

Т.П. Буслакова

РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА XIX века

**Учебный минимум
для абитуриента**



**Москва
«Высшая школа»
2003**

УДК 882
ББК 83.3(2 Рос-Рус)1
Б92

Буслакова, Т.П.

Б 92 **Русская литература XIX века: Учебный минимум для абитуриента/Т.П. Буслакова.**— М.: Высш. шк., 2003.—574 с.

ISBN 5-06-004340-1

В пособии рассматриваются произведения прозы, поэзии, драматургии XIX в., вошедшие в новую программу для поступающих на гуманитарные факультеты вузов. Автор, исходя из большого опыта подготовки абитуриентов, анализирует программные произведения с литературоведческой конкретностью и на широком культурологическом фоне. Это позволяет активизировать в сознании учащегося весь объем необходимых для него теоретических и историко-литературных сведений. Каждая статья дополнена библиографией, а также перечнем тем для самостоятельной работы и сочинений. Усвоение изложенного материала абитуриент может проверить, ответив на 20 контрольных тестов.

Пособие может быть использовано не только абитуриентами, но и учащимися средней школы, лицея, колледжа.

УДК 882
ББК 83.3(2 РОС-Рус)1

ISBN 5-06-004340-1

© ФГУП «Издательство «Высшая школа», 2003

Оригинал-макет данного издания является собственностью издательства «Высшая школа» и его репродуцирование (воспроизведение) любым способом без согласия издательства запрещается.

ПРЕДИСЛОВИЕ

Золотой век русской литературы — так издавна называют девятнадцатое столетие, открывшее имена Пушкина, Толстого, Достоевского и других великих писателей, чье творчество определило развитие национальной культуры. Трудно даже перечислить необходимый минимум их произведений, с которыми должен познакомиться учащийся. Еще более простым является отбор тех сведений, которые надо усвоить при подготовке к поступлению на гуманитарные факультеты высших учебных заведений.

Эта книга поможет вам сориентироваться в море информации. Биографические справки необходимы, чтобы представить уже далекую для вас эпоху, а также чтобы понять место произведения в творческом пути писателя. Литературоведческий анализ позволяет выявить его художественное своеобразие, проследить преемственность тем, мотивов, приемов, в трактовку которых автор внес неповторимый вклад. Начните с изучения произведений того писателя, чье творчество кажется вам наиболее близким. Пусть оно станет для вас точкой отсчета в освоении литературы XIX в. Постарайтесь разобраться по возможности досконально в произведениях своего «проводника» по русской словесности. После прочтения очерка в книге проверьте, можете ли вы ответить на основные вопросы: назвать **тему**, определить **проблематику** (т. е. сформулировать авторские мысли, лежащие в основе произведения), суть **конфликта**, в котором задействованы герои. Объясните, к какому направлению принадлежит автор (т. е. с учетом каких идейно-художественных принципов созданы образы). Восстановите в памяти ход сюжетных событий и найдите те из них, которые обозначают стадии развития конфликта (**экспозиция**, **завязка**, **кульминация**, **развязка**). Назовите героев, выделите главного из них и вспомните принципы построения **образной системы**. Наконец, подумайте, чем обусловлено художественное своеобразие произведения: при помощи каких деталей обрисованы образы в эпосе, как передается настроение лирического героя в стихах, что делает напряженным, интересным или смешным конфликт в драме. Продолжив изучение литературы, вы сможете сравнивать особенности прочитанного с теми произведениями, которые вам уже хорошо известны.

Если вы почувствовали, что в вас пробудился исследовательский интерес, обратитесь к библиографии, помещенной в конце очерка, а затем попробуйте написать собственный труд на одну из предложенных тем или на ту, которую вы придумаете сами. Готовящимся

к экзамену самостоятельно будет полезно проверить свои знания, отвечая на контрольные тесты. Обратите внимание на то, насколько хорошо вы понимаете формулировку вопросов. Некоторые из них касаются содержания, и для ответов надо только хорошо помнить текст. Но есть и такие, размышляя о которых, придется проявить знание теории литературы. Например, понимаете ли вы, почему свой роман «Евгений Онегин» А.С. Пушкин написал в стихах и назвал его «свободным»? Какое из средств психологического анализа использовано, чтобы доказать, что его героиня Татьяна действительно «русская душою»? Знаете ли вы различие между сюжетными и речевыми характеристиками героя драмы, которое позволит понять образ Фамусова из комедии А.С. Грибоедова «Горе от ума»?

Полтора-два столетия для искусства небольшой срок, и произведения классиков XIX в. наверняка наведут вас на размышления об окружающей действительности, вызовут сопоставления, заставят задуматься над тем, что вы можете наблюдать в развитии современной литературы. Самое главное, вы обращаетесь к творчеству «вечных спутников» (Д.С. Мережковский) человека, мысли и чувства которого открыты эстетическим впечатлениям.

Литература по общим вопросам

Русские писатели. Биобиблиографический словарь: В 2 т./Под ред. П.А. Николаева. М., 1990.

Русские писатели. 1800—1917. Биографический словарь/Под ред. П.А. Николаева. М., 1992—1999. Т. 1—4 (продолжающееся издание)

Литературный энциклопедический словарь. М., 1987.

Маймин Е.А. Русская философская поэзия. М., 1976.

Турбин В.Н. Пушкин, Гоголь, Лермонтов. Об изучении литературных жанров. М., 1978.

ПОЭЗИЯ

ИВАН АНДРЕЕВИЧ КРЫЛОВ

(1769, по другим сведениям 1766, 1768—1844)

Раннее детство Крылов провел в Яицком городке. Его отец, офицер драгунского полка, во время восстания Е.И. Пугачева (1773—1775) руководил его обороной. Мальчик с матерью находился в осажденном войсками Пугачева Оренбурге. В 1775 г. после отставки отца семья переехала в Тверь. Там началось образование будущего писателя. Оно не было систематическим: мальчик посещал занятия у домашних учителей вместе с детьми помещиков Львовых, перенимал французский язык у гувернера тверского губернатора, многое осваивал самостоятельно, читая художественную, историческую, философскую литературу.

Литературное дарование Крылова проявилось рано. Переехав в 1782 г. в Петербург, он скоро становится известен как переводчик и драматург. Первый перевод басни Ж. де Лафонтена сделан им в тринадцать лет. В 1780-е годы написаны комическая опера «Кофейница», трагедии «Клеопатра» (не сохранилась) и «Филомела», комедии «Сочинитель в прихожей», «Проказники» и др. Идейной основой ранней драматургии Крылова были его просветительские убеждения, выразившиеся в таких стилистических особенностях, как открытая публицистичность, заостренность конфликта. Печатаются и первые лирические опыты писателя. В 1789 г. двадцатилетний Крылов начинает издание ежемесячного сатирического журнала «Почта духов». В форме продолжающегося эпистолярного романа он комически изображал современные нравы, вплоть до порядков двора, обращаясь к здравому смыслу читателя, выявляя абсурдность происходящего. В 1790 г. на восьмом номере издание было прекращено, что связано с усилением цензурных гонений после революции во Франции.

В начале 1790-х годов Крылов публикует свою сатирическую прозу в журналах «Зритель», «Санкт-Петербургский Меркурий». Объектами критики в ней являются не только моральные, но и общественные черты современной жизни. В середине 1790-х годов наступает период разочарования в результатах просветительской деятельности, в связи с чем публикации становятся эпизодическими.

В то же время недовольство сатирической остротой произведений приводит писателя к ссылке. Она оказалась непродолжительной из-за скорой смерти Екатерины II. Павел I вернул ему право проживания в столицах.

Возвращение Крылова в литературу относится к 1800 г., когда написана «шутно-трагедия» «Подщипа, или Триумф». Вслед за ней появляются комедии «Пирог», «Лентяй», «Модная лавка», «Урок дочкам» и др., в которых коллизии осмысляются не только с социальной, но и с философской точки зрения.

С 1805 г. центральным жанром в творчестве Крылова становится басня. В 1808 г. двенадцать его басен опубликованы в журнале «Драматический вестник», в 1809—1811 гг. вышло отдельное издание в двух книгах. Во время Отечественной войны 1812 г. злободневные произведения этого жанра писатель печатает в патриотическом журнале «Сын отечества». В 1815—1819 гг. увидели свет шесть книг басен, принесших Крылову всероссийскую славу. Впоследствии к ним добавились еще три книги. Неоднократно переиздававшиеся в России, они были переведены на европейские языки.

Вынужденный сочетать писательскую работу со службой в различных учреждениях, Крылов в середине 1810-х годов получает постоянное место в петербургской Публичной библиотеке (с 1812 г. — помощник библиотекаря, с 1816 г. — библиотекарь). В 1820—1830 гг. рост его литературной известности способствует официальному признанию заслуг, выразившемуся в присуждении правительственных орденов, пожаловании ценных подарков, пожизненной пенсии, чина статского советника.

Слава и почести не изменили представлений писателя о независимости. Крылов не принадлежал ни к каким литературным группировкам. Он пользовался глубоким уважением среди посетителей чтений у императрицы Марии Федоровны и в то же время был известен как автор политических басен, использовавшихся в пропагандистской работе декабристов. Наиболее тесными были его связи с литераторами пушкинского круга — В.А. Жуковским, П.А. Вяземским.

Оставив службу в 1841 г., писатель жил в Петербурге с семьей удочеренной им А.П. Савельевой. В ноябре 1844 г. он тяжело заболел. Скоротечное развитие болезни повлекло смерть, наступившую 19 (21) ноября. Гроб Крылова был отнесен из Исаакиевского собора в Александро-Невскую лавру студентами университета на руках. Первый из писателей, он удостоился памятника в столице, установленного в 1855 г. в Летнем саду. П.А. Плетнев писал в

посмертном очерке о Крылове: «Весть о кончине его опечалила каждое русское сердце»¹.

* * *

Крылов обратился к жанру **басни** вслед за А.П. Сумароковым, И.И. Хемницером, Г.Р. Державиным, И.И. Дмитриевым. Усвоив разноплановый опыт русских представителей классицизма и предромантизма в обработке известных сюжетов, он внес в их трактовку ряд новаторских черт. Помимо этого важной особенностью басен Крылова стала злободневность, обращенность к конкретным событиям общественно-политической и литературной жизни. Благодаря многообразию тематики в 200 баснях писателя отразилась современная ему русская жизнь в ее острых социальных противоречиях и в ее соотнесенности с мировой историей. Реалистическая верность такого отражения стала основой новаторства, вызвавшего полемику.

Черты крыловского стиля формировались еще в ранний период творчества, обусловив необычность его классицистических драм, в которых объектами критики становились не только нравственные (невежество, развращенность, лицемерие, франтоватость, угодничество), но и социальные пороки дворянства (иллюзии о просвещенном государе в России, порядки в армии), а также такие эстетические принципы, как официозность искусства (в комедии «Проказники», 1787, в связи с этим был карикатурно изображен Я.Б. Княжнин). В прозе 1780—1790-х годов сложилась ироническая манера повествования. В начале 1800-х годов произошли серьезные мировоззренческие изменения. Отказавшись от просветительского представления о построении общества по рационалистически выработанным критериям, писатель приходит к выводу о правоте народной морали, что вызвало особое внимание к фольклору.

На основе этих черт Крыловым была выработана художественная система, позволившая не только видоизменить древний жанр дидактической басни, но и вывести на новый уровень отражение в искусстве национального мирозерцания. Именно это отмечал как главную черту А.С. Пушкин, назвав Крылова «истинно народным поэтом», «представителем духа» народа, сумевшим воплотить «отличительную черту» его нравов: «веселое лукавство ума, насмешливость и живописный способ выражаться»².

¹ Плетнев Петр Александрович (1792—1865) — литературный критик, поэт, издатель, профессор и ректор Петербургского университета. См.: *Плетнев П.А.* Иван Андреевич Крылов, 1844.

² *Пушкин А.С.* О предисловии г-на Лемонте к переводу басен И.А. Крылова, 1825.

В центре художественного мира басен Крылова находится образ повествователя. Это не моралист, обращающийся к читателю с назидательной речью, а лукавый или простодушный рассказчик, один из нас. Иногда он прямо высказывает свою оценку, в основе которой — народная нравственность и личностное историко-философское осмысление действительности. Зачастую он выступает как наблюдатель, описывающий сценку, смысл которой, как и в драматическом произведении, можно вычленить, учитывая ее сюжетно-композиционное своеобразие и характеристики героев. Важную роль играла система намеков, иносказаний и недоговоренностей, характерная для басни с древнейших времен и получившая название по имени своего полулегендарного создателя — «эзопов язык»¹. Особенностью ее использования у Крылова являлось то, что скрытым смыслом произведения оказалось не только сатирическое обличение, но и гуманистический пафос.

У Крылова мир разделен не по социальному, а по нравственному критерию. Представления о добре, как и в русском фольклоре, отождествляются с понятиями правды, совести, смекалки, согласия, «дела». Среди пороков главными оказываются ложь (от философского представления об обмане как способе существования злодея до бытового вранья), вражда, безделье или неумение взяться за дело. Именно эти пороки становятся главными объектами осмеяния в баснях. Как и в раннем творчестве, писателя продолжают волновать вопросы, связанные с положением в обществе интеллигента и художника, и оттого в ряду объектов его сатиры — невежество и бездарность.

Сатира крыловских басен имеет реалистическую основу. Произведения наполнены конкретными деталями быта, нравов, событий начала XIX в. В них действуют цари, вельможи, дворяне, судейские, с другой стороны, мужики, ремесленники, мещане. Из этой мозаики лиц и подробностей создается цельная картина современной писателю жизни. Однако конкретика действительности у Крылова неразрывно связана с фантастикой, условностью. Новаторской чертой стало усиление в басне сказочного начала.

Персонажи крыловских басен создаются по тем же принципам, что и образы русского сказочного фольклора. Звери, птицы, насекомые, деревья, рыбы, помимо узнаваемых «портретных» и поведенческих особенностей, имеют и антропоморфные черты. Прежде всего это способность оценивать свои поступки с моральной точки

¹ Э з о п — по преданию древнегреческий поэт (VI в. до н. э.), создатель жанра басни. автор основных басенных сюжетов. Сборники «Эзоповы басни» составлены в IV—III вв. до н. э.

зрения, что позволяет ассоциировать их с людьми. Как и в сказках, они получают возможность разговаривать, судить, писать указы, размышлять, «жить... трудами». Их речевые характеристики имеют самостоятельное значение. Между ними разыгрываются сценки, выражающие авторскую мысль. Многие из них переходят из басни в басню, становясь сквозными образами, что позволяет рассматривать каждую деталь в обрисовке персонажей как дополнительную черту к уже известным как по другим басням, так и по сказкам. Таким образом, сказочная основа персонажей, действующих на предметном уровне басни, традиционно второстепенном, за которым виден план умозрительных идей, изменяет соотношение между ними. В басне Крылова доминирует реальный план, в нем самом благодаря ассоциациям и реминисценциям содержится основа для обобщения. Фантастика является реалистической, так как в ней отражены существующие в действительности социально-нравственные связи и противоречия. Достоверность образам и сюжетам придает упоминание о реальных событиях и деталях современной жизни.

Важнейшим аспектом новаторства писателя был отмеченный Пушкиным «живописный способ выражаться». В вольном ямбе своих басен Крылов использовал все возможности русского языка начала XIX в., выстроив стилистическое единство на основе разговорной речи. В обобщениях он ориентировался на пословицы и поговорки. Как и изречения, передающие народную мудрость, они афористичны, ритмически организованы, содержат яркий, запоминающийся образ, а, главное, происходящее оценивается в них с точки зрения, близкой народному мирозерцанию.

