них М. Жумабаева “Огонь”, “Пророк”, “Восток”. По времени опубликования (1923) они близки к туркестанскому циклу. Они как бы предваряют высокий общетюркский патриотизм, веру в будущность тюркских народов. Тому порукой великая история, великие полководцы и ученые, воспетые М. Жумабаевым. Верой проникнуты стихи туркестанского цикла Магжана, уверенностью в будущем движет каждая строка его стихотворений.

Тревога — главное чувство блоковских стихов. Тревога за судьбу России накануне всемирно-исторических событий XX в. Провидческое “долго будет Родина больна” сбылось в веке трагических событий, озарений, катастроф, которыми так богата история России XX века.

Поэтические заклинания Магжана обрели живую жизнь, когда его родина стала независимой. После более 60-летнего забвения они стали известны и казахам, и всему миру.

Поэтические циклы, собираемые или самим автором или его исследователями обычно подчиняются известным принципам. Так, принципами циклизации стихов М. Жумабаева стали:

— Близкое друг к другу время создания (первая половина 20-х годов XX века);

— Общая образность — образы Туркестана, тюрков (природа страны тюрков, история земли и история народа, вера в будущность тюркских народов);

— Общее чувство или пафос — (чувство единения всех тюрков, общая великая история).

Теория литературы

Лирическим циклом мы называем объединенное общим заглавием упорядоченное множество самостоятельных поэтических текстов, ре-

ализующих разноуровневые межтекстовые связи, благодаря которым порождаются новые смысловые комплексы, не выводимые из семантической структуры каждого отдельного текста.

Лирический цикл, сосуществуя с лирической поэмой и порой с ней сближаясь, не уподобляется ей, а знаменует собой качественно новую форму особого типа. Цикл характеризуется более распространенной и сложной — по сравнению с поэмой — системой развития определенных идей, символов, скрепленных меньшим числом интегрирующих признаков — чаще всего лишь единством лирического героя. Переход от поэмы к лирическому циклу рассматривается З. Г. Минц как движение от “романной” к “мифоподобной” эпичности; цикл становится функциональным заместителем поэмы.

Вопросы и задания

1. Какие чувства поэта нашли свое отражение в стихотворениях начала XX века? Какими средствами они выражены?
2. Как менялись воплощения женственного идеала в стихах Блока разных лет (от “Стихов о Прекрасной Даме” к циклу “Родина”)?
3. Можно ли согласиться с утверждением, что стихотворение “О доблестях...” Блока перекликается с пушкинским “Я помню чудное мгновение”?
4. Почему Блок в стихотворении “О доблестях, о подвигах, о славе” написал, что ее лицо “сияло на столе”? Какие ассоциации вызывает это слово? Что потеряло бы стихотворение, если бы здесь было, например, слово “стояло”, “находилось”, “располагалось”?
5. Какие образы вы увидели в стихотворении “О, весна, без конца и без краю”? Найдите изобразительно-выразительные средства в тексте стихотворения, определите их роль в создании этих образов.
6. Каковы принципы циклизации в “Туркестанском цикле” Магжана Жумабаева?
7. Какие общие черты циклов сближают Блока и Жумабаева?
8. Выучите по одному стихотворению из циклов русского и казахского поэтов.

АКМЕИЗМ

Акмеизм (греч. *акме* — “пик, максимум, цветение, цветущая пора”) — литературное течение, пришедшее на смену символизму и возникшее в России в начале 10-х годов XX в. Акмеисты провозглашали материальность, предметность тематики и образов, точность слова. Становление акмеизма связано с деятельностью “Цеха поэтов”, центральными фигурами которого изначально являлись Н. Гумилев,

А. Ахматова и С. Городецкий. Термин “акмеизм” был предложен в 1912 г. Гумилевым и Городецким: по их мнению, на смену символизму идет направление, с одной стороны, развивающее опыт предшественников, а с другой — выводящее поэта к новым вершинам творческих достижений.

Эстетической основой акмеизма стала статья М. Кузмина 1910 г. “О прекрасной ясности”. Автор ее — поэт и композитор — диктовал принципы “прекрасной ясности”: логичность замысла, стройность композиции; он предложил термин “кларизм” (греч. *clarus* — “ясность”), который стал призывом к реабилитации эстетики разума и гармонии, противостоял глобализму символистов. В основе акмеизма лежало предпочтение к описанию реальной, земной жизни, ими описывались мелочи жизни, предметный мир. К моменту написания статьи Кузмин был уже зрелым человеком, имел за плечами опыт сотрудничества в символистской периодике. Художник, по Кузмину, должен нести в мир ясность, прояснять смысл вещей, искать гармонии с окружающим. Философско-религиозные искания символистов не увлекали Кузмина: дело художника — сосредоточиться на эстетической стороне творчества, художественном мастерстве. “Темный в последней глубине символ” уступает место ясным структурам и любованию “прелестными мелочами”. Идеи Кузмина не могли не повлиять на будущих акмеистов: провозглашенная им “прекрасная ясность” оказалась востребованной.