Жанровая форма, созданная Крыловым, позволяла увидеть под увеличительным стеклом сатиры сущностные характеристики самых разнообразных явлений. Большинство басен посвящено этическим проблемам («Ворона и Лисица», «Ларчик», «Волк и Ягненок», «Синица», «Лжец», «Стрекоза и Муравей», «Слон и Моська», «Листы и корни», «Лебедь, Щука, Рак»). Объектами сатиры становились и черты общественно-политической жизни, противоречащие народной морали («Лягушки, просящие Царя», «Пестрые Овцы», «Вельможа», «Ворона и Курица», «Волк на псарне»). Предметами басен являлись и вопросы профессионального мастерства художника, проблемы истинности таланта, предназначения искусства («Осел и Соловей», «Кошка и Соловей», «Демьянова уха», «Пруд и Река», «Сочинитель и Разбойник»), а также качества, отвергаемые с позиций идеалов Просвещения («Мартышка и Очки», «Квартет», «Безбожники», «Парнас», «Щука и Кот», «Обезьяна», «Петух и Жемчужное зерно», «Любопытный», «Муравей», «Трудолюбивый Медведь»).

«ЛИСТЫ И КОРНИ» (1810—1811)

Среди множества басен, затрагивающих философско-нравственные вопросы, эта басня выделяется как обобщенное выражение исторической концепции автора.

В первой части басни «листы», беседуя с «зефирами»¹, хвалятся своей «густотой, зеленостью», «красивостью». Благодаря им дерево выглядит «...так пышно и кудряво./Раскидисто и величаво». Они могут «без греха» похвастаться тем, что спасают от зноя «в тени прохладной» пастуха и странника, привлекают пастушек, выбирающих место под ними для своих плясок. Среди ветвей «раннею и позднею зарей» слышится пение соловья. Крона тянется к небу, и с ней не расстаются «зефиры, сами». Речь «листов» звучит на фоне «прекрасного летнего дня», и таким же прекрасным и безоблачным предстает их существование.

С кем бы ни ассоциировались «листы» — с верхушкой общества, с интеллигенцией, художником, стремящимся к воплощению эстетического идеала, — их антитезой является прозрачный по смыслу образ народа. Его «смирненный» голос доносится из «темноты». Народ — это «корни», «питающие» крону, благодаря которым «красуется» все дерево. «Листы и корни» — части одного целого, их жизнь неразрывно связана, и все же одни достигают вершины, другие остаются внизу, не уставая трудиться для неблагодарных сородичей. Разница между ними в контексте басни понимается не столько как социальный разрыв, сколько как отличие в осознании смысла жизни и своего предназначения:

Мы корни дерева, на коем вы цветете.

...

А если корень иссушится,—
Не станет дерева...

Общество предстает живым организмом, в котором каждая часть выполняет свою функцию. Листы зеленеют и отбрасывают тень, но этим не стоит хвалиться, так как у них недолгая жизнь, и «...с новою весной лист новый народится...». «Корни» — основа существования дерева, но они не «хвалятся» своей ролью, подобно листьям, а лишь кратко замечают:

Примолвить можно бы спасибо тут и нам....

Если листья считают эту просьбу наглой, надменной, дерзкой, то у корней они не вызывают зависти, напротив, их пожелание имеет самый мирный характер:

¹ Зефир — в греческой мифологии бог западного ветра; в поэзии — образ, передающий легкое, нежное дуновение.

Красуйтесь в добрый час!..

Объектом сатиры становится, таким образом, целый ряд явлений, как философских: подмена содержания формой, искусственный отрыв от питающей почвы, так и нравственных: неуважение к создателю всех жизненных благ — народу, эгоизм, заставляющий возвышать свое предназначение в ущерб занятиям других. Многозначности басни способствует драматизация повествования. Рассказчик делает лишь нейтральные замечания, похожие на ремарки в драме:

Листы на дереве с зефирами шептали...

...

Им голос отвечал из-под земли смиренно...

Сюжет разворачивается в форме разговора между персонажами (зефиры, листы, корни), в ходе которого оказывается, что на стороне «корней» правда самой жизни, не требующая доказательств, в том числе и авторских. Каждый из предметов сатирического осмысления в связи с этим получает трактовку не с субъективных позиций повествователя, а в соответствии с вековой общечеловеческой мудростью.

Персонажи басни лишены аллегорического схематизма. Это сказочные герои, и сценка, происходящая между ними, имеет самостоятельное художественное значение. Они не только воплощают идейные противоречия, но имеют своеобразные речевые и даже психологические характеристики (изменение тона речи листов от доверительного шепота с зефирами до возмущения «голосом... из-под земли»), проясняющие авторский замысел. Благодаря им выявляется неспособность «листов» спорить с «корнями», подчеркивающая их неправоту. От «смиренной» просьбы «листы» приходят в настоящее неистовство:

Кто смеет говорить...

Вы кто такие там...

Но даже такие резкости, сопровождаемые шумом, — всего лишь «лепет» («Листы, по дереву шумя, залепетали...») по сравнению со спокойной, подчас ироничной («Ужель не узнаете?»), но доброжелательной уверенностью «корней» в своих силах и правоте. Она подчеркнута наставительным тоном, который передают глаголы в повелительном наклонении:

Красуйтесь в добрый час!

Да только **помните** ту разницу меж нас...

«ВОЛК И ЯГНЕНОК» <1808>

Сюжет басни впервые разработан в античные времена в произведениях Эзопа и Федра¹. К нему обращались Ж. де Лафонтен², а в русской литературе В.К. Тредиаковский и А.П. Сумароков.

Крылов, обрабатывая известный сюжет, создает образ, олицетворяющий зло. Для этого использован персонаж, проходящий как сквозной образ не только через басни писателя («Волк и Журавль», «Волк на псарне», «Пестрые Овцы», «Волк и Мышонок», «Волки и Овцы» и др.), но и через многие произведения русского фольклора. Волк воплощает в крыловской басне народные представления о зле как о силе, правящей миром из-за безропотной слабости добра. Неслучайно антитезой Волку является маленький («...мне еще и от роду нет году...»), безответный («Ах, я чем виноват?») Ягненок.

Борьба добра и зла составляет суть Истории («...Тому в Истории мы тьму примеров слышим»). Их встреча всегда заканчивается бедой, так как зло связано с произволом («...голодный... Волк,/...на добычу стремится»), ложью («...делу дать хотя законный вид и толк...»). Волк три раза пытается переложить вину за то зло, которое предполагает совершить, на свою жертву. Сначала он обвиняет Ягненка в том, что тот «мутит» воду в ручье, кричит:

Как смеешь ты, наглец, нечистым рылом
Здесь чистое мутить питье
Мое
С песком и с илом?..

Затем, раздосадованный почтительным возражением Ягненка, вспоминает, «...что... еще в запрошлом лете...» слышал от него грубость, которую «... не забыл!». Однако и на это находится опровержение, так как Ягненку «...от роду нет году...». Наконец, Волк ищет вину в том, что Ягненок принадлежит к другому «роду», желающему таким, как он, «зла»:

Вы сами, ваши псы и ваши пастухи,
Вы все мне зла хотите
И если можете, то мне всегда вредите,
Но я с тобой за их разведаюсь грехи...

Услышав в ответ возражение, суть которого состоит в том, что один не может отвечать за дела всех, уставший притворяться Волк, забыв о логике и намерении дать «законный вид» происходящему, признается:

¹ Федр (ок. 15 г. до н. э.—ок. 70 г. н. э.) — римский поэт-баснописец.

² Лафонтен Жан де (1621—1695) — французский писатель, автор 12 книг басен, переводы которых на русский язык осуществлялись начиная со второй половины XVIII в.

Ты виноват уж тем, что хочется мне кушать...

Откровенность Волка проявляет истинную сущность зла: в его основе законы животного существования. Объектом сатиры оказывается стремление зла скрыть под маской справедливости, «законности» свое звериное лицо. Такая обобщенная трактовка приобретает особую остроту, так как переносный план басни в связи с отождествлением злого с сильным («У сильного всегда бессильный виноват...») наполнен не только философско-нравственным, но и общественным смыслом.

Социальное превосходство в контексте басни понимается как возможность для светлейших («Когда светлейший Волк позволит, / Осмелюсь я донести...», «От Светлости его...») получать «добычу» преступным, разбойным путем. Это обвинение в условиях крепостной России было настолько резким и смелым, что повествователю приходится подчеркнуть свою нейтральность по отношению к социальному плану и вневременной характер сюжета:

Но мы Истории не пишем;
А вот о том как в Баснях говорят...

Как часто бывает у Крылова, в этом произведении изображена сценка, диалог между персонажами. Его внутренний смысл состоит в том, что Волк стремится представить Ягненка воплощением зла, и поэтому высказывает в его адрес обвинения и оскорбления, которые в действительности должны быть отнесены к нему самому. Он называет свою жертву «наглецом, нечистым рылом», «негодным» грубияном, дерзким, вредоносным грешником, с кем пора «разведаться» за все, кто заслуживает смерти за свои «вины». Обращенные к Ягненку слова, таким образом, приобретают иное значение. В них звучит общеизвестная, знакомая даже Волку правда.

Ягненок не может быть ее защитником. В его речи подчеркнуты интонации покорности, страха («Осмелюсь я донести...», «И гневаться напрасно он изволит...», «Помилуй...»). Но в басне упоминается о целом роде тех, кто всегда вредит Волку, способному в темный лес унести только Ягненка, а не его «кума иль свата», псов, пастухов. Именно с этими внесценическими персонажами связана оптимистическая нота в трагической развязке сказочного конфликта. Встреча добра и зла может иметь и другое продолжение. Единство рассмотрения этой проблемы в баснях Крылова обусловлено наличием сквозных образов.

«ВОЛК НА ПСАРНЕ» (1812)

Сюжет произведения вполне оригинален, явившись откликом на события сентября — октября 1812 г. (отказ М.И. Кутузова вести мирные переговоры с Наполеоном). В то же время басня имела

обобщенный смысл, продолжая развитие темы борьбы добра и зла, исход которой получал благодаря документальной основе историческое подтверждение. В отличие от басни, где также отражены впечатления от Отечественной войны 1812 г. («Ворона и Курица», 1812), в «Волке на псарне» злободневность скрыта. Достоверность сюжета «Вороны и Курицы» связана с упоминанием о голоде в Москве:

Когда Смоленский Князь¹,
Противу дерзости искусством вооружась,
Вандалам новым сеть поставил
И на погибель им Москву оставил...

Басня «Волк на псарне» представляет собой сказочную сценку, актуальный политический смысл которой восстанавливается только из исторического контекста (свидетельства современников о соответствии даты написания басни известиям о неудаче мирной миссии французского маршала Ж. Лористона, о знакомстве с басней М.И. Кутузова, читавшего ее в рукописи). Сюжет басни построен на неожиданной ситуации:

Волк, ночью, думая залезть в овчарню,
Попал на псарню...

Сквозной персонаж, олицетворяющий у Крылова, так же как в русских сказках, злую силу, оказывается перед теми, кто способен на драку с ним. О существовании рода, призванного вредить злым, сильных «братьев» беззащитных жертв шла речь в басне «Волк и Ягненок». Волк, попавший на псарню, видит перед собой ад:

Псы залились в хлевах и рвутся вон на драку;
Псари кричат: «Ахти, ребята, вор! —
И вмиг ворота на запор;
В минуту псарня стала адом.
Бегут: иной с дубьем,
Иной с ружьем...

В первой части басни обрисована картина противостояния, которое неминуемо должно перейти в драку. Образы собак, появляющиеся у Крылова в разном контексте («Прохожие и Собаки», «Слон и Моська»), в данном случае, так же как в басне «Волк и Ягненок», являются олицетворением силы добра. Но прямого столкновения не получается. Волк только глазами «...хотел бы всех... съесть», а в действительности становится кротким и сговорчивым, утверждая, что он «старинный сват и кум» (ср. в басне «Волк и Ягненок» речь идет о том, что ему нагрубил «кум иль сват» Ягненка),

¹ Титул князя Смоленского был присвоен М.И. Голенищеву-Кутузову после сражения под Красным, закончившегося победой русских войск 6 ноября 1812 г.

друг и благожелатель «здесьних стад». Зло сильно в овчарне, на «псарном дворе» Волк превращается из «забияки» в «хитреца». Подобно другому сквозному образу сказок и басен — лисе («Ворона и Лисица», «Щука», «Пестрые Овцы»), он пускается в переговоры, давая волчью клятву быть верным «общему ладу» и даже «с другими грызться» за него.

На вопрос, возможно ли примирение между добром и злом, в басне отвечает ловчий, чья характеристика («Ты сер, а я, приятель, сед...») указывает и на прототип персонажа¹, и на причину того, что именно он оказывается в сценке резонером. В образе ловчего воплощена вековая народная мудрость («И волчью вашу я давно натуру знаю...»). Она формирует обычай обращения с волками, убеждая в том, что с ними нельзя «делать мировой». Зло должно быть наказано, и только победа над ним может привести к «ладу»:

...Послушай-ка, сосед,—
Тут ловчий перервал в ответ,—
...
...обычай мой:
С волками иначе не делать мировой,
Как снявши шкуру с них долой.
И тут же выпустил на Волка гончих стаю.

«ВОРОНА И ЛИСИЦА» <1808>

В основе произведения один из самых известных басенных сюжетов, нашедший отражение в творчестве Эзопа, Федра, Ж. де Лафонтена, В.К. Тредиаковского, А.П. Сумарокова, М.М. Хераскова. В басне Сумарокова² «Ворона и Лисица» оба персонажа являются воплощением пороков. Ворона, укравшая «сыру кус», обманута откровенной лестью Лисы:

И можно то сказать тебе без лицемерья,
Что паче всех ты мер, мой светик, хороша!
И попугай ничто перед тобой, душа,
Прекраснее сто крат твои павлиньи перья!..
...
О, если бы еще умела ты и петь,
Так не было б тебе подобной птицы в мире!..

Разинув рот, «Чтоб быти соловьем», Ворона по своей глупости теряет сыр, доставшийся «Лисице на обед». Психологические мотивировки действий персонажей просты: Лиса хочет достать сыр,

¹ М.И. Кутузову в 1812 г. исполнилось 67 лет.

² Сумароков Александр Петрович (1717—1774) — поэт, драматург-классицист, автор около 400 басен.

«Дуб сколько ни высок», а Ворона пленяется «Нелестными похвалами». Басня имеет нравоучительный смысл, и дидактический тон задан уже начальной сентенцией:

И птицы держатся людского ремесла...

Ироническая мотивировка промаха Вороны дополняет позицию повествователя, представляющего сказочный сюжет как иллюстрацию нравственного несовершенства людей, обличая их пороки в аллегорической форме:

(Нелестны похвалы приятно нам терпеть)...

У Крылова история о Вороне и Лисе имеет самостоятельное значение. Повествователь в этой басне не только четко определяет предмет сатирического изображения, но и рассказывает о динамично развивающемся сюжете, фиксируя внимание на переменах в психологическом состоянии персонажей. Вместо сентенции, как у Сумарокова, басню Крылова предваряет наблюдение над тем, как воздействуют критические стрелы, направленные на «гнусные, вредные» качества человека:

Уж сколько раз твердили миру,
Что лесть гусна, вредна; но только все не впрок,
И в сердце льстец всегда отыщет уголок.