Платформой акмеистов стал журнал “Аполлон” под редакцией С. Маковского, в котором и были напечатаны декларации Гумилева и Городецкого. Программа акмеизма в “Аполлоне” включала два основных положения: во-первых, конкретность, вещность, посюсторонность, во-вторых, совершенствование поэтического мастерства. Обоснование нового литературного течения было дано в статьях Н. Гумилева “Наследие символизма и акмеизм” (1913), С. Городецкого “Некоторые течения в современной русской поэзии” (1913), О. Мандельштама “Утро акмеизма” (1913, в “Аполлоне” опубликована не была, опубликована в 1919).

Поэты, обучающиеся стихосложению в начале XX в., стали называть себя “Поэтическая академия”. Литературные занятия в ней проводили В. Иванов, И. Анненский,

М. Волошин. А в октябре 1911 года “Поэтическая академия” преобразовалась в “Цех поэтов”, названный так по образцу средневековых ремесленных объединений. Руководителями “цеха” стали поэты нового поколения — Николай Гумилев и Сергей Городецкий. Ими и был поставлен и решен вопрос о создании нового поэтического течения — акмеизма. Наиболее авторитетными учителями для них стали поэты-символисты, в первую очередь, А. Блок. Городецкий и Гумилев использовали также термин “адамизм”: первым поэтом, в их представлении, явился Адам, дающий имена предметам и живым существам, и тем самым участвующий в сотворении мира. В определении Гумилева, адамизм — это “мужественно твердый и ясный взгляд на мир”.

Как литературное течение акмеизм просуществовал недолго — около двух лет (1913—1914), но нельзя не учитывать его связей с “Цехом поэтов”, а также определенного влияния на судьбы русской поэзии XX в. Акмеизм насчитывал шесть наиболее активных участников движения: Н. Гумилев, А. Ахматова, О. Мандельштам, С. Городецкий, М. Зенкевич, В. Нарбут. Акмеизм явился своего рода движением к “истинному символизму”, основанному на привязанности к обыденной жизни, уважении к простому человеческому существованию. Главным отличием акмеизма Гумилев предлагал считать признание “самоценности каждого явления” — надо сделать явления материального мира более ощутимыми, даже грубыми, высвободив их из-под власти туманных видений. Здесь же Гумилев называл имена художников, наиболее дорогих для акмеизма, его “краеугольные камни”: Шекспир, Рабле, Вийон, Готье. Шекспир показал внутренний мир человека, Рабле — его тело и физиологию, Вийон поведал нам о “жизни, немало не сомневающейся в самой себе”, Готье нашел “достойные одежды безупречных форм”. Соединение в искусстве этих четырех моментов — идеал творчества. Вобрав опыт предшественников, поэты-акмеисты начинают новую эру “эстетического пуританизма, великих требований к поэту как к творцу мысли и к слову как к материалу искусства”. Равно отвергая утилитарный подход к искусству и идею “искусства ради искусства”, основоположник акмеизма

провозглашал отношение к поэтическому творчеству как к “высшему ремеслу”.

НИКОЛАЙ СТЕПАНОВИЧ ГУМИЛЕВ (1886—1921)

Гумилев прожил яркую, но очень короткую жизнь — всего 35 лет. Обвиненный в антисоветском заговоре, он был расстрелян в 1921 г. — через три недели после смерти Александра Блока. Погиб в творческом расцвете, всеми признанный, и только в год его столетнего юбилея стало возможным открыто сказать о его невинности.

Родился будущий поэт в Кронштадте, в семье корабельного врача 3 (15) апреля 1886 г. Учился в Царскосельской гимназии, затем, в 1900—1903 гг., в Тифлисской, так как жил в Грузии, куда был послан отец. Здесь в “Тифлисском листке” (1902) он и опубликовал свое первое стихотворение “Я в лес бежал из городов”. После возвращения семьи в Царское Село в 1903 г. продолжил учебу в Николаевской мужской гимназии. Директором гимназии являлся известный поэт И. Анненский, имевший большое влияние на своих учеников. Учился Гумилев неважно, аттестат зрелости получил лишь в двадцатилетнем возрасте, закончив гимназию, в 1906 г. А годом раньше, в 1905, выпустил в свет первый сборник стихов — “Путь конквистадоров”.

После окончания гимназии Гумилев поехал во Францию для изучения французской литературы, но очень скоро Сорбонну покинул. В Париже он становится издателем маленького журнала “Сириус”, в котором публикует свое первое стихотворение Анна Ахматова. В 1908 г. именно в Париже выходит сборник стихов Николая Гумилева “Романтические цветы”, изданный за счет автора и посвященный Анне Ахматовой. В том же году, вернувшись в Россию, Гумилев поступает в Петербургский университет — сначала на юридический факультет, затем на историко-филологический, но полного курса обучения не проходит.



В этот период жизни Николай Гумилев много путешествует. Особенно привлекает поэта Африка. За первым ее посещением (1907) последовало еще три в период с 1908—1913 годы, последняя — в составе организованной Гумилевым этнографической экспедиции (из нее он привез много материалов для Музея этнографии Академии наук). Цель всех поездок была в основном творческого характера — “в новой обстановке найти новые слова”. Испытания, нередко смертельно опасные, Гумилев всюду находил себе сам, что не мешало, а, видимо, помогало расцвету его удивительного таланта.

А 9 мая 1909 г. состоялось первое редакционное собрание журнала “Аполлон”, на котором присутствует поэт. Сотрудничество “Аполлона” с Гумилевым начинается с публикации одного стихотворения, затем в журнале регулярно выходят его произведения в разделе “Письма о русской поэзии”. В 1910 г. — после выхода сборника “Жемчуга” — Николай Гумилев становится известным поэтом. 25 апреля 1910 г. состоялось венчание Гумилева и Анны Ахматовой. Медовый месяц супруги проводят в Париже, который произвел на Ахматову сильное впечатление.

В первую мировую войну Гумилев добровольцем ушел на фронт, за мужество был награжден двумя Георгиевскими крестами. Крайне редко столь многообразная деятельность имеет единый “нерв”. В статье о “Второй книге отражений” И. Анненского поэт сказал о человеке, который “верит в свое право найти Землю, где можно было бы жить”. В своем художественном воображении он свободно “перемещался” в пространстве и времени: античный мир, рыцарская эпоха, Китай, Индия, Африка, просторы океана. Рядом с его лирическим героем, “мореплавателем и стрелком”, появилась и героиня — Муза Дальних Странствий. Страстный мечтатель, он совершал “путешествия” и в небывалые “земли” — это его сны, грезы, фантазии.

С ранних стихов Гумилев утвердил исключительность своей мечты, спасающей от скуки обыденного существования. В “Романтических цветах” была развита тема “битвы” за небывалую красоту. На этом пути лирический герой смело зовет “смерть любовь”.

Гумилев излагает свое кредо в одноименном стихотворении (“Credo”), вошедшем еще в первую его книгу и написанном между 1903 и 1905 г.

Поклонение экзотике и “сокровищам немислимых фантазий” своеобразно проявилось еще в двух стихотворениях — “Жираф” и “Озеро Чад”. “Озеро Чад” — это рассказ жены “могучего вождя”, “дочери властительного Чада”, обольстительной жрицы, о своей цветущей жизни на родной, прекрасной земле и угасании на Севере, и Марселе. В стихотворении “Жираф” иная психологическая ситуация. Грустную, тоскующую возлюбленную лирический герой стремится успокоить “веселыми сказками таинственных стран”. Экзотика здесь воспринимается спасением от скуки городов. Авторская мечта в “Жирафе” тесно связана с “цветными парусами корабля”, “радостным птичьим полетом”. Возникает нечто прекрасное, подвижное, преодолевающее скудное земное существование, его отрыв от небесной высоты. Таков и есть идеал Гумилева.

Дальнейшим развитием романтической мечты Гумилева отмечен сборник стихов “Жемчуга” (1910). В нем акцент поставлен на трудном поиске ценностей, таящихся вдали от человеческих глаз. Название сборника исходит от недостижимой страны грез: “Куда не ступала людская нога, / Где в солнечных рощах живут великаны / И светят в прозрачной воде жемчуга”. Вот почему здесь усилен мотив тягостных испытаний. И не случайно “Жемчуга” начинаются “Волшебной скрипкой”, где дар музыки раскрыт как чудо творчества и как трагедия испытаний, приводящих к “славной” и “страшной” смерти скрипача.