Таким образом, объектом сатиры становится не лесть, а малодушная тяга к возвеличиванию, беспочвенное самолюбование, неспособность сохранить объективность по отношению к самому себе. Эти черты проявляются на разных уровнях общественной и личной жизни людей, и спектр ассоциаций, которые вызывает басня, оказывается очень широким. Эмоциональная доминанта в ней не обличение, а лукавая насмешка. У Сумарокова Ворона унесла, стащила сыр — крыловской героине его «Где-то Бог послал», и потеря кусочка для нее менее ощутима, чем осознание, что «приветливы Лисицыны слова» объясняются стремлением к тому, чтобы «Сыр выпал». Речь плутовки очаровала Вещунью настолько, что у нее «вскружилась голова,/От радости в зобу дыханье сперло», несмотря на то, что, в отличие от басни Сумарокова, в ней нет похвал «паче всех... мер»:

Голубушка, как хороша!
Ну что за шейка, что за глазки!
...
Какие перушки! какой носок!..

Лисица намекает на «красоту» «позадумавшейся» Вороны, и только для самого важного качества у нее находится «нелестная похвала»:

И, верно, ангельский быть должен голосок!
Спой, светик, не стыдись!..

Комизм ситуации подчеркнут гротесковым преувеличением неуклюжести («На ель... взгромоздясь...») и неэстетичности «голоска» вещуньи (впечатление усилено аллитерацией на «р» и звуковыми повторами в строчке: «Ворона каркнула во все воронье горло...»). Контраст с этими качествами составляют способность Лисицы говорить «так сладко», приветливо и ее подвижность (ее передает обилие глагольных форм):

На ту беду Лиса близехонько бежала;
Вдруг сырный дух Лису остановил:
Лисица видит сыр, Лисицу сыр пленил.
Плутовка к дереву на цыпочках подходит:
Вертит хвостом...

...
Сыр выпал — с ним была плутовка такова.

Несмотря на антитетичность черт персонажей и столкновение их интересов в сюжетном развитии, и «плененная» сыром обманщица, и жертва ее хитрой лести олицетворяют тот «мир», которому «твердят» о пагубности безнравственности. Повествователь ставит свое произведение в ряд сатирических увещеваний, обращенных к миру, внося в них новый оттенок — попытку достучаться до сердца человека, показав комическую сторону пороков.

«МАРТЫШКА И ОЧКИ» <1815>
«СВИНЬЯ ПОД ДУБОМ» (1822—1823)

Особенно острую критику в баснях Крылова вызывает невежество. Традиционная композиция обеих басен дает возможность сочетать комизм сказочной сценки с серьезным, обличительным тоном заключительного морального вывода, касающегося оценки этого явления у людей.

В басне «Мартышка и Очки» героиня «к старости слаба глазами стала». Пытаясь справиться с этим недугом с помощью того, о чем «у людей... слыхала», она заводит Очки, да не одни, а «с полдюжины». Комизм ситуации состоит в том, что приобщающаяся к достижениям цивилизации Мартышка только «слыхала» об очках, не зная, как ими пользоваться. Поэтому она

Вертит Очками так и сяк:
То к темю их прижмет, то их на хвост нанижет,
То их понюхает, то их полижет...

При таком способе применения «Очки не действуют», что вызывает возмущение Мартышки против «людских всех врак», досаду, печаль, разочарование в пользе просвещения. Ее протест

918856

выражается в том, как она обходится с очками. Убедившись, что «проку на волос нет в них», Мартышка «хватила» их о камень так, «Что только брызги засверкали». Гротескная картина находит прямое соответствие в жизни людей, у которых бывает, «К несчастью, то ж». Однако в моральном выводе басни тон повествователя меняется: он не скрывает горечи, наблюдая, как не знающий цены вещи невежда «свой толк все к худу клонит». Особенно опасным невежда становится, будучи «познатней» и получая власть над судьбами других. От таких можно ожидать гонений, попыток выместить свою досаду на очках — уничтожить вещь, как она ни полезна в действительности, из-за того, что они по своему неразумию (неслучаен выбор персонажа — недочеловека Мартышки) не видят в ней «проку на волос».

Мысль об «ослепленье» невежд, не понимающих всеобщей пользы просвещения, заострена в басне «Свинья под дубом». Сюжет разрабатывался в творчестве Эзопа, Г.Э. Лессинга¹, некоторых русских баснописцев. У Крылова это одна из редких басен, в которых сказочный план не имеет комического смысла. Свинья — откровенно отрицательный образ, охарактеризованный подчеркнутыми сниженными деталями:

Свинья под Дубом вековым
Наелась желудей досыта, до отвала;
Наевшись, выпалась под ним;
Потом, глаза **продравши**, встала
И **рылом** подрывать у Дуба корни стала...

...
Лишь были б желуди: ведь я от них **жирею**...

Как и Мартышка, она видит «проку мало» в том, что не приносит ей пользы. В басне это понятие предельно обнажено: Свинью не тревожит ничего из того, что нельзя съесть. Ситуация заостряется гротескной глупостью персонажа, на которую указывает Ворон (в отличие от таких басен, как «Ворона и Лисица», «Ворона и Курица», здесь Ворон — это олицетворение мудрости):

Ведь это дереву вредит,—
Ей с Дубу Ворон говорит,
Коль корни обнажишь, оно засохнуть может...

Но «неблагодарная» Свинья не жалеет Дуб («Хоть век его не будь, ничуть не пожалею...»), так как не в состоянии «поднять... рыло» вверх, чтобы увидеть растущие на нем желуди. В моральном выводе, завершающем басню, вековой Дуб ассоциируется с «науками и ученьем», которые «бранит» невежда. Не чувствующий, «что

¹ Лессинг Готхольд Эфраим (1729—1781) — основоположник немецкой классической литературы, теоретик искусства, драматург и критик.

он вкушает их плоды», он уподобляется по своей уже не только глупости, но приземленности, жадности, отвратительному в контексте басни животному. Предмет произведения является для автора настолько актуальным, волнующим, важным, что, как бы не считая смех достаточно грозным оружием против невежества, он переходит к прямому обличению, и сатира становится инвективой.

«ОСЕЛ И СОЛОВЕЙ» (1811)

Соловей у Крылова — это олицетворение творческого дара, образ «певца», художника. Эта ассоциация настолько прозрачна, что в моральном выводе басни «Кошка и Соловей» (1822—1824), например, совсем не упоминаются человеческие качества персонажей, мысль автора выражается через антитезу сказочного плана:

Худые песни Соловью
В когтях у Кошки.

В басне «Осел и Соловей» моральный вывод афористически краток («Избави, Бог, и нас от этаких судей»), и его толкование напрямую связано с пониманием смысла сказочной сценки. По свидетельству современников, она имеет прототипическую основу — происшествие на вечере одного из вельмож, указавшему Крылову, как на образец, на басни И.И. Дмитриева.

Центральным эпизодом сюжета басни является ответ Соловья на просьбу Осла:

Хотел бы очень я
Сам посудить, твое услышав пенье,
Велико ль подлинно твое уменье?

В понимании Осла, Соловей — «петь великий мастерище». В действительности не «уменье» демонстрирует певец, а «свое искусство» (впечатление от пения Соловья дополняют звукоподражания):

Защелкал, засвистал
На тысячу ладов, тянул, переливался;
То нежно он ослабевал
И томно вдалеке свирелью отдавался,
То мелкой дробью вдруг по роще рассыпался...

Природа замирает, внимая «певцу Авроры»¹: смолкают птицы и звери, затихает ветер. «Чуть-чуть дыша», прислушивается к песне Соловья пастух², чувствуя в ней отголосок любви, которой полон

¹ Аврора — в римской мифологии богиня утренней зари.

² Пастух и пастушка упоминаются в басне как образы античной буколической поэзии, в которой описывались быт и чувства живущих на лоне природы пастухов.

он сам. Доволен остается и Осел, замечая, что слушал прекрасное пение «без скуки». Однако он не удовлетворен до конца, считая, что Соловью есть чему поучиться. Образцом для него является другой вестник зари, голос которого пробуждает скотный двор:

А жаль, что незнаком
Ты с нашим петухом...

Образ Петуха у Крылова обрисован в басне «Кукушка и Петух» (1833—1834) как воплощение самодовольства и хвастовства. Даже Воробью ясно, что его «музыка плоха». Сравнение с таким певцом, сделанное Ослом, характеризует прежде всего самого судью. Соловей же и за «тридевятью полей» («Услыша суд такой, мой бедный Соловей/Вспорхнул и — полетел за тридевять полей») останется «любителем» людей и природы.

Основным художественным средством в басне является антитеза. Мироощущение «этаких судей» лишено чуткости к прекрасному настолько, что им противостоит не только художник, но вся природа. Пытаясь судить об искусстве, они оскорбляют саму жизнь. Отталкиваясь от случая, происшедшего в частной жизни, писатель через показ сказочной сценки, позволяющей раскрыть смысл художественного впечатления, приходит к философскому обобщению.

Литература

- Архипов В.А. И.А. Крылов. Поэзия народной мудрости. М., 1974.
Гордин М.А. Жизнь Крылова. М., 1985.
Степанов Н.Л. Иван Андреевич Крылов. Проблемы творчества. Л., 1975.
Степанов Н.Л. Мастерство Крылова-баснописца. М., 1956.
И.А. Крылов в воспоминаниях современников. М., 1982.

Темы для самостоятельной работы и сочинений

1. Своеобразие проблематики басен И.А. Крылова.
2. Особенности конфликта в баснях И.А. Крылова.
3. Особенности образа повествователя в баснях И.А. Крылова.
4. Сквозные образы в баснях И.А. Крылова.
5. Фольклорные основы образов Волка и Лисы в баснях И.А. Крылова.
6. Социальное и нравственно-философское в басне «Листы и корни».
7. Злободневность в тематике басен И.А. Крылова.
8. Отражение событий Отечественной войны 1812 г. в баснях И.А. Крылова.
9. Драматизация в стилистике басен И.А. Крылова.
10. Роль антитезы в баснях И.А. Крылова.
11. Особенности пафоса басен И.А. Крылова.
12. Столкновение добра и зла в баснях «Волк и Ягненок» и «Волк на псарне».
13. Реальное и сказочное в образах басен И.А. Крылова.
14. Комическое и серьезное в баснях И.А. Крылова.
15. Невежество как объект сатиры в баснях И.А. Крылова.
16. Образ Соловья в баснях И.А. Крылова.
17. Проблемы творчества в баснях И.А. Крылова.

18. Особенности выявления позиции повествователя в баснях И.А. Крылова.
19. Народная мораль как основа авторской оценки в баснях И.А. Крылова.
20. Принципы добра в представлениях героев басен И.А. Крылова.
21. Образы природы в баснях И.А. Крылова.
22. Социальное и общечеловеческое в образах людей в баснях И.А. Крылова.
23. Особенности речевых и психологических характеристик персонажей басен И.А. Крылова.

ВАСИЛИЙ АНДРЕЕВИЧ ЖУКОВСКИЙ (1783—1852)

Мать поэта, пленная турчанка Сальха, получившая при крещении имя Елизавета Дементьевна Турчанинова, служила няней в семье его отца — помещика Афанасия Ивановича Бунина. Усыновленный приживалом Буниных А.Г. Жуковским, ребенок рос в доме на правах воспитанника.

Образование Жуковский получил в Туле: в частном пансионе, затем в Главном народном училище. Большое значение для формирования его творческой личности имели годы, проведенные в семье его сводной сестры и крестной матери В.А. Юшковой. Там нашла понимание тяга мальчика к литературному творчеству. В 1795 г. для домашнего театра он сочинил свои первые драмы.

В 1797 г. Жуковский был определен в Благородный университетский пансион в Москве, который закончил в 1800 г. с серебряной медалью. Целью образования в пансионе было формирование культурной личности, исполненной гражданских добродетелей и стремления к нравственному совершенствованию. Усвоенные там просветительские идеалы стали основой мировоззрения поэта.

Во время обучения в пансионе Жуковский был участником альманаха «Утренняя заря» и членом «Тургеневского кружка». Последний стал ядром Дружеского литературного общества (1801), сыгравшего важную роль в утверждении в русской литературе романтизма.

В раннем творчестве В.А. Жуковского проявляется ориентация на сентименталистские и предромантические тенденции. Своим учителем в поэзии он считал И.И. Дмитриева. Близкие его творчеству мотивы меланхолического раздумья одушевляют первое опубликованное лирическое произведение Жуковского («Майское утро», 1797).

В начале 1800-х годов Жуковский занимается самообразованием, много переводит, пробует себя в разных лирических жанрах (ода, гимн, басня, элегия). Известность принес ему перевод элегии английского предромантика Т. Грея «Сельское кладбище» (1801—1802). Элегия стала этапным произведением не только для юного поэта, но и для литературного процесса в целом. Благодаря ей в

русской лирике утвердилось преобладание субъективно-психологического начала.

Элегия в 1800-е годы становится преобладающим жанром в лирике В.А. Жуковского. Ему оказывается близка ее природа как стихотворения достаточно объемного, чтобы вместить философские размышления лирического героя, которые излагаются исповедально откровенно от первого лица. Свободная композиция позволяла выстроить богатый ассоциативный ряд, показать мысль в развитии. Несмотря на то, что в первых элегиях Жуковского заметны отзвуки различных эстетических веяний, очевидно, что неповторимый стиль поэта формируется в русле философского романтизма.

«ВЕЧЕР» (1806)

Это первая русская романтическая элегия. Ее предметом становится размышление о глубинных вопросах внутренней жизни личности. Лирический герой предается раздумьям «На лоне дремлющей Природы», находя в вечернем пейзаже черты, проявляющие по аналогии или контрасту его субъективные переживания.

В первых двух строфах лирический герой призывает «Музу благодатну»¹, чтобы начать описание. Следующие девять строф воспроизводят летний пейзаж, имеющий прототипические черты (окрестности Мишенского — родных мест поэта), но по сути представляющий собой условную романтически-«пленительную» картину. За горой садится солнце, оставляя в тени поля, холмы и «рощи отдаленны», на которые падает багряный отблеск. Отражение «града» колеблется в «зеркале воды», привлекающей «с холмов златых стада». Смолкают звуки труда рыбаков и «оратаев»². Все погружается в покой и сон:

Все тихо: рощи спят; в окрестности покой...

В тишине пробуждается ночная жизнь природы: не умолкая, журчит ручей, трепещет «гибкая ива», слышны «глас петела»³, крик коростеля, пение соловья («стенанье филомелы»⁴), шорох тростника. Вдали мелькает «волшебный луч» — и над землей всходит новое светило. Воспламеняются края облаков, «осыпан искрами» ручей,

¹ Муза — в древнегреческой мифологии одна из девяти сестер-богинь искусств и наук. В лирике — образ творческого вдохновения.

² Оратай — пахарь.

³ Петел — петух.

⁴ Филомела — героиня греческого мифа, превращенная в соловья (имя происходит от древнегреческого выражения «люблю песню»).

бледные отблески луны «озлатили» берег и лес. В природе разные состояния плавно перетекают, переливаются одно в другое, все в ней «тихо» (на протяжении первых одиннадцати строф это определение повторяется четыре раза), «сладко», гармонично («Как тихая твоя гармония приятна!»).

Гармония в пейзаже восхищает лирического героя (ощущение передается с помощью интонации — фраз с восклицательным значением: «С каким сверканием катишься ты в реку!», «Как солнца за горой пленителен закат...», «Как слит с прохладою растений фимиам!/Как сладко в тишине у берега струй плесканье!» и др.). Он чутко внимает впечатлениям: крикам и «чуть слышным» звукам, смене света и тени, «фимиаму»¹ растений, тихому веянию ветерка. Именно благодаря вниманию лирического героя к состояниям природы в пейзаже присутствует временная конкретность: видны багряные отблески заката, затем «потухшее небо», померкнувшие «облаков... края», снова воспламенившиеся «Восточных облаков хребты», вышедшая из-за них луна. Эмоциональная определенность также связана с настроением наблюдателя. Восхищение красотой «туманного вечера» сочетается с тревожными нотами («коростеля... дикий крик», «стенанье филемелы», «Луны ущербный лик»).

Картина природы оказывается предварением лирической медитации². Параллель с умиротворением и гармонией природы возникает лишь в воспоминаниях о «протекших временах»:

О дней моих весна, как быстро скрылась ты,
С твоим блаженством и страданьем!..

В настоящем состоянии лирического героя — это сожаление о потерях и ощущение безнадежности. Антитеза прошлого и современности создается с помощью романтического максимализма в их изображении. В юности воплотился идеал лирического героя. Он был в «священном кругу» друзей, «спутников», объединенных «пламенными» мечтами о свободе, искусстве, слиянии с природой. Теперь же «огонь души» горит в уединении. «Нетленность» братских уз разрушена столкновением с внешним миром, принесшим сомнения, разочарования, потери. «Суетные» блага («...красавиц взор, иль почестей исканье,/Иль суетная честь приятным в свете слыть...») жизни заставляют забыть о «радостях души», и каждому предстоит сделать свой выбор. Вывод лирического героя лишен дидактики:

¹ Фимиам — благовонный дым от горения особого вещества во время религиозных обрядов в древнегреческих храмах; образ, передающий ароматный запах.

² Медитация — сосредоточенное размышление.

Нет, нет! пусть всяк идет вослед судьбе своей,
Но в сердце любит незабвенных...

Последние пять строф элегии являются кульминацией лирического сюжета. Выбор совершается в душе самого героя, судьба которого определена его даром: «...цевницей оживлять/Часы сей жизни скоротечной!»¹. Его песни рождаются в сердце («О песни, чистый плод невинности сердечной!»), и их содержанием является духовный идеал:

Мне рок судил брести неведомой стезей...

...

Творца, друзей, любовь и счастье воспевать...

Охваченному творческим порывом, лирическому герою оказываются близки «красы природы», ее сумрак, тишина («дубравная тишина», «тихий утра час»), умиротворенность. Его лира звучит в унисон «с свирелью пастухов», предвзяя «пернатых пробужденье». Вместе со всей природой он встречает восход, воспевая «светила возрожденье». Утренняя заря завершает пейзажную зарисовку, но в настроении лирического героя доминантой остается меланхолия. В заключительной строфе звучит мысль о смерти (параллель с шестнадцатой строфой, где речь шла о «минутном цвете» жизни):

Так, петь есть мой удел... но долго ль?.. Как узнать?..

Его герой погружен в свои переживания, отказываясь от суетного, «светского» мира, несущего гибель священным иллюзиям. Образом, выражающим жизненность внутренних исканий, является горение («песни пламенные», «огонь души»). Духовность — это истинная жизнь, и ее высшему проявлению, искусству, дано «оживлять» человеческое существование.

В восприятии лирического героя среди внешних явлений особое место занимает природа. В ней воплощен его идеал гармонии — сочетание покоя и текучести, равновесия и противоречивости, жизни и смерти, сменяющих друг друга в вечном круговороте. «Задумчивая» муза певца пробуждается в «дубравной тишине» (параллель между второй и девятнадцатой строфами). Поэтическая чуткость позволяет заметить тончайшие оттенки явлений природы. Она вызывает у ее «восторженного» почитателя мечты, воспоминания, но не может утешить в одиночестве, ответить на волнующие его вопросы (14—17 строфы).

В его душе царит дисгармония, ощущение разрыва между идеалом и действительностью. Основное романтическое противоречие передается с помощью антитез («Вечер» — восход солнца, «дней моих весна» — «бездна гробовая», воспоминания о «блаженстве»,

¹ Цевница — свирель, образ поэтического творчества.

«радостях» — «погибши наслажденья», «светила возрожденье» — «юноши могила»). Это переживание рождает в лирическом герое не отчаяние, а меланхолию, побуждает к углубленным размышлениям, к творчеству.

В элегии В.А. Жуковского использованы различные средства для выражения ее художественного содержания. Наряду с богатством образной системы, интонационным многообразием важную роль играет инструментовка стиха. Звуковые повторы выделяют строчки, в которых изображены самые светлые впечатления от природы. Ассонансы придают музыкальность начальным строчкам стихотворения:

Ручей, вилющийся по светлomu песку,
Как тихая твоя гармония приятна!..

Аллитерации с «л» помогают передать «волшебство» восхода луны:

Но что?.. Какой вдали мелькнул волшебный луч?

...

Луны ущербный лик встает из-за холмов...

...

Как зыблется твой блеск на сумраке лесов!

Как бледно брег ты озлатило!...

Фонические средства, использованные с различными целями, обуславливают музыкальную выразительность стихотворения. Композиционную стройность ему придают повторы мотивов (задумчивости, смерти), эпитетов (например, шестикратное повторение эпитета «тихий»), образов («блеск», «сумрак», «пенистые» или «пенные воды», и др.). Строфа элегии (четырёхстишие, в котором три строчки шестистопного ямба завершаются строчкой четырёхстопного) позволяет разнообразить ритмический рисунок.

Пейзажный и исповедально-психологический планы в элегии сливаются благодаря субъективному ракурсу восприятия природы и человека. Лирический герой, избегая конкретики сиюминутного переживания, представляет философскую концепцию, обрисовывает свое видение мира, передавая его своеобразие с помощью смысловых, изобразительных, звуковых возможностей поэзии.

* * *

В 1804—1806 гг. Жуковский давал уроки дочерям своей сводной сестры — Марии и Александре Протасовым. В июле 1805 г. в его дневнике появилась запись о влюбленности в юную двенадцатилетнюю Машу. С этого времени в творчестве поэта появляется полная автобиографических мотивов любовная лирика.

В 1808—1810 гг. расширяется сфера литературных интересов Жуковского: помимо переводов, он обратился к жанрам критического этюда и статьи, став редактором журнала «Вестник Европы» (1808—1809; полностью отошел от редакторской работы в 1811). В 1808—1814 гг. им написано тринадцать баллад. Среди них вольные переводы («Людмила», «Кассандра», «Ивиковы журавли» и др.) и оригинальные произведения («Ахилл», «Эолова арфа», «Светлана»).

БАЛЛАДА «СВЕТЛАНА» (1808—1812)

Формирование литературного лиро-эпического жанра баллады связано с интересом к произведениям англо-шотландского фольклора на исторические темы, возникшим в эпоху предромантизма и романтизма в английской, немецкой, польской, русской словесности. В балладах В. Скотта, Р. Саути, Г. Бюргера, Ф. Шиллера, И.В. Гете, А. Мицкевича, Жуковского, А.С. Пушкина, М.Ю. Лермонтова разрабатывалась легендарно-историческая или сказочная тематика. Романтическим устремлениям авторов отвечали такие черты народной баллады, как элементы таинственности в сюжете, отрывистое повествование, основанное на воспроизведении наиболее напряженных моментов развития действия, трагическая развязка, драматичность диалогов.

В сюжете баллады «Светлана» использованы мотивы произведения немецкого поэта Г.А. Бюргера. Его баллада «Ленора» была переложена Жуковским в 1808 г. («Людмила»), в 1831 г. им сделан ее перевод. «Светлана» — третья и самая необычная интерпретация сюжета Бюргера. Уже в «Людмиле» поэт отходит от него, перенося действие на русскую почву. Сохраняя отвлеченный и возвышенный характер образности, он наполняет художественную ткань деталями русской жизни (ополчение, дружина, терем, икона, и др.), историческими реалиями второй половины XVI в. В таинственности происходящего для него открывается возможность обрисовать свою концепцию потустороннего как ночного мира, недоступного для обычного взгляда, но полного своеобразной красоты и волшебства.

В балладе «Светлана» «большие чудеса» сюжета получают неожиданную мотивировку. Так же как в «Леноре» Бюргера, главная героиня — романтический образ. Она «молчалива и грустна» оттого, что «Милый друг далеко». У нее горькая «судьбина», так как «им лишь красен белый свет», а без него она пребывает «В грусти одинокой». Любовь не просто главное содержание ее жизни — чувство захватило ее настолько, что она готова отказаться от будущего ради призрачной встречи с милым. Полная «тайной

робости», страха, от которого «Чуть... дышит», Светлана соглашается узнать «жребий свой»:

Загадай, Светлана;
В чистом зеркала стекла
В полночь без обмана
Ты узнаешь жребий свой:
Стукнет в двери милый твой
Легкою рукою
Упадет с дверей запор;
Сядет он за свой прибор
Ужинать с тобою...

Появляющийся в видении «Кто-то» увозит героиню, суля ей венчание. Но по дороге к храму он замолкает, глядя «...на лунный свет,/Бледен и унылый» (последняя строчка является рефреном в восьмой и девятой строфах, так же как в «Людмиле» в 12—13 строфах повторяется: «Едем, едем, путь далек»; рефрены подчеркивают впечатление длительности пути). В храме Светлана видит «тму людей», но они собрались не на свадьбу — «На середине черный гроб». Вокруг саней поднимается метель, в ней, «свистя крылом», вьется черный ворон, пророча печаль. Наконец, кони принесли седоков к «мирному уголку» — к избушке, в окнах которой виден свет. Но, остановившись, кони и сани «вмиг/Из очей пропали». Вместе с ними исчез и жених, и героиня, оставшись «Одинокая, в плотьмах», входит в отворившуюся дверь. Но и там она видит гроб:

Смогло все опять кругом...
Вот Светлане мнится,
Что под белым полотном
Мертвый шевелится...
...
Вдруг... в устах сомкнутых стон;
Силится раздвинуть он
Руки охладели...

Героиня ощутила, что «Гибель близко», но ее ждет чудесное спасение. «Белоснежный голубок» своими крылами защищает Светлану, как бы отвечая на ее горячую молитву («В дверь с молитвою стучит...», «Пред иконой пала в прах./Спасу помолилась...»). Однако впереди героиню ждет главное испытание: в испугавшем ее мертвце она узнает «Милого друга». Развязка баллад «Людмила» и «Ленора» трагична. Узнав о смерти жениха, героиня соединяется с ним в могиле. Однако в балладе «Светлана» после кульминационного момента, единого для всех трех интерпретаций этого сюжета у Жуковского, следует неожиданное разрешение:

Ах!.. и пробудилась...

Таинственная история оказалась страшной сказкой, приснившейся героине во время гадания. Картина утра является антитезой

ночным страхам. Если в «Мертвом молчанье» ночи были слышны тревожные звуки (жалобный крик «Вестника полуночи» сверчка, зловещее карканье ворона), то на заре «Шумный бьет крылом петух,/День встречая пеньем». Вместо туманного света луны, в котором чуть видны очертания предметов («Свечка трепетным огнем/Чуть лиет сиянье...», «Чуть блестят поляны», «Яркий свет паникадил¹/Тускнет в фимиаме...»), солнце заливают светом комнату («В тонкий занавес окна; Светит луч денницы...») и двор («Снег на солнышке блестит...»). Сквозь туман, окутывавший и природу («На луне туманный круг...»), и душу героини («Страх туманит очи...»), виден «широкий путь».

«Все блестит» вокруг Светланы, но ее не оставляют воспоминания об «ужасном, грозном сне», размышления, что «вещает он». В действительности «прорицатель муки» оказывается пустым, «лживым сном». «Статный гость», жених героини возвращается к ней в добром здравии:

Та ж любовь в его очах,
Те ж приятны взоры;
Те ж на сладостных устах
Милы разговоры...

Эпическая линия баллады завершается ожиданием свадьбы, призывом сдвинуть «звонки чаши» в честь молодых и пропеть им «многи леты». Содержание произведения этим не исчерпывается, так как в образе автора в конце появляется лицо лирического героя. В отступлении «Улыбнись, моя краса...» автор обращается к той, кому посвящена баллада². Наряду с пожеланиями не знать «сих страшных снов», избежать «минутной грусти», остаться беззаботной, веселой, простодушной («В ней душа — как ясный день...»), в нем дано толкование баллады:

Вот баллады толк мой:
«Лучший друг нам в жизни сей
Вера в провиденье.
Благ жидителя закон:
Здесь несчастье — лживый сон;
Счастье — пробужденье»...

Толкование баллады стало необходимым в связи с тем, что в ней нарушаются законы жанра. Мистическая таинственность получает бытовую мотивировку, а сюжетобразующим элементом становится сон. В этом проявляется не характерная для творчества

¹ Паникадило — подвесной светильник в церкви.

² Воейкова Александра Андреевна — младшая из сестер Протасовых, племянниц поэта. Баллада была поднесена ей в качестве свадебного подарка.

Жуковского в целом романтическая ирония, проистекающая из осознания несоответствия идеализированного характера и конкретики действительности. «Здесь» в балладе — это детально обрисованная реальность русской деревни. Действие начинается «в крещенский вечерок», когда девушки традиционно гадают о своем будущем, напевая «песню круговую», желая себе и подругам скорее обручиться «При святом налое».

Первая строфа полностью посвящена описанию крещенских гаданий в русской деревне. Девушки бросают за ворота башмачок, вызывая, с какой стороны ждать жениха, слушают под окном, не назовут ли мужское имя, и т. д. — всего названо шесть видов гаданий. Еще одно описано в четвертой строфе — оно особенно важно, так как вглядывание в зеркало в темноте крещенской полночи становится завязкой сюжетных событий. Фон, на котором они происходят, обрисован с помощью бытовых деталей и примет русской природы. Героев ждет «...Поп уж в церкви.../С дьяконом, дьячками...». У «ворот тесовых» стоят санки. Они мчатся по «снегу глубокому», через «бугры» и поля. Вокруг «метелица», вьюга, «Снег валит клоками». Издали слышно, как под другой «...гремит/Колокольчик звонкий...»

В таком контексте романтическая любовь Светланы и ее милого предстает свойством русского характера, хранимого самим «создателем». «Верные обеты» молодых, как и молитва героини, достигают «небес» («Укротились небеса;/Твой услышан ропот!»). На помощь к Светлане приходит сам Дух Святой:

Вот глядит: к ней в уголок
Белоснежный голубок
С светлыми глазами,
Тихо вея, прилетел,
К ней на перси тихо сел,
Обнял их крылами...

Реминисцентное основание для создания этого образа — евангельский мотив сошествия на Иисуса Христа во время крещения Духа Святого в виде голубя: «И свидетельствовал Иоанн¹, говоря: я видел Духа, сходящего с неба, как голубя, и пребывающего на Нем» (Иоан., 1, 32). «Крещенский вечерок», когда происходят события баллады, является, таким образом, важным элементом стилистики, находящим соответствие на философском уровне произведения. Неслучаен и выбор стихотворного размера (сочетание в четырнадцатистрочной строфе четырехстопного и трехстопного хорея). Хорей

¹ Иоанн Предтеча (Иоанн Креститель) — в христианских представлениях последний пророк и предшественник Христа, совершивший его крещение и засвидетельствовавший, что он и есть ожидаемый мессия.

в русском языке ассоциируется не только с народной, но и с духовной песней, что является фактором, объединяющим два тематических пласта баллады.

Новаторством Жуковского стало включение в текст рассуждений о самом произведении. В авторском отступлении, завершающем балладу, речь идет не только о ее «толке» и содержании («В ней большие чудеса...»), но и о том впечатлении, которое она должна произвести на читателя. Иронически повторяя заповеди романтического презрения к «свету», неспособному оценить истинное искусство, повествователь отказывается от «славы» ради внимания милых ему людей:

Взором счастливый твоим,
Не хочу и славы;
Слава — нас учили — дым;
Свет — судья лукавый...