Гумилев черпал элементы романтической образности в бесчисленных источниках: Библии, литературе разных эпох, мифологии, впитывая древнюю мудрость во имя прославления безоглядного движения своей души к Совершенству. Пожалуй, самое властное влияние на поэта оказывали реальные герои прошлого — путешественники. Немудрено, что поэзия была овеяна романтикой кораблей, парусов, морей. В небольшом цикле “Капитаны” (сб. “Жемчуга”) автор проникает в душевные дерзания своих кумиров, его интересуют прежде всего их личности. Каждое из четырех стихотворений отмечено особым подходом к заветной теме.

После “Жемчугов” — с 1912 по 1921 гг. вышли в свет еще шесть сборников лирики. В 1912 г. Гумилев издает сборник “Чужое небо”, в 1916 — “Колчан” в 1918 — “Костер”

и “Фарфоровый павильон”, а роковым для поэта 1921 — “Шатер” и “Огненный столп”. Все эти годы он писал не только стихи, но и прозу, драмы, вел летопись поэзии, отзывался на явления искусства других стран. И каждый из его сборников — яркое, глубокое открытие утонченных сфер духовной жизни, творчества в том числе.

Весной 1917 г. Николай Гумилев отправлен в командировку в Салоники, но не доезжает туда, оставшись в Париже. Из Парижа поэт едет в Лондон, в Русский экспедиционный корпус. Возвращается в Россию в апреле 1918 г. и сразу же устраивается на работу в Репертуарную секцию при Театральном отделе Наркомпресса, включается в напряженную преподавательскую, переводческую, редакторскую работу. В этом же году издает пьесу “Отравленная туника”, написанную в Париже.

Вернувшись, Гумилев разводится с Анной Ахматовой. В 1918 — 1921 гг. Гумилев пишет пьесу “Охота на носорога”, представление по хронике Шекспира “Фальстаф”, сценарий массового действия “Завоевание Мексики”, пьесу для детей “Дерево превращений”. М. Горький приглашает его в редакцию “Всемирной литературы”, и Гумилев принимает это приглашение. В 1921 году поэт некоторое время возглавляет Петроградское отделение Союза поэтов. В этом же году — в Берлине, уже после гибели поэта — издан сборник последних стихов Николая Гумилева “Огненный столп”. Эта посмертная книга насыщена развитием предшествующих мотивов, последняя, подготовленная самим поэтом к изданию незадолго до трагической гибели. Почти каждое произведение “Огненного столпа” воспринимается сегодня “жемчужиной”, ведь своим словом художник творил это долго искомое им сокровище.

Открывается “Огненный столп” стихотворением “Память”. Первая строфа звучит грустным и глубоким обобщением:

Только змеи сбрасывают кожи,
Чтоб душа старела и росла.
Мы, увы, со змеями не схожи,
Мы меняем души, не тела.

Начальные строки частично повторяются в конце (как бы создавая эффект кольцевой композиции), но уже с

новым, горьким оттенком — по поводу краткости человеческого существования. Заключенные в это “обрамление” 13 четверостиший охватывают этапы жизни автора, смысл творчества художника, сущность общечеловеческой памяти и мечты о счастье. Для исповеди поэта найдены столь точные и выразительные определения, которые сразу становятся афоризмами. Ироническая оценка юности и молодости: “колдовской ребенок”, словом “останавливающий дождь”, “коврик под ногами его — мир”. За четко обозначенным фактом всегда ощущается некая внутренняя “емкость”. Награждение воина крестами — это одновременно и его свыше вдохновленное душевное прозрение: “святой Георгий тронул дважды пулею нетронутую грудь”. Поэтому интонация исповеди пресекается торжественным признанием беззащитности поэта и его творения — поэзии:

Крикну я... но разве кто поможет,
Чтоб моя душа не умерла?
Только змеи сбрасывают кожи,
Мы меняем души, не тела.

Нигде ранее в стихах Гумилев не писал так ясно и трагично о своем служении. “Огненный столп” пронизан идеей возрождения мира. “Посредине странствия земного” (именно так хотел назвать автор книгу) открывается эта нетленная, божественная Истина. С ее высоты печально и критично расценивается даже внутренний человеческий опыт (“Душа и тело”), “мертвые слова”, “скудные пределы естества” (“Слово”):

В оный день, когда над миром новым
Бог склонял лицо свое, тогда
Солнце останавливали словом,
Словом разрушали города.
И орел не взмахивал крылами,
Звезды жались в ужасе к луне,
Если, точно розовое пламя,
Слово проплывало в вышине.
А для низкой жизни были числа,
Как домашний, подъяремный скот,
Потому что все оттенки смысла
Умное число передает.
Патриарх седой, себе под руку

Покоривший и добро и зло,
Не решаясь обратиться к звуку,
Тростью на песке чертил число.
Но забыли мы, что осиянно
Только слово средь земных тревог,
И в Евангелии от Иоанна
Сказано, что Слово это — Бог.
Мы ему поставили пределом
Скудные пределы естества.
И, как пчелы в улье опустелом,
Дурно пахнут мертвые слова.