Образ, созданный в последней строфе баллады, образуя композиционное кольцо с посвящением, вносит открытый биографизм, что является необычной характеристикой романтической героини. Называя свою вдохновительницу «моя Светлана», автор подтверждает субъективное значение центрального образа баллады, проявляющее ее лирический смысл.

* * *

В 1810—1811 гг. Жуковский работает над изданием «Собрания русских стихотворений» (в 5 частях), где была представлена национальная поэзия XVIII—начала XIX вв. В лирике обращается к жанрам романса и песни. Задумывает поэму «Владимир» на материале русской истории, создает поэтическое переложение «Слова о полку Игореве».

В августе 1812 г. поэт вступил добровольцем в действующую армию. В день Бородинской битвы поручик Жуковский (в составе московского дворянского ополчения) находился в резерве. Будучи прикомандирован к штабу М.И. Кутузова, работал в военной типографии, составляя листовки и бюллетени. После сражения под Тарутином написал произведение, ставшее «эпохой в русской словесности»¹ и принесшее автору всероссийскую славу. Это было стихотворение «Певец во стане русских воинов» (1812), в котором он воспел героев «древних лет» и наследников их «духа бодрого» и «высокой доли», готовых отдать жизнь за «родину святую», чтобы

¹ Лажечников И.И. Походные записки русского офицера. М., 1836. С. 74.

«Любезных быть спасеньем». Жуковский оставил армию в январе 1813 г., награжденный орденом Св. Анны и чином штабс-капитана.

Следующие годы окрашены драматическими переживаниями, связанными с тщетными попытками заключить брак с давно любимой женщиной. Сводная сестра поэта, мать Маши Протасовой, не дала согласия на их свадьбу. В 1817 г. Маша была выдана за профессора И.Ф. Мойера, а через шесть лет умерла. На всю жизнь она осталась для Жуковского идеалом, вдохновительницей, средоточием дорогих воспоминаний:

Ты предо мною
Стояла тихо.
Твой взор унылый
Был полон чувства.

...
Там все земные
Воспоминанья,
Там все святые
О небе мысли...

(«Ты предо мною...», 1823)

В 1815 г. возникает кружок, положивший начало литературному новаторству XIX в.¹ Это было объединение последователей Н.М. Карамзина, стремившихся обновить содержание и художественные средства русской словесности. Полемические цели обусловили превалирование в деятельности членов кружка игровых и пародийных элементов. В.А. Жуковский становится бессменным секретарем «Арзамаса» («Арзамасского общества безвестных людей»), в котором все — от названия до способов проведения заседаний — пародировало организацию торжественных встреч «известных» писателей в Академии или в официальном литературном обществе, ориентированном на консерватизм и патриархальный традиционализм, — «Беседе любителей русского слова».

Членами кружка был создан даже особый «арзамасский язык», в комическом виде воспроизводящий «высокий стиль» серьезной литературы. Однако за видимой «несерьезностью» творчества арзамассцев скрывались просветительское вольнодумство и общественный либерализм. Всего в кружке было двадцать членов, среди них П.А. Вяземский, К.Н. Батюшков, Д.В. Давыдов, А.С. Пушкин. Новый подход к литературе выразился в том, что единственным критерием значимости произведения становился «вкус». Признание баллад Жуковского образцом истинного вкуса проявилось в том, что прозвищами арзамассцев стали имена героев и даже отдельные слова из них. Сам автор был Светланой, Пушкин Сверчком (из той

¹ Тынянов Ю.Н. Архаисты и новаторы. Л., 1929.

же баллады), его дядя В.Л. Пушкин назывался «Вот» (из той же баллады), Д.В. Дашков — «Чу!!!» (частица, характерная для многих баллад). Всего были использованы образы из одиннадцати произведений.

В сентябре 1815 г. по дороге в Павловск состоялось знакомство, сыгравшее огромную роль в судьбе обоих поэтов. 19 сентября Жуковский писал о шестнадцатилетнем Пушкине: «Милое, живое творенье! ...Это надежда нашей словесности... Нам всем надобно соединиться, чтобы помочь вырасти этому будущему гиганту, который всех нас перерастет!». Жуковский стал литературным наставником юного поэта, ввел его в «Арзамас», но и сам, несмотря на разницу в возрасте и положении, с самого начала прислушивался к его суждениям. После окончания пушкинской поэмы «Руслан и Людмила» (1820) Жуковский сделал надпись на своем портрете, посланном автору: «Победителю ученику от побежденного учителя». Поэтов соединила дружба, основанная на общности воззрений. Пользуясь своим придворным положением, Жуковский много раз прикладывал усилия, чтобы помочь в устройстве судьбы или литературных дел Пушкина.

В 1815—1817 гг. Жуковский принимает участие в деятельности Дерптского университета, в 1816 г. получает ученую степень доктора философии. Продолжая творческую деятельность, уделяет большое внимание переводам, делая достоянием русской словесности творчество классиков мировой литературы: Гомера, И.В. Гете, Ф. Шиллера, Дж. Байрона, В. Скотта. В 1818 г. выходят пять книг альманаха «Для немногих», содержащего эти произведения.

А.С. Пушкин отозвался на это событие в стихотворении «Жуковскому» (1818), раскрывая смысл понятия «немногие»:

Когда, к мечтательному миру
Стремясь возвышенной душой,
Ты держишь на коленях лиру
Нетерпеливою рукой...

...
Ты прав, творишь ты для немногих,
Не для завистливых судей,
Не для сбирателей убогих
Чужих суждений и вестей,
Но для друзей таланта строгих,
Священной истины друзей...

Подводя итоги почти двадцатилетней творческой деятельности поэта, Пушкин в другом стихотворении называл главным достоинством его стихов воплощение идей умиротворенности и гармонии («...внемля им.../Утешится... печаль/...задумается радость»), а в их художественных достоинствах видел основание для бессмертия:

Его стихов пленительная сладость
Пройдет веков завистливую даль...

(«К портрету Жуковского», 1818)!

В октябре 1818 г. Жуковский стал членом Российской Академии. Следующие пять лет — это период необыкновенного творческого подъема, в который созданы лирические шедевры, выразившие философско-эстетическую концепцию автора, обогатившие спектр художественной выразительности русской поэзии.

«НЕВЫРАЗИМОЕ» (1819)

Жанр отрывка предполагает незавершенность лирического излияния, его соотнесенность с другими произведениями, затрагивающими эту тему, что, благодаря проекциям, углубляет проблематику стихотворения. Начиная с ранних элегий Жуковского, одной из важнейших становится тема «согласия» в природе «разновидного с единством». Лирический герой элегии «Вечер», впитывая закатные впечатления, замечал, как сливаются в гармоничное целое земля и небо («Последняя в реке блестящая струя/С потухшим небом утасает»), ветер и запах («Как слит с прохладою растений фимиам!»), тревога («Глас петела вдали уснувши будит селы...») и покой («Все тихо: рощи спят; в окрестности покой...»).

В отрывке «Невыразимое» лирический герой также восхищен «дивною природой», свободно рассыпающей «повсюду красоту»:

С какой небрежною и легкою свободой
Она рассыпала повсюду красоту
И разновидное с единством согласила!..

Но в отличие от «Вечера», где певец чувствовал себя способным «в дубраве упредить пернатых пробужденье...» и «согласить» свою лиру «с свирелью пастухов», герой «Невыразимого» видит ограниченность художника, стремящегося «черту» природы передать «языком земным». Словесный образ для него является «мертвым» созданием, разрушающим живое очарование мира.

Образный строй стихотворения обусловлен антитезой, передающей романтическое двоемирие. Сердцу, душе доступно знание истинной жизни — «святых таинств» (в связи с этим переживания лирического героя становятся святыми, как воспоминание о «святой молодости, где жило упование»), всего прекрасного, великого, беспредельного. «Земные» проявления человека, даже искусство, бессильны «в полете удержать» невыразимое, ненареченное, смутное, обвораживающее, скрытое за «яркими чертами» внешнего мира (субстантивированные прилагательные передают особый характер этих понятий, которым нет названия в «языке земном»).

Антитеза внутреннего и внешнего воплощается через сопоставление впечатлений от заката. В стихотворении изображены две картины захода солнца. Одна из зарисовок (строки 21—28) воспроизводит то, что «видимо очам»: «пламень облаков», отблески на воде, «пожар» на берегу. Эти «яркие», «блестящие», «пышные» черты доступны разуму («Легко их ловит мысль крылата...») и могут быть выражены в слове («И есть с л о в а для их б л е с т я щ е й красоты»).

Однако те ассоциации, которые вызывает закат, выразить невозможно. Нельзя ответить на вопрос, почему возникают стремление вдаль, воспоминания о старине, о молодости, былых мечтаниях, обо всем «милом радостном и скорбном» в прошлом, ощущение, что «Горе¹ душа летит» (строки 29—42). Картина природы пробуждает жизнь души, и оттого воспринимается как величественная мистерия² (строки 12—20). Закат солнца — это «земли преображенье», «великое виденье», вызывающее болезненное, смятенное чувство у смертного. Переживание лирического героя передано как нарастающее эмоциональное напряжение: (усиление остроты ощущения выражается с помощью глагольных форм):

Когда душа смятенная полна
Пророчеством великого виденья
И в беспредельное **унесена** —
Спирается в груди болезненное чувство,
Хотим прекрасное в полете удержать,
Неназаченному **хотим** название дать...

Стремление души оставить след в материальном мире оказывается бесплодным. Напряжение «обессиливает» художника, не способного земными средствами выразить свое видение идеала. Его небесное содержание передано понятиями, имеющими религиозный смысл (преображение, пророчество, виденье, святыня). Оно необъятно, и перед ним «обессиленно безмолвствует искусство». Только душа может вместить его «в единый вздох», так как она и есть «присутствие создателя в созданье».

Идеал и действительность как художественные полюса романтического мира предстают в отрывке в ракурсе психологического переживания. Лирический герой Жуковского не только размышляет о способности искусства выразить сущность бытия, но, включая в процесс анализа собственные ощущения, художественными средствами доказывает необходимость «молчания» поэта-романтика:

Все необъятное в единый вздох теснится,
И лишь молчанье понятно говорит.

¹ Горе — ввысь.

² Мистерия — театральное представление на религиозную тему.

В мироощущении лирического героя Жуковского по сравнению с ранним творчеством появляются трагические ноты. Несоответствие действительности идеалу ощущается как разлад в душе художника. В отрывке изображено не конкретное переживание, ставшее материалом для размышления, а то, что происходит «часто», всегда («Не часто ли в величественный час...») — отвлеченный психологический пример, иллюстрирующий вывод лирического героя. В этой связи характеристика состояния приобретает характер философского обобщения. Доискиваясь смысла явлений, который скрыт за яркими, блестящими, но внешними чертами, автор стремится обнажить их внутреннюю сущность. В художественной ткани стихотворения, наполненной метафорами («...рассыпала повсюду красоту...», «...час/Вечернего земли преображенья...»), эпитетами («величественный час», «пышный закат», «мысль крылата», «Святая молодость»), символами («Вдохновенье», «Святые таинства», «святыня», «беспредельное» — «необъятное»), главную роль играет антитеза.

Нанизывание антитез создает динамику лирического сюжета, развивающегося как ответ на вопрос: «...Где, какая кисть... изобразила» красоту и гармонию, возможно ли «...создание в словах пересоздать»? Отрывок начинается с воспроизведения общепризнанных для романтика контрастов: земное — небесное (у Жуковского, как и у других представителей романтизма, природа является совершенным воплощением божественной идеи, и в этой связи неземным миром), свобода — усилие, «разновидное — «единство», мертвое — живое. С выдвиганием на первый план в стихотворении темы творчества содержанием антитез становятся понятия, значимые для художника: божественное «создание» — «слово», невыразимое — выражение, желание «название дать» — безмолвие. В последней части стихотворения заостряется внимание на полярности этих понятий, благодаря обрисовке того, чего не может выразить художник:

Но то, что слито с сей блестящей красотой,—
Сие столь смутное, волнующее нас,
Сей внемлемый одной душою,
Обворожающего глас,
Сие к далекому стремленье,
Сей миновавшего привет...
...
Сие шепнувшее душе воспоминанье...
...
Сия сходящая святыня с вышины,
Сие присутствие создателя в созданье —
Какой для них язык?

Искусство бессильно передать жизнь души, стремящейся «к далекому», хранящей воспоминания о «миновавшем», внемлющей

гласу небесного мира и в связи со всем этим приобретающей «святые» черты. Антитеза, заявленная в первой строчке стихотворения, звучит как риторический вопрос, наполняющийся в финале трагическим смыслом. Лирический герой, ощущающий противоречие как внутренний разлад, замыкается в одиночестве, бессильный изменить мировой порядок. Его вдохновение и «мысль крылата» «ловят», останавливают только мгновенные впечатления от находящегося в вечном полете «прекрасного» («Хотим прекрасное в полете удержать...»), в земном человеке живут абсолютные стремления («...в мертвое живое передать...»), но уподобиться Создателю он может не в «созданье», но в своем непрерывном движении к идеалу.

«МОРЕ» (1822)

Как и в стихотворении «Вечер», в этой элегии лирический герой ищет отзвук своих настроений в природе. «Море» — элегия необычная, так как в ней отсутствует одна из основных жанровых характеристик. Чувства лирического героя обрисованы не от первого лица, а благодаря развернутой метафоре. В таинственном бытии моря видна аналогия с духовной жизнью человека:

Безмолвное море, лазурное море,
Стою очарован над бездной твоей.
Ты живо; ты дышишь; смятенной любовью,
Тревожною думой наполнено ты.

Эта аналогия особенно важна для автора «Невыразимого»: рассказывая о безмолвном море, он получает возможность нарушить молчание. Его кисть изображает явления земного мира, внутренний смысл которых согласуется с его сокровенными мыслями о возвышенном.

Расстилающееся перед лирическим героем лазурное море хранит глубокую тайну, отражающую загадку мироздания. В отличие от более раннего стихотворения «Жизнь» (1819), где море представляло уныло ревущим, «скрытом мглою», в элегии тучи ему враждебны. Его тянет к себе «далекое... небо», так же как свет идеала влечет душу. Метафора разворачивается на протяжении всего стихотворения, становясь реализованной в изображении бликов света на поверхности:

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

Покой моря «обманчив»: оно находится в вечном движении

(«смятении»), то вздымая волны, чтобы разорвать мглу, то, «полное прошлой тревоги», долго волнуясь после бури:

Ты в бездне спокойной скрываешь смятенье,
Ты, небом любуясь, дрожишь за него.

Образ дышащего моря проявлен в ритмическом рисунке. Элегия написана четырехстопным амфибрахием, что создает впечатление набегających на берег волн. Непрерывность движения подчеркнута отсутствием деления на строфы.

Музыкальность стихотворению придают звуковые повторы гласных с полугласным и сонорными:

Стою очарован над бездной твоей...
...
Открой мне глубокую тайну твою...
Ты льешься его светозарной лазурью...

Основным ассонансным звуком в элегии является ударное в ключевом слове и поэтому постоянно активизирующее его в памяти «о». На нем построены неточные (без учета согласных) рифмы в 1, 2, 3, 6-м четверостишиях. В 4 и 7-м к нему, как к тонике, возвращается мелодия стиха. Начиная с первой строки, текст пронизан внутренними рифмами на «о»:

Безмолвное море, лазурное море...
...
Ты бьешься, ты воешь, ты волны подьмешь...
...
Но, полное прошлой тревоги своей...