3 августа 1921 г. поэта арестовывают по обвинению в участии в антисоветском (“таганцевском”) заговоре. После рассекречивания материалов дела выяснилось, в чем конкретно обвинялся Гумилев: “...не донес органам советской власти, что ему предлагали вступить в заговорщическую офицерскую организацию, от чего он категорически отказался”. 24 августа он приговорен к расстрелу и в конце августа 1921 г. Николай Степанович Гумилев был расстрелян как участник контрреволюционного заговора. Точная дата его смерти и место захоронения неизвестны.

Николай Гумилев всегда знал, что жизнь его трагична. Он и сам сделал свою жизнь такой меняющейся, насыщенной событиями до краев, пульсирующей мыслью и болью, такой, что ее хватило бы на несколько жизней. Он пытался “создать” и свою смерть. Ему казалось, что он умрет в 53 года, что “смерть нужно заработать и что природа скупа и с человека все соки выжмет и выбросит”, а этих соков он чувствовал в себе на 53 года. Особенно любил он говорить об этом во время войны: “Меня не убьют, я еще нужен”. Но не в 53 года умер Гумилев. Судьба, с которой он любил играть, тоже сыграла с ним злую шутку, поменяв цифры местами. Смерть он встретил в расцвете отпущенных ему сил, в 35 лет. В остальном же умер, как и предсказывал. Еще за несколько лет до своей трагической смерти, в 1917 г., Гумилев создает стихотворение “Я и вы”, в котором предсказывает свою гибель:

И умру я не на постели,
При нотариусе и враче,
А в какой-нибудь дикой щели,
Утонувшей в густом плюще...

Вопросы и задания

1. Чем раннее стихотворение “Credo” отличается от остальных текстов Гумилева, которые вы читали?
2. Прокомментируйте стихотворение “О тебе”. Что вам известно о его адресате?
3. Каково настроение стихотворения “Солнце духа”? Как оно меняется на протяжении стихотворения?
4. Перескажите сюжет стихотворения “Рабочий”.
5. Где происходит действие стихотворения “Дорога”? Как оно происходит?
6. Какая экзотическая картина представляется при чтении стихотворения “Мадагаскар”?
7. Почему, на ваш взгляд, последний сборник Гумилева открывается стихотворением “Память”?
8. Что вы теперь знаете о судьбе Гумилева? Что можете рассказать о его творчестве?

АННА АНДРЕЕВНА АХМАТОВА

(1889 — 1966)

Анна Андреевна Ахматова (настоящая фамилия Горенко) родилась 11 (23) июня 1889 г. под Одессой в семье потомственного дворянина, отставного инженера-механика флота Андрея Антоновича Горенко. Со стороны матери — Инны Эразмовны Стоговой А. Ахматова состояла в отдаленном родстве с Анной Буниной — первой русской поэтессой. Своим предком по материнской линии Ахматова считала ордынского хана Ахмата, от имени которого и образовала свой псевдоним.



Детство и отрочество Ахматовой прошли в Царском селе, где она училась в Мариинской гимназии. Здесь Ахматова застала “краешек эпохи, в которой жил Пушкин”: видела царскосельские водопады, воспетые “смуглым отроком”, “зеленое, сырое великолепие парков”. Она прекрасно владела французским, из русских поэтов первыми открыты были ею Державин и Некрасов, а затем открылся Пушкин, любовь к которому осталась на всю жизнь. Третье, заключительное стихотворение ее маленького цикла

“В Царском селе”, написанного осенью 1911 г., адресовано великому поэту:

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

Иглы сосен густо и колко
Устилают низкие пни...
Здесь лежала его треуголка
И растрепанный том Парни.

Детство осталось в ее памяти царскосельским великолепием и черноморским привольем, где она проводила каждое лето под Севастополем. А вот годы отрочества не были для Ахматовой столь безоблачными: в 1905 г. расстались ее родители, мать увезла больных туберкулезом дочерей в Евпаторию, а затем в Киев, где девочка столкнулась с бытом чужих городов, пережила любовную драму. Последний класс Фундуклеевской гимназии Ахматова проходила в Киеве, там же поступила на юридический факультет Высших женских курсов, выучила латынь, позволившую ей впоследствии свободно овладеть итальянским языком и читать Данте в подлиннике. Но к юридическим наукам Ахматова вскоре охладела и продолжила образование на Высших историко-литературных курсах Раева в Петербурге.

В 1910 г. Ахматова вышла замуж за Николая Гумилева и уехала на месяц в Париж. Это было ее первое знакомство с Европой. Гумилев ввел Ахматову в литературно-художественную среду Петербурга, в которой ее имя рано обрело значимость. Популярной стала не только поэтическая манера Ахматовой, но и ее облик: она поражала современников своей царственностью, величавостью, ей, как королеве, оказывали особые знаки внимания. Внешность Ахматовой вдохновляла многих художников: Амедео Модильяни, Натана Альтмана, Кузьму Петрова-Водкина, Зинаиду Серебрякову и многих других (А. Данько, А. Тышлера).

Впервые она подписала стихотворение псевдонимом Ахматова в двадцатилетнем возрасте в связи с тем, что отец запретил ей подписываться фамилией Горенко. А первый сборник Ахматовой “Вечер” появился в 1912 г., был сразу же замечен критикой. В том же году родился единственный сын Ахматовой — Лев Гумилев.

Годы вступления Ахматовой в литературу — время кризиса символизма. Она сделала свой выбор в пользу акмеизма — нового, тревожного и более человеческого мироощущения. В первом же сборнике на смену Вечной Женственности символистов пришла ее земная женственность. И поэтика ее первой книги стала нормой, эталоном нового течения.

Любовь представляла в “Вечере” в разных обликах, героиня Ахматовой неизменно оказывалась страдающей, обманутой, отвергнутой. В несчастной любви ей виделся источник творчества: поэтому три части сборника были названы Любовь, Обман, Муза. Женственность сочеталась в поэзии Ахматовой с мужественным принятием страдания. В сосредоточенной атмосфере “Вечера” соединились боль и благодать: поэт благодарил за то, за что обычно проклинали. Прославлением боли открывалось знаменитое стихотворение “Сероглазый король”:

Слава тебе, безысходная боль!
Умер вчера сероглазый король.

Из 46 стихотворений, вошедших в “Вечер”, половина посвящена смерти и расставанию. Но Ахматова не связывала смерть и разлуку с чувствами тоски, безысходности. Ожидание смерти рождало в первой книге стихов не безутешную скорбь, а закатное переживание красоты мира, способность “замечать все, как новое”. Повседневные мелочи превратились в поэзии Ахматовой в “одухотворенную предметность”, в поразительно точной, емкой детали “заклолотился пульс живой человеческой судьбы” (В. Иванов). Самая знаменитая из таких деталей — перчатка в “Песне последней встречи”, внутренне драматичный жест.

В мае 1914, перед самым началом Первой мировой войны, вышел второй сборник Ахматовой “Четки”. Этот год она считала переломным в судьбе России, началом настоящего XX века. С момента появления до 1923 г. книга переиздавалась 9 раз — редкий успех! В ней была продолжена линия “Вечера”: внутренняя сосредоточенность, напряженность психологического состояния, точность наблюдений, отказ от напевности стиха, установка на разговорную речь, пастельные краски, сдержанные тона. А название “Четки” указывало на “перебор” душевных состояний в напряжении молитвы. В эту же книгу поме-

щено и первое из пяти стихотворений, которые Ахматова посвятила Блоку, и это ответ на его “мадригал” “Я пришла к поэту в гости...”.

Во многих стихотворениях книги — обобщение личных переживаний в приближенной к афоризму, эпиграмматической формуле: “Сколько просьб у любимой всегда! / У разлюбленной просьб не бывает”, “Настоящую нежность не спутаешь / Ни с чем, и она тиха”, “И не знать, что от счастья и славы / Безнадёжно дряхлеют сердца”. Как в “Вечере”, так и в “Четках” еще не претворялась в развернутый рассказ душевная драма героини — ее одиночество: Ахматова говорила больше об обстановке происходящего, решая тем самым сложнейшую задачу соединения лирики и психологической повести. Не случайно Юрий Тынянов назвал ранние стихи Ахматовой “осколками романа”. Чувство воплощалось в явлениях внешнего мира; подробности, детали становились свидетельствами душевных переживаний. Тяготение Ахматовой к строгой форме, сдержанности повествования было отмечено уже первыми ее критиками.