Льющуюся, как морская вода, мелодию прерывают аллитерации на «т», оставляющие впечатление глухих ударов:

Ты живо; ты дышишь; смятенной любовью...
...
Что движет твое необъятное лоно?
Чем дышит твоя напряженная грудь?..
Иль тянет тебя из земныя неволи...
...
Ты чисто в присутствии чистом его...

С помощью фонических средств расставляются акценты в развитии философской темы. Глубокая тайна мироздания предстает как вечное стремление к идеалу. На этом пути встречается множество препятствий: чистое небо пытаются закрыть «темные тучи» (в этом образе проясняется смысл аллитерации на «т»). Земная жизнь предстает в элегии неустанной борьбой ради того, чтобы вырваться из неволи к свету. Развернутая метафора позволяет, изобразив это борение как вселенское столкновение с силами зла, придать субъективному переживанию лирического героя общефилософский смысл.

Во второй половине 1820-х годов основным интересом В.А. Жуковского становится европейская и русская история. Появляются новые переводы произведений Ф. Шиллера, Л. Уланда. Много внимания поэт уделяет общественной деятельности, используя свое высокое положение при дворе (в 1826—1841 гг. он был наставником наследника) для заступничества за оппозиционеров, декабристов прежде всего. В 1824 г. вышло трехтомное собрание его сочинений, подводившее итог более чем двадцатилетней творческой деятельности.

В 1830-е годы написаны двенадцать баллад, сказки, созданы переводы произведений В. Скотта, Л. Уланда, других писателей. Тяжелый след в душе поэта оставила трагическая гибель его «ученика». Жуковский находился у постели раненого Пушкина, составлял бюллетени о его самочувствии для многочисленных посетителей. После его смерти разбирал архив, содействовал изданию неопубликованных сочинений. Передавая в посмертном стихотворении свои впечатления, он изображал смерть великого поэта как окончание «тяжкой работы» земного существования и переход в мир вечной жизни:

Он лежал без движенья, как будто по тяжелой работе
Руки свои опустил. Голову тихо склоня,
Долго стоял я над ним...

...

Было лицо его мне так знакомо, и было заметно,
Что выражалось на нем, — в жизни такого
Мы не видали на этом лице. Не горел вдохновенья
Пламень на нем; не сиял острый ум;
Нет! Но какую-то мыслью, глубокой, высокою мыслью
Было объято оно: мнилось мне, что ему
В этот миг предстояло как будто какое виденье,
Что-то сбывалось над ним, и спросить мне хотелось:
Что видишь?

(<А.С. Пушкин>, 1837)

В 1840-е годы Жуковский жил в Германии. Большое место в его творчестве занимают литературно-критические статьи и публицистика. Много внимания он уделяет педагогической деятельности, создавая для своих маленьких детей специальную программу обучения, пишет азбуку, сказки, детские стихи. В 1850 г. закончена книга «Мысли и замечания». Написаны новые переводы (Данте, Дж. Мильтон, А. Шамиссо, и др.). В конце жизни В.А. Жуковский предпринял наиболее масштабную и значительную переводческую работу, обратившись к переложению «Одиссеи» Гомера и «Нового завета».

Умер Жуковский в расцвете своего дарования 12 апреля 1852 г. В августе его прах был перевезен из Баден-Бадена в Петербург, где он покойся рядом с могилой Н.М. Карамзина.

Литература

- Иезуитова Р.В.* В.А. Жуковский и его время. Л., 1989.
Канунова Ф.З. Вопросы мировоззрения и эстетики В.А. Жуковского. Томск, 1990.
Семенко И.М. Жизнь и поэзия В.А. Жуковского. М., 1975.
Янушкевич А.С. Этапы и проблемы творческой эволюции В.А. Жуковского. Томск, 1985.

Темы для самостоятельной работы и сочинений

1. Жанр баллады в творчестве В.А. Жуковского.
2. Сюжет «Леноры» Г.А. Бюргера в произведениях В.А. Жуковского и особенности его интерпретации в балладе «Светлана».
3. Эпическое и лирическое в образе главной героини баллады «Светлана».
4. Образ автора в балладе «Светлана».
5. Сюжет и композиция баллады «Светлана».
6. Христианские мотивы в балладе «Светлана».
7. «В ней большие чудеса...»: роль фантастики в балладе «Светлана».
8. Романтическое и реалистически-достоверное в балладе «Светлана».
9. Роль речевых характеристик в обрисовке героев баллады «Светлана».
10. Фольклорные мотивы в балладе «Светлана».
11. Тема природы в лирике В.А. Жуковского.
12. Лирический герой В.А. Жуковского.
13. Философская концепция мира в лирике В.А. Жуковского.
14. Образ художника в лирике В.А. Жуковского («Вечер», «Невыразимое»).
15. Воплощение романтического конфликта в поэзии В.А. Жуковского.
16. Роль антитезы в лирике В.А. Жуковского.
17. Художественные средства выразительности в лирике В.А. Жуковского.
18. Мотив «тайны» в поэзии В.А. Жуковского.
19. Образ идеала в лирике В.А. Жуковского.
20. Художественная роль метафор в лирике В.А. Жуковского.
21. Жанр элегии в творчестве В.А. Жуковского.
22. Психологически-конкретное и философски-обобщенное в лирике В.А. Жуковского.
23. Мотив «счастья юных дней» в элегии «Вечер».
24. Образ «души» в отрывке «Невыразимое».
25. Образ «дыхания жизни» в элегии «Море».

АЛЕКСАНДР СЕРГЕЕВИЧ ПУШКИН (1799—1837)

Великий поэт родился в Москве. Он был вторым ребенком в семье Натальи Осиповны (урожд. Ганнибал; 1775—1836) и Сергея Львовича (1770—1848) Пушкиных. В автобиографии (1834) поэт отмечал: «Имя предков моих встречается поминутно в нашей истории, начиная со времени Александра Невского». Дедом матери

А.С. Пушкина был Абрам Ганнибал, крестник и секретарь Петра I, военный инженер, дослужившийся до генерал-аншефа. Один из Пушкиных в петровское время участвовал в заговоре против царя и был казнен. Сергей Львович Пушкин происходил из семьи артиллерийского офицера, пострадавшего во время восшествия на престол Екатерины II. Лев Александрович, дед поэта, оставался верен Петру III, за что два года провел в крепости. Он оставил богатое наследство, но к моменту появления сына Сергей Львович был почти разорен. Он служил сначала в военной, затем в статской службе, но главным его интересом была литература. Обладая острым умом, он легко писал стихи, был знаком с известными писателями (Н.М. Карамзин, И.И. Дмитриев, В.А. Жуковский, и др.). Его старший брат, Василий Львович (1767—1830), прославился как автор элегий, сатир, в особенности поэмы «Опасный сосед» (1811). Придерживаясь во многом передовых эстетических взглядов, он был членом общества «Арзамас» (прозвище «Вот»), дружил с В.А. Жуковским, П.А. Вяземским, К.Н. Батюшковым. Именно он «с музами сосватал» (Пушкин А.С. «К Дельвигу», 1815) своего юного племянника.

А.С. Пушкин получил начальное образование дома. Это было традиционное для его круга «французское воспитание», одним из главных «недостатков» которого поэт впоследствии называл пренебрежение к изучению национальных основ литературы (Письмо Л.С. Пушкину, ноябрь 1824 г.; Возражение на статью «Атеней», 1828). По-французски были написаны первые лирические и драматические опыты мальчика, необыкновенная одаренность которого проявилась уже в раннем детстве. Его знакомство с русским литературным языком было заслугой бабушки, М.А. Ганнибал (1745—1818), участвовавшей в воспитании детей дочери.

В 1811 г. начался период, исключительно значимый для формирования личности поэта. Выдержав вступительный экзамен, А.С. Пушкин был принят в Царскосельский Лицей — высшее привилегированное закрытое учебное заведение для детей дворян, курс которого приравнялся к университетскому образованию. Пушкин стал одним из тридцати учащихся первого выпуска. Директором Лицея был В.Ф. Малиновский, выпускник Московского университета, автор научных трудов по политологии, в которых обосновывалась идея мира между народами. Через два года после его смерти, в 1816 г. это место занял Е.А. Энгельгардт, приближенный Александра I, бывший директор петербургского Педагогического института. Он стремился оказывать благотворное влияние на воспитанников, развивая в них нравственное чувство. Обвинение в либерализме стало одной из причин утраты царского благоволения и увольнения в отставку в 1823 г.

Среди преподавателей Лицея особенно запомнились учащимся широко образованный ученый-правовед, блестящий оратор А.П. Ку-

ницын и молодой профессор философии А.И. Галич, в течение 1814—1815 гг. проводивший занятия по русской и латинской словесности. Именно в это время совершились два важнейших события в жизни их юного тезки. В 1814 г. впервые было опубликовано стихотворение Пушкина («К другу стихотворцу»//Вестник Европы. № 13), в котором лирический герой, обращаясь к одному из «служителей Парнаса», рассуждал о том, кто может «Поэтом... назваться справедливо».

По предложению Галича в конце того же года для переходных экзаменов Пушкиным были написаны «Воспоминания в Царском Селе» (стих. напеч. впервые с полной авторской подписью//Российский музей. 1815. № 4). В лирическом герое стихотворения сочетались голос трибуна, одушевленного стремлением воспеть «те времена златые», когда Россия «венчалась славою», и психологическая конкретика (вечерний царскосельский пейзаж, обостренное воспоминаниями детства восприятие пожара Москвы). Такое сочетание позволило, наполнив историческую тему личностными впечатлениями («Здесь каждый шаг в душе рождает/Воспоминанья...»), продолжить ее развитие на современном материале. Наряду с гимном «росским исполином» екатерининского века лирический герой произносил хвалу участникам Отечественной войны 1812 г:

Страшись, о рать иноплеменных!
России двинулись сыны;
Восстал и стар и млад; летят на дерзновенных,
Сердца их мщеньем зажжены. —
Вострепещи, тиран! уж близок час паденья!
Ты в каждом ратнике узишь богатыря...

Прочитанное на экзамене, стихотворение вызвало восторг многочисленных гостей, в том числе Г.Р. Державина. Вспоминая об этом через десятилетие, Пушкин так передавал свое состояние: «...когда дошел я до стиха, где упоминаю имя Державина, голос мой отроческий зазвенел, а сердце забилося с упоительным восторгом...

Не помню, как я кончил свое чтение, не помню, куда убежал. Державин был в восхищении; он меня требовал, хотел меня обнять... Меня искали, но не нашли...» («Державин», 1825—1835). Начиная с этого времени, Пушкин становится постоянным автором таких центральных журналов, как «Вестник Европы», «Российский музей», «Северный наблюдатель». Заочно он принят в «Арзамас» (прозвище «Сверчок»). Среди его друзей такие поэты и мыслители старшего поколения, как Н.М. Карамзин, В.А. Жуковский, П.А. Вяземский, А.И. Тургенев, П.Я. Чаадаев.

Лицейские годы Пушкина прошли в окружении ровесников, ставших его «милыми братьями» («Разлука», 1817). Прежде всего это И.И. Пущин (1798—1859), «первый», «бесценный» друг («Мой первый друг, мой друг бесценный...», 1826), будущий декабрист,

автор «Записок о Пушкине» (1858), и А.А. Дельвиг (1798—1831), «брат названный» («Мы рождены, мой брат названный...», 1830), поэт, критик, издатель альманаха «Северные цветы» (с 1823 г.) и «Литературной газеты» (1829—1830). После его ранней смерти Пушкин, глубоко переживая известие о ней, подытоживал: «...никто на свете не был мне ближе Дельвига» (Письмо П.А. Плетневу, 21 января 1831 г.); «Он был лучшим из нас» (Письмо Е.М. Хитрово, 21 января 1831 г.). «Братом» называл Пушкин и В.К. Кюхельбекера (1797—1846), поэта, участника декабристского восстания, закончившего свои дни в Сибири. Переписка Пушкина с Кюхельбекером не прерывалась и в годы его заточения, благодаря Пушкину издавались произведения ссыльного поэта.

* * *

Тема лицейского братства проходит через весь творческий путь Пушкина. Память постоянно возвращает лирического героя его стихов «в лицейский уголок» («В альбом Пушкину», 1817), к ощущению «святого братства» («Разлука», 1817). В южной ссылке поэт вспоминает о Царском Селе как о «волшебных местах», где живет «душой» («Царское Село», 1823). «Запутанный в сетях судьбы суровой», пережив «небратский... привет» «друзей иных», оставшись один «в забытой... глуши» Михайловского, лирический герой Пушкина за утешением обращается к товарищам, которым «бы мог пожать от сердца руку».

«19 ОКТЯБРЯ» (1825)

Обращение к теме лицейской годовщины (19 октября 1811 г. состоялось торжественное открытие Царскосельского Лицея) связано с потребностью в дружеском участии гонимого судьбой, уставшего от «горьких мук» лирического героя. Первая из девятнадцати восьмистрочных строф стихотворения обрисовывает безрадостный осенний пейзаж:

Роняет лес багряный свой убор.
Сребрит мороз увянувшее поле,
Проглянет день, как будто поневоле,
И скроется за край окружающих гор.

Здесь, «В обители пустынных вьюг и хлада», стоит «Поэта дом опальный» (строфа 9). В лирическом герое стихотворения видны автобиографические черты: он один из круга лицейстов, чей «завет... мечтаний» неизменен на протяжении многих лет:

Исполнится завет моих мечтаний;
Промчится год, и я явлюсь к вам!
О, сколько слез и сколько восклицаний,
И сколько чаш, подъятых к небесам!
И первую полней, друзья, полней!
И всю до дна в честь нашего союза!
Благослови, ликующая муза,
Благослови: да здравствует лицей!..

Другой автобиографической чертой является положение «затворника... опального» (строфа 19), «неправое гоненье» (строфа 17), обрушившееся на поэта с «душой... нежной» (строфа 8) по воле царя — «раба молвы, сомнений и страстей» (строфа 17). Эта гроза — причина одиночества и печали лирического героя, но и ее он готов простить тому, кто не только «взял Париж», но и «основал лицей».

«Разлука» становится проверкой не только прочности союза, но и его внутренней основы. «Братскую переключку» нарушает только смерть: в четвертой строфе речь идет о ранней кончине больного чахоткой Н.А. Корсакова — лицейского певца и музыканта «С огнем в очах, с гитарой сладкогласной». Но и живых судьба может забросить под «чужие небеса», заставить забыть «Прекрасных лет первоначальны нравы». Достоинством того, о ком вспоминает лирический герой в пятой — шестой строфах (Ф.Ф. Матюшкин), является верность лицейской дружбе, сохраненная в скитаниях «Средь бурных волн»¹. Куда бы ни занесла «блуждающая судьба» моряка, от «тропика знойного» до «вечного льда полунощных морей», он остается тем, кем был на «лицейском пороге»:

Ты простирали из-за моря нам руку.
Ты нас одних в молодой душе носил...

Седьмая строфа становится обобщенной характеристикой чудесного «союза» лицеистов, который не в силах разрушить «судьбина»:

Друзья мои, прекрасен наш союз!
Он, как душа, неразделим и вечен...

Духовность, преданность «первоначальным» нравственным принципам, идеалам свободы и искусства оказываются основой «союза», позволяющей его членам чувствовать свою независимость от «целого мира» и законов «суровой» жизни:

Неколебим, свободен и беспечен,
Срастался он под сенью дружных муз.

¹ Мечтая быть моряком, Ф.Ф. Матюшкин после окончания лицея стал гардемарином. Служил на шлюпе «Камчатка», совершившем кругосветное плавание под командованием В.М. Головнина. В дальнейшем участвовал и в других кругосветных походах, в экспедиции к северным берегам Восточной Сибири.

Куда бы нас ни бросила судьбина
И счастье куда б ни повело,
Все те же мы: нам целый мир чужбина;
Отечество нам Царское Село.

Вторая часть стихотворения обращена к осмыслению в элегическом ключе событий личной «судьбины» лирического героя. Брошенный «в забытой сей глуши», он испытал «сладкую... отраду» благодаря участию друзей, посетивших его в ссылке в уединении. Пытались ли они «усладить изгнания день печальный», как Пушкин, специально приехавший в Михайловское в январе 1825 г. проведать друга, или Дельвиг, проживший там несколько дней в апреле¹, встретились ли с поэтом невзначай, подобно А.М. Горчакову², им всем «хвала». Встречи с ними заставляют благословлять судьбу, напоминая о неизменности их братства, пробуждая «Сердечный жар, так долго усыпленный».

Такие отношения не может заменить «дружба новая», обманчивый привет «друзей иных». Это заблуждение прошло, и лирический герой готов сокрыть «жизнь под сень уединенья», в котором ожидают «сердечные преданья» и «дух песен». Это романтическое одушевление пробуждает у поэта воспоминание о его «брате родном по музе, по судьбам»³, в ком горит тот же огонь, о его волшебном даре вызывать эмоциональный всплеск:

Поговорим о бурных днях Кавказа,
О Шиллере, о славе, о любви.

Понимая, что отраду можно найти только в замкнутом «кругу» тех, кто «с младенчества» стал «друзьями... души», лирический герой обращается к вопросу о том,

Кому ж из нас под старость день лица
Торжествовать придется одному?

Мысль о том несчастном, кто окажется «докучным гостем, и лишним, и чужим» «среди новых поколений», заставляет по-новому взглянуть на современность, живее почувствовать счастье «дней соединений» и осознать обобщенный, вневременной смысл лицейской дружбы. Союз прекрасен не только, «пока еще... тут» бывшие лицеисты. Но и в тот день, когда, «Невидимо склоняясь и хладея», все они приблизятся «к началу своему», останется память о духовном

¹ За посещение опального поэта Дельвиг был уволен со службы в Публичной библиотеке.

² В 1825 г. в то время, когда Горчаков гостил в имении дяди в Псковской губернии, Пушкин приехал повидаться с ним.

³ В.К. Кюхельбекер.

братстве, соединявшем их. Она принесет отраду всем страждущим, разочарованным, одиноким, будь это последний оставшийся в живых лицеист или сам лирический герой:

Пушай же он с отрадой хоть печальной
Тогда сей день за чашей проведет,
Как ныне я, затворник ваш опальный,
Его провел без горя и забот.

По жанру «19 октября», благодаря медитативности содержания, свободной композиции, выражению настроения от первого лица, близко элегии. Восьмистрочная строфа (в ней сочетаются два четверостишия с опоясывающей и перекрестной рифмовкой, кроме последней строфы, в которой перекрестная рифмовка сохраняется в обоих случаях) стихотворения, написанного пятистопным ямбом, предоставляет возможность не только осветить смысловые оттенки затрагиваемой темы, но и отразить впечатления лирического героя, возникающие попутно с ее раскрытием. Так, воспоминания о встрече с Дельвигом актуализируют в сознании лирического героя размышления о творчестве. В противоположность другу, воспитывающему «гений свой... в тиши», лирический герой признается в своем ослеплении:

Но я любил уже рукоплесканья...

...

Но юность нам советует лукаво,
И шумные нас радуют мечты...

Отказываясь от заблуждений юности, он приходит к обобщению, имеющему философский характер:

Служенье муз не терпит суеты;
Прекрасное должно быть величаво...

Рассуждения лирического героя лишены умозрительной сухости. В стихотворении сохраняется тон доверительного разговора с ближайшими друзьями, что придает ему жанровые черты послания. Автор приобщает читателя к атмосфере беседы, полной «сердечного жара» и блестящей игры ума, создавая осязаемую картину «круга», ограждающего от «горя и забот», принесенных «тайным роком» (строфы 6, 19).

Образ «круга»¹, созданный в этом, первом по времени стихотворении, посвященном лицейской годовщине, становится определяющим и в следующих четырех (1827, 1828, 1831 и 1836 гг.). Включенные в него ощущают свою общность не только в будничных «заботах жизни, царской службы», но и «в бурях» — в разлуке, в горе:

¹ Реминисцентным фоном является элегия В.А. Жуковского «Вечер» (О братья! о друзья! где наш священный круг?» — стр. 14).

В краю чужом, в пустынном море,
И в мрачных пропастях земли!

(«19 октября 1827»)

Лирический герой Пушкина не представляет без него своей дороги («19 октября 1828»). Со временем он осознает власть «бурь земных», но не отказывается от «старого круга», видя в нем свою семью, подтверждая его «святое» значение. Мрачнее, глуше, грустнее становится праздник лицейской годовщины, на котором уже «Шесть мест упраздненных стоят», навевая мрачные предчувствия живым («И, мнится, очередь за мной...»). Но «житейски испытанья» сплывают оставшихся:

Тесней, о милые друзья,
Тесней наш верный круг составим,
Почившим песнь окончил я,
Живых надеждою поздравим,—
Надеждой некогда опять
В пиру лицейском очутиться...

Когда же возникает ощущение, что «праздник молодой» отшумел, «утих» навсегда, отмечая «лица день заветный» в двадцать пятый раз, лирический герой обращается к подведению итогов:

Прошли года чредою незаметной,
И как они переменили нас!

...
Припомните, о други, с той поры,
Когда наш круг судьбы соединили,
Чему, чему свидетели мы были!..

(«Была пора: наш праздник молодой...», 1836)

Переменился «весь мир»: «высились и падали цари», собирались и рассеивались тучи исторических бурь. Остепенились ровесники века, оставив «беспечные надежды» юности. Недвижим остался лишь их «круг», нарушая сам «судьбы закон»:

Не суетите: таков судьбы закон;
Вращается весь мир вокруг человека,—
Ужель один недвижим будет он?..

* * *

Лицейское образование давало право на получение чина в государственной службе. Пушкин, оказавшись четвертым с конца в списке воспитанников первого курса, выпущенных в гражданскую службу, получил низший чин — коллежского секретаря (12-й класс) в коллегии министерства иностранных дел.

После выпуска (17 июня 1817 г.) поэт впервые побывал в

Михайловском. Познакомился с обитателями соседних имений — своими родственниками, потомками Ганнибала, с семьей П.А. Осиповой-Вульф. В конце августа приехал в Петербург. В столице жил в квартире родителей на Фонтанке у Калинкина моста. Среди его петербургских знакомых представители «золотой молодежи» (П.П. Каверин, Ф.Ф. Юрьев, П.П. Мансуров и др.), к «разным забавам» («Евгений Онегин») которых он присоединился. Кроме этого, вместе с Дельвигом он посещал собрания «Зеленой лампы», кружка в доме своего ровесника, камер-юнкера, также служившего в коллегии министерства иностранных дел Н.В. Всеволожского. Предметом собраний были произведения членов кружка, обсуждение театральных постановок, политические споры. Вспоминая в южной ссылке о «друзьях веселья,/друзьях Киприды¹ и стихов», Пушкин так передавал атмосферу юношеского вольнодумства, царившую в «Зеленой лампе»:

Вот он, приют гостеприимный...

...
Где в колпаке² за круглый стол
Садилось милое равенство,
Где своенравный произвол
Менял бутылки, разговоры,
Рассказы, песни шалуна;
И разгорались наши споры
От искр, и шуток, и вина.

(«Из письма к Я.Н. Толстому», 1822)

Главное место «среди самой рассеянной жизни» (предисловие ко второму изданию «Руслана и Людмилы», 1828) молодого поэта занимало творчество, сопряженное с осознанием своего места в развитии русской литературы. Пушкин не только становится действенным членом «Арзамаса», выбирая новаторские тенденции, но стремится к тому, чтобы его произведения впитали в себя все достижения писателей прошлого:

Творцы бессмертные, питомы вдохновенья!..
Вы цель мне кажете в туманах отдаленья,
Лечу к безвестному отважною мечтой,
И мнится, гений ваш промчался надо мной!

(«К Жуковскому», 1816)

Еще в лицейскую пору им начата романтическая поэма «Руслан

¹ К и п р и д а («кипророжденная») — Афродита, в греческой мифологии богиня любви и красоты.

² «Колпак» в переносном значении — показатель внимания к идеям Великой Французской революции. Якобинские красные колпаки использовались в обиходе «Арзамаса» (их надевали председатель заседания и вступающий в общество).

и Людмила». Ее завершение (1820) стало триумфальным для двадцатилетнего автора. Через десять лет Пушкин подытоживал: «Руслана и Людмилу вообще приняли благосклонно» («Опровержение на критики», 1830). В.А. Жуковский был более откровенным в своем отзыве. После того как в течение трех лет вместе с Карамзиным, П.А. Вяземским, А.И. Тургеневым, К.Д. Батюшковым, Жуковский следил за работой над поэмой, ее окончание он расценил — как «высокопраздничный день» рождения нового русского гения. Его «ученик» затмил учителей¹, создав истинно новаторское произведение — первую русскую романтическую поэму.

* * *

Свобода — центральная тема в лирике Пушкина. Само понятие имеет для автора всеобъемлющий смысл. Это «легкий зефир» увлечений («К Наталье», 1813), студенческий пир «без чинов» («К студентам», 1814), свободомыслие «веселых остряков» («Из письма к Я.Н. Толстому», 1822), социально-политическая «вольность» («Вольность», 1817). Все творчество поэта со времени его вступления в литературу пронизано стихией «тайной свободы» («К Н.Я. Плюсковой», 1818), внушающей сердцу гимн «Священной истине» («Жуковскому», 1818), любви, славе, «праздности вольной, подруге размышлений» («Деревня», 1819). «Мечта прекрасная свободы» — та атмосфера, в которой «сладостно» дышится его лирическому герою («Кн. Голицыной», 1818).

На протяжении творческого пути Пушкина трактовка темы менялась, проявляя его идейную и творческую эволюцию. В ранней лирике конца 1810-х годов заметно одушевление просветительскими идеями, открытое неприятие «убийственного позора» («Деревня», 1819) «самовластья» и «рабства» в России, созвучные устремлениям передовой части молодой дворянской интеллигенции, которая войдет в историю под именем декабристского поколения.

«ВОЛЬНОСТЬ» (1817)

Подзаголовком стихотворения стало обозначение его жанра — ода, т. е. в самом общем смысле лирическое произведение со значимой социально-философской или нравственной проблемати-

¹ Свое мнение Жуковский выразил, подарив Пушкину портрет с надписью «Победителю — ученику от побежденного учителя в тот высокопраздничный день, в который он окончил свою поэму «Руслан и Людмила». 1820, марта 26, Великая пятница». Пушкин сохранял портрет до конца жизни.

кой, воплощенной в торжественных, приподнятых строфических стихах. Образцом одической строфы было десятистишие четырех-стопного ямба с разнообразной рифмовкой. Такая строфа была использована А.Н. Радищевым в его оде «Вольность» (1780-е годы), ставшей реминисцентным источником для произведения Пушкина. Радищевская «Вольность» в сокращенном виде вошла в текст «Путешествия из Петербурга в Москву» (опуб. в 1790 г., Глава «Тверь»).

Рассказчику «Путешествия» ясно, что «За одно название» ода не может быть принята властями. Действительно, рассуждения о живительном «духе свободы», о «храме Закона», который должен стоять на страже «пользы общей» приводят автора не только к просветительскому осуждению «мглы густой», окутывающей разум людей, но и к поиску источника их бедствий. Для лирического героя вольность — это двигатель истории, в которой народ ищет путей освобождения от «неволи», осознавая свое «право мщенное природы»:

Сей был и есть закон природы,
Неизменяемый никогда,
Ему подвластны все народы,
Незримо правит он всегда...

На этом пути он предвидит множество преград, «огней, кровавых рек», море бедствий — «глад, зверство, язву темную». Но если народ осознает, что его «Отечество... драгое» — это царство свободы, то ему не будет «предела ниотколе», и наступит «Блестящий день» после веков «мрака» и «мглы»:

Тогда всех сил властей сложенье
Развеется в одно мгновенье.
О, день, избраннейший всех дней!

После того как разошлись первые тридцать два экземпляра «Путешествия», его автор был арестован. «Бунтовщик хуже Пугачева»¹ был приговорен к смертной казни, замененной ссылкой на десять лет в Сибирь. Почти тридцать лет спустя дело того, кто «вольность первый прорицал», было продолжено. Все получилось по его же пророчеству:

Да хладный прах мой осенится
Величеством, что днес я пел;
Да юноша, взалкавый славы,
Пришед на гроб мой обветшалый,
Дабы со чувствием вешал...

Восемнадцатилетний Пушкин воспринял не только просвети-

¹ Отзыв о А.Н. Радищеве Екатерины II//Дневник А.В. Храповицкого 1782—1793. СПб., 1884.

тельский дух радишевских обобщений, но и бунтарский пафос произведений своего предшественника, слышавшееся в них «воззвание к возмущению» (*Пушкин А.С. «Александр Радищев», 1836*). Оно было выражено у юного поэта не на содержательном уровне, а благодаря необычному характеру лирического героя.

В пушкинской оде, как и у Радищева, разворачивается картина исторических «ошибок» человечества. Естественное право на свободу нарушается и «злодеями» на троне, и их «убийцами». Все они преступают «закон»:

И горе, горе племенам,
Где дремлет он неосторожно,
Где иль народу, иль царям
Законом властвовать возможно!

Выстраиваются два параллельных ряда признаков их деяний, сходство между которыми выявляет просветительскую основу отрицания насилия в истории. Власть всюду порочна, несправедлива, полна «сгущенной мглы предрассуждений», несет рабство, страданье:

Увы! куда ни брошу взор —
Везде бичи, везде железы,
Законов гибельный позор,
Неволи немощные слезы...

Однако народ, пытающийся развенчать тирана, поднимая «преступную секиру», или «убийцы потаенны», устраняющие «увенчанного злодея», тоже совершают преступление. Вспоминая «бури недавние», приведшие к казни французского монарха (стр. 6—7), лирический герой называет революционное мщение преступной, «кровавой плахой вероломства». Глядя на «Пустынный памятник тирана,/Забвенью брошенный дворец»¹, он «живо» представляет свершившийся там «ужас наших дней», сравнивая убийц Павла I с «яныгчарами», подчеркивая «бесславную», предательскую сущность совершенного ими:

Молчит неверный часовой,
Опущен молча мост подъемный,
Врата отверсты в тьме ночной
Рукой предательства насмной...
О стыд! о ужас наших дней!
Как звери, вторглись яныгчары!..
Падут бесславные удары...
Погиб увенчанный злодей.

¹ Михайловский замок в Петербурге, где был убит Павел I. «Взгляд» на него — автобиографическая деталь: дворец был виден из окна квартиры братьев Тургеневых (А.И. и Н.И.), в которой поэт написал оду «Вольность».

Преодоление традиции заметно уже в построении стихотворения: ямбические строфы Пушкина содержат не десять, а восемь строчек, что позволяет придать динамичность развитию лирического сюжета. Основные новаторские черты связаны с образом героя. Это не только «задумчивый певец», который «слышит Клии страшный глас»¹ в событиях недавнего прошлого, но и бунтарь, бесстрашно высказывающий свои оценки действительности. Их эмоциональную насыщенность передают восклицательные знаки:

Беги, сокройся от очей,
Цитеры слабая царица!²
...
Тираны мира! трепещите!
А вы, мужайтесь и внемлите,
Восстаньте, падшие рабы!