После ухода в 1914 г. Гумилева на фронт Ахматова много времени проводила в Тверской губернии в имении Гумилевых Слепнево. В Слепневе Ахматова написала большую часть стихотворений, вошедших в третью ее книгу “Белая стая”. Книга открывалась стихотворением “Думали, нищие мы...” (1915), навеянным первыми военными потрясениями и потерями: утраченным богатством стало ощущение прочности жизни, незыблемости ее основ. Главная нота “Белой стаи” — чистая печаль. Страдание рождало в душе героини просветление. На это указывал и эпиграф из И. Анненского: “Горю и ночью дорога светла”.

В “Белой стае” другим стал и облик героини — ей сообщались пророческие черты: “И давно мои уста / Не целуют, а пророчат”. К пророческим стихотворениям сборника Ахматова относил “Молитву”, “Июнь 1914” и др. Многие стихотворения “Белой стаи” имели конкретных адресатов, неразделенная любовь, земные страдания представляли эпизодами ее творческого развития.

Дальнейший путь Ахматовой — путь тяжких потерь и испытаний, оплакавшей лучших своих современников. Ей выпал жребий быть свидетельницей перевернувших мир, беспримерных по своей жестокости событий XX в.: две ми-

ровые войны, революция, террор, ленинградская блокада. На глазах Ахматовой прекратилось мирное, довоенное, дореволюционное существование России. От той России, которую знала юная Ахматова, безжалостная история не оставила и следа. Она являла живой символ связи времен, выступала хранительницей погибшей культуры, соединяла XIX и XX столетия в русской поэзии: “Нет, не под чуждым небосводом, / И не под защитой чуждых крыл, / Я была тогда с моим народом, / Там, где мой народ, к несчастью, был”, — так определит Ахматова свое место в стране после 1917 г. в “Реквиеме”. Стихи стали для нее связью со временем, с новой жизнью народа.

В 1918 г. началась массовая эмиграция: один за другим покидали Россию близкие Ахматовой люди. Среди оставшихся в России практически все пополнили список жертв сталинского террора. Николай Гумилев расстрелян, сын Ахматовой Лев Гумилев трижды арестовывался и много лет провел в застенках ГУЛАГа. Были безвинно осуждены и погибли в лагерях О. Мандельштам, Б. Пильняк, филолог Г. Гуковский, В. Нарбут, Н. Пунин. “Такой судьбы не было ни у одного поколения”, — написала Ахматова в конце своей жизни.

Вопросы и задания

1. Каков был круг интересов молодой Анны Ахматовой?
2. Расскажите о происхождении ее литературного псевдонима.
3. Когда состоялся поэтический дебют Анны Ахматовой?
4. Какие лирические сборники были выпущены поэтессой до революции? Как они были приняты читателями?
5. Каким увидела юного поэта Анна Ахматова в стихотворении “Смуглый отрок бродил по аллеям...”?

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Критический реализм — важнейшее направление в мировом искусстве XIX—XX вв., которое наиболее ярко выражено в деятельности русских писателей.

Первым в русской литературе великим представителем новой эпохи в развитии реализма был Пушкин. Пушкин и Гоголь определили своим творчеством новый путь национальной литературы. Преемниками Пушкина и Гоголя стали Тургенев, Некрасов, Гончаров, Островский, Достоев-

ский, Л. Толстой, которые сами определили свое творчество как реалистическое. В утверждении и истолковании реализма в русской литературе громадное значение имели сложившиеся в борьбе с эпигонами классицизма и романтизма статьи Белинского и демократическая критика 60-х годов XIX в., создавшие теорию реализма. Новый художественный метод отразил по-новому характер нового героя литературы. Художественный образ — человек, животное, предмет, природа предстают в искусстве реализма в единстве индивидуального и типического. Индивидуальный, типический характер должен обладать как особенным внешним обликом, так и отличным от другого внутренним миром. Великим достижением реализма как художественного метода и явилось всестороннее изображение личности, характера человека, его внутреннего мира. Сами писатели считали это художественной особенностью и необходимостью, обусловленной самой природой человека. Психологический анализ — едва ли не самое существенное условие глубины реалистического изображения человека. Великие русские писатели — Толстой и Достоевский — показали в своем творчестве сложный духовный мир человека, его путь к истине и справедливости, создав новые формы романа: роман-эпопею и полифонический роман. Творчество этих писателей явилось неисчерпаемой традицией для литературы Запада и Востока. Важнейшей чертой русского реализма является историзм, изображение человека, жизни человека и общества в процессе их развития. В сюжете русских романов и повестей отразились все стороны русской жизни, все сословия, быт, высокое и низкое национальной жизни. В процессе развития русской литературы XIX в. оформился русский литературный язык и индивидуальные стили писателей и целых течений внутри критического реализма. Не только русский эпос, но и драма стала значима как явление мировой литературы. Новая драматургия Чехова представила такое новаторское решение сюжета, конфликта и характера, что они были вполне осознаны только в XX в. Философские проблемы, поднятые в русской классике вечны — о месте человека в жизни, его мечтах, сущности любви, родине и истории, природе и человеку. Эти вечные вопросы встают перед каждым мыслящим человеком, они своеобразно решаются разными видами современного искусства.

СОДЕРЖАНИЕ

Предисловие	3
Введение	5
Золотой век русской литературы	10
Александр Сергеевич Грибоедов (1795—1829)	14
Горе от ума	15
Александр Сергеевич Пушкин (1799—1837)	21
Поэмы	48
Евгений Онегин	51
Пушкин и казахская литература	58
Маленькие трагедии	63
Проза	67
Михаил Юрьевич Лермонтов (1814—1841)	79
Поэмы	92
Маскарад	98
Герой нашего времени	103
Лермонтов и Казахстан	111
Николай Васильевич Гоголь (1809 — 1852)	116
Вечера на хуторе близ Диканьки	117
Миргород	120
Петербургские повести	122
Ревизор	127
Мертвые души	130
Гоголь и Казахстан	141
Гоголь и мировая литература	143
Александр Николаевич Островский (1823—1886)	146
Гроза	146
Бесприданница	153
Лес	160
Иван Александрович Гончаров (1812—1891)	167
Обломов	165
Обыкновенная история	171
Обрыв	175
Иван Сергеевич Тургенев (1818—1883)	181
Отцы и дети	183
Тургенев и казахская литература	196

Николай Семенович Лесков (1831—1895)	199
Очарованный странник	200
Тупейный художник	207
Жанр святочного рассказа в творчестве Н.Лескова	209
Николай Алексеевич Некрасов (1821—1877)	211
Кому на Руси жить хорошо	219
Михаил Евграфович Салтыков-Щедрин (1826—1889)	228
Господа Головлевы	230
Федор Иванович Тютчев (1803—1873)	234
Лирика Тютчева	236
Афанасий Афанасьевич Фет (1820—1892)	244
Художественное своеобразие поэзии Фета	246
Федор Михайлович Достоевский (1821—1881)	252
Преступление и наказание	256
Лев Николаевич Толстой (1828—1910)	277
Война и мир	280
Анна Каренина	295
Л.Н.Толстой и казахская литература	302
Антон Павлович Чехов (1860—1904).....	306
Проза	308
Пьесы	319
Чеховские традиции в творчестве Б.Майлина	323
Иван Алексеевич Бунин (1870—1953).....	326
Поэзия Бунина	328
Проза Бунина	328
Тема любви в повести М.Жумабаева “Грех Шолпан”	340
Максим Горький (1868—1936)	342
Ранние рассказы	345
На дне	349
Александр Иванович Куприн (1870—1938).....	354
Повести и рассказы	356
Серебряный век русской литературы.....	361
Символизм	364
Валерий Яковлевич Брюсов (1873—1924).....	368
Константин Дмитриевич Бальмонт (1867—1942)	374
Александр Александрович Блок (1880—1921)	382
Сопоставительный анализ “На поле Куликовом”	
А. Блока и “Туркестанского цикла” М. Жумабаева	394
Акмеизм	398
Николай Степанович Гумилев (1886—1921)	401
Анна Андреевна Ахматова (1889—1966)	407
Заключение	411

Учебное издание

**Бейбыгова Кульпаш Даирбаевна
Власова Галина Ивановна
Кривошапова Татьяна Васильевна**

РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА

Пробный учебник для 11 классов общественно-гуманитарного
направления 12-летних школ

Редактор *Т. Даданова, А. Тюлепбердинова*
Худож. редактор *Ж. Болатев*
Техн. редактор *И. Тарапунец*
Компьютерная верстка *З. Мушировой*

Государственная лицензия № 0000001 выдана издательству
Министерством образования и науки Республики Казахстан
7 июля 2003 года

ИБ № 3651

Подписано в печать 20.08.13. Формат 60x90 ¹/₃₂. Бумага офсетная.

Печать офсетная. Гарнитура “Школьная”. Усл. печ. л. 26,0.

Усл. кр.-отт. 35,5. Уч.-изд. л. 23,20. Тираж 300 экз. Заказ №1489

Издательство “Мектеп”, 050009, г. Алматы, пр. Абая, 143

Факс.: 8(727) 394-37-58, 394-42-30.

Тел.: 8(727) 394-41-76, 394-42-34.

E-mail: mektep@mail.ru

Web-site: www.mektep.kz

ИЗДАТЕЛЬСТВО
МЕКТЕП