Первая часть стихотворения (1—5 стр.) представляет собой изложение позиции лирического героя. Его максимализм передают гиперболы («куда ни брошу взор —/Везде бичи...», «Везде неправедная власть...», «Где всем простерт их твердый щит...»). Он открыто выражает стремление «воспеть свободу миру», сопряженное с желанием «на тронах поразить порок», обличить «владык», забывших, что «вечный выше» их закон. С этой точки зрения венцом злодеяний представляли действия Наполеона — «самовластительного злодея», «сковавшего» французский народ:

Читают на твоём челе
Печать проклятия народы,
Ты ужас мира, стыд природы,
Упрек ты Богу на земле.

Обличение перерастает в гневную инвективу, в которой становится особенно заметным личностный характер обвинений лирического героя. Для него важно не только показать ошибки «мучеников» истории, но и выразить свое отношение к ним:

Самовластительный злодей!
Тебя, твой трон я ненавижу...
Твою погибель, смерть детей
С жестокой радостью вижу...

Психологическая конкретика вносит в просветительское по сути изложение исторических фактов во второй части оды (стр. 6—11) бунтарский пафос. На этом фоне вывод (стр. 12) предстает не

¹ К л и о — муза истории.

² Афродита, культ которой был распространен на о. Кифера (Цитера).

назиданием, а предупреждением царям. Лирический герой, призывая власть «учиться» на «ошибках», подытоживает:

Ни наказания, ни награды,
Ни кров темниц, ни алтари
Не верные для вас ограды.
Склонитесь первые главой
Под сень надежную закона...
И станут вечной стражей трона
Народов вольность и покой.

Ставя благоденствие власти в зависимость от достижения народной свободы, автор заканчивает оду, подтверждая ее высшую ценность тем, что она оправдывает даже несовершенство общества: существование «тиранов мира» и «рабства грозного гения».

Ода Пушкина не была опубликована, распространялась в списках. Один из них был подарен автором кн. Е.И. Голицыной. В сопровождавшем его мадригале автор давал свою оценку стихотворения, свидетельствуя, что в нем он не просто «воспевал», но «сладостно дышал» «мечтой прекрасной свободы» («Кн. Голицыной, посылая ей оду «Вольность»», 1818). Тем же настроением проникнут целый ряд произведений конца 1810-х годов.

«К ЧААДАЕВУ» (1818)

Послание адресовано старшему другу Пушкина. Он познакомился с П.Я. Чаадаевым (1794—1856) в 1816 г. Если поэт был еще лицеистом, то Чаадаев закончил Московский университет, после чего, поступив на военную службу, участвовал в Отечественной войне (в бородинском, тарутинском, лейпцигском и других сражениях). Несмотря на разницу жизненного опыта, в их воззрениях, в том числе общественно-политических, было много общего. Дружбу с Чаадаевым Пушкин называл «счастьем» (Запись в «Кишиневском дневнике». 1821. Апрель 1821 г.), высоко ценил его, сравнивая с великими деятелями античности — Брутом и Периклом¹:

Он вышней волею небес
Рожден в оковах службы царской.
Он в Риме был бы Брут, в Афинах Периклес
А здесь он — офицер гусарский.

(«К портрету Чаадаева», 1820)

¹ В античной истории известно три лица, прославивших имя Брута своими республиканскими убеждениями и бунтарством. Наиболее известен М.Ю. Брут (85—42 гг. до н. э.), участвовавший в убийстве римского диктатора Гая Юлия Цезаря и возглавлявший республиканцев в борьбе с 2-м триумвиратом. Перикл (ок. 490—420 гг. до н. э.) — афинский главнокомандующий и вождь демократической группировки.

Лирический герой стихотворения «К Чаадаеву» ощущает себя на переломе. Он осознает, что его юношеские, «утренние» представления оказались иллюзиями, обманом. Особенно остро он чувствует невозможность частного, тихого существования «Под гнетом власти роковой». В новый период главным становится стремление к общественному благу, предстающее как обретение смысла жизни.

Важным стилистическим аспектом послания является его обращенность к единомышленнику. Чувства лирического героя приобретают обобщенность благодаря тому, что за ними видно мироощущение целого поколения («...нежил нас обман», «...в нас горит еще желанье», «Мы ждем...», «наши имена»). Принадлежность к нему — «честь», так как его историческая задача необычайно важна. Цель поколения в стихотворении обрисована вполне конкретно — это разрушение «самовластья» в России. В контексте послания оно предстает давно ожидаемым событием, что придает лирическому герою уверенность в успехе («верное свиданье», «Товарищ, верь...»).

Стихотворение построено на антитезе. «Юным забавам» противопоставлены чувства тех, кто готов ответить на «Отчизны... призыванье». Любовь к ней заменила юношеские увлечения. Теперь, «Как... любовник молодой/...верного свиданья», лирический герой жаждет прихода «вольности святой». Гиперболы усиливают эмоциональное впечатление: наступление царства свободы он ждет нетерпеливо, «горит» им. Если юношеская надежда относилась к тихому счастью, то упование борца связано с мыслью о жертве ради чести. Мотив жертвенности лишен трагизма и воспринимается как органичное продолжение пылкого чувства к родине.

Счастье, ожидающее «любowników» свободы, охарактеризовано с помощью метафоры, выявляющей смысл их жертвы («Звезда пленительного счастья»). Своим «горением» они освещают ночь над Россией, приближают утро, когда она «вспрянет ото сна» (параллель с образом юности — утра жизни в начале стихотворения). Эта минута будет ознменована тем, что взойдет новая звезда. Ее свет — это и есть тот луч, разгоняющий «Сгущенную мглу», «вечный мрак», которого ожидал А.Н. Радищев (ода «Вольность», строфа 54). Благодаря этой реминисценции единомышленники лирического героя уподобляются «зиздителю» мира, творящему свет («Се миг рожденью вещества» — «Вольность», там же). Возникает и новое понимание славы. В противоположность мечте, нежившей юные умы, такая слава будет громкой, живущей в веках — это память человечества о тех, кто оставил свои имена «на обломках самовластья»:

Товарищ, верь: взойдет она,
Звезда пленительного счастья,
Россия вспрянет ото сна,
И на обломках самовластья
Напишут наши имена!

Как и другие пушкинские стихи, проникнутые духом свободного-мыслия, послание не было опубликовано, распространялось в списках.

«ДЕРЕВНЯ» (1819)

По жанровой характеристике близкое элегии, стихотворение выходит за рамки вольнолюбивой лирики. В нем две части, первая из которых была опубликована под названием «Уединение» (1826). Полностью «Деревня» была известна только в списках. Один из них был направлен автором царю, у которого элегия получила неожиданно положительную оценку как выражение «добрых чувств».

В первой части возникает картина сельской жизни, увиденной «от суетных оков освобожденным» лирическим героем. В «пустынном уголке» он видит благословенную антитезу «порочному двору цирцей»¹, «роскошным пирам», «величию неправому» «злодея иль глупца» — всему тому, что составляет содержание жизни в столице. Выстраивается ряд противопоставлений (суета — «спокойствие», «забавы» — «труды», «заблужденья» — «истина»), обрисовывающих ту пропасть, которая отделяет пороки света от гармонии «дубров» и полей. Среди них лирический герой находит «счастье», здесь оживает его «свободная душа», ищущая творчества («Приют... вдохновенья») и «размышленья».

Любящему взору («...люблю сей темный сад») во всем видятся «следы довольства» («овины дымные»², мельницы, стада, «парус рыбака») в деревенском быту. Лирический герой восхищен красотой природы (прототипическим был пейзаж Михайловского). В ней он замечает гармоничное сочетание цветов, запахов, звуков («темный сад» и «светлые ручьи», белый парус и «лазурные равнины»; цветы, «луг, уставленный душистыми скирдами» и «овины дымные»; «тишина полей» и «шум дубров»).

Детали пейзажа (рощи, поля, ручей, стада, челн рыбака) указывают на реминисцентный источник «Деревни». В первой русской элегии, принадлежавшей В.А. Жуковскому («Вечер», 1806), также

¹ Цирцея (Кирка) — в греческой мифологии волшебница, удерживавшая на своем острове Одиссея.

² Овин — помещение для сушки зерна в снопах.

создавалась картина природы, в которой лирическому герою особенно близкой оказывалась «тихая... гармония»:

Как слит с прохладой растений фимиам!
Как сладко в тишине у берега струй плескание!
Как тихо веянье зефира по водам
И гибкой ивы трепетанье!

Оба стихотворения написаны ямбом (у Жуковского — разно-
стопным, у Пушкина — вольным). Первое четверостишие «Дерев-
ни» повторяет постоянное у Жуковского сочетание трех строчек
шестистопного ямба с четырехстопным завершением:

Приветствую тебя, пустынный уголок,
Приют спокойствия, трудов и вдохновенья,
Где льется дней моих невидимый поток
На лоне счастья и забвенья.

В дальнейшем такая урегулированность в элегии Пушкина
исчезает, сочетание шестистопных и четырехстопных строчек, как
и количество строк в строфе, становятся произвольными. «Свобод-
ный», «вольный» — эпитеты, играющие важнейшую роль в харак-
теристике «счастья» на лоне природы («праздность вольная»,
«свободная душа»). Мотив простора в пейзаже (от сада к «подвиж-
ным картинам» и взгляду вдаль) в третьей строфе имеет продолжение
в образе путешествия в веках:

Оракулы веков, здесь вопрошаю вас!
В уединеньи величаю
Слышнее ваш отрадный глас;
Он гонит лени сон утрюмый,
К трудам рождает жар во мне,
И ваши творческие думы
В душевной зреют глубине.

Свободное размышление лирического героя касается как истин
прошлого, прежде всего просветительских идеалов («Учуся.../...зак-
он боготворить»), так и современных впечатлений. Среди них
наиболее сильным является «убийственное» противоречие между
гармонией природы и враждой людей:

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

...
Здесь тягостный ярем до гроба все влекут...

Развитию «мысли ужасной» посвящена вторая часть стихотво-
рения. Она не была опубликована в связи с остротой критики
крепостного права, составлявшего основу вражды и рабства, «по-

зорно», «печально» выделяющихся на фоне «цветущих нив и гор». В соответствии с просветительскими взглядами лирический герой называет их причиной невежество. Но следы этих представлений видны только в образах «барства дикого» и «друга человечества». В остальном же четвертая, самая объемная строфа в стихотворении (27 строк) представляет собой достоверную картину крепостного быта, заостренную благодаря антитезам.

Позиция лирического героя выражена открыто, и его гуманистические взгляды контрастируют с социальными чертами. В сопоставлении с обманутыми надеждами цветущих «дев юных» произвол барина предстает «прихотью бесчувственной злодея». Выбор дворовых из «младых сыновей» крестьян отнимает жизненную «опору» у «стареющих отцов». Смысловое обвинение дополняется эмоциональными оценками, подчеркивающими бедственное положение крепостных («слезы», «стон», «покорствуя бичам», «Надежд и склонностей в душе питать не смея...», «Опора милая стареющих отцов», «Из хижины родной идут собой умножить/Дворовые толпы измученных рабов»).

Напряжение в лирическом сюжете нарастает, и кульминационной точкой является осознание героем своей ответственности за судьбу народа. Его «эхо» («К Н.Я. Плюсковой», 1818) должно звучать в «грозном» голосе поэта. Тогда он может «сердца тревожить», пробуждая Россию от векового сна:

О, если б голос мой умел сердца тревожить!
Почто в груди моей горит бесплодный жар,
И не дан мне судьбой витийства грозный дар?¹..

В завершающих строчках звучит, как и в стихотворении «К Чаадаеву», реминисценция из оды «Вольность» А.Н. Радищева (на это указывает и четырехстопный ямб финала). Лирический герой стремится увидеть «наконец» не только «рабство, падшее по манию царя», но и наступление «избраннейшего» дня свободы:

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

«УЗНИК» (1822)

Между «Деревней» и «Узником» — рубеж, разделивший два периода в жизни и творчестве поэта. Еще в конце 1810-х годов за Пушкиным как автором политических стихотворений, распростра-

¹ Витийство — красноречие.

нявшихся в списках, в том числе нескольких острых эпиграмм на вельмож и самого императора Александра I — «кочующего деспота», рассказывающего «сказки» о том, что готов отдать «людям все права людей» («Сказки», 1818), был установлен надзор. Весной 1820 г. принимается решение о высылке поэта из столиц. Благодаря усилиям друзей удалось заменить ссылку в Сибирь или на Соловки переводом по службе на юг России, в Екатеринослав. 1820-й год был несчастлив для русской поэзии. Ссылка Пушкина последовала вслед за переводом по службе на берег Финского залива его друга, поэта Е.А. Баратынского (1800—1844). В послании «Баратынскому» (1822) лирический герой с горечью свидетельствовал, что в «пустынной стране» с ним «вдоль берега» бродит одна «тьень Назона»¹, не заменяя ему далекого друга:

Еще донныне тень Назона
Дунайских ишет берегов;
Она летит на сладкий зов
Питомцев муз и Аполлона,
И с нею часто при луне
Брожу вдоль берега крутого;
Но, друг, обнять милее мне
В тебе Овидия живого.

В новый период тема свободы у Пушкина трансформируется в связи с интересом автора к романтизму. Если в поэзии будущих декабристов (К.Ф. Рылев, А.А. Бестужев) романтизируются революционные настроения, то у Пушкина свобода приобретает черты недостижимого идеала. О нем тоскует лирический герой «Узника», отождествляя себя с «орлом молодым», томящимся в неволе. Как и его «грустный товарищ», он не может смириться с миром — «темницей». Его душа готова ответить на призыв «улететь», но полет — лишь мечта, выраженная в «зове» орла:

Зовет меня взглядом и криком своим
И вымолвить хочет: «Давай улетим!..

«Края», куда стремится лирический герой, охарактеризованы с помощью антитез («Сижу за решеткой» — «гуляем лишь ветер... да я», «темница» — «белеет гора», «кровавая пища» — «синеют морские края»), самой важной из которых является противопоставление «неволи» и «вольных птиц». Воображение уносит его в царство свободы, но теперь это понятие приобретает широкий смысл. В нем можно увидеть следы просветительских представлений о «даре небес» (*Радищев А.Н.* «Вольность»), социально-политическое наполнение образа «темницы», автобиографичность желания лирического

¹ Назон Публий Овидий (43 г. до н. э. — ок. 18 г. н. э.) — великий римский поэт, около десяти лет проведший в изгнании.

героя вырваться на волю, наконец, философское осмысление тяги к свободе, свойственной всему живому.

Антитеза преодолевается только в мечтах, в реальности вырваться из «темницы сырой» невозможно. Лирический герой — узник, как и любое живое существо, заключенное за решетку действительности. Конфликт «внешнее-внутреннее» является в стихотворении романтическим, так как лирический герой стремится к абсолютной свободе. Невозможность ее достижения выявляется в попытке реализации метафоры «улететь мечтой». Сходство с вольной птицей мнимое, оно существует «как будто» («Как будто со мною задумал одно»), да и зов орла придуман лирическим героем («И вымолвить хочет...»).

Пафос стихотворения воспринимается вопреки логическому выводу. Главную роль в этом играют интонационные средства. В последней строфе, в противоположность предыдущим высказываниям, меняется тон, возрастает темп речи, привлекая внимание к важнейшему для автора призыву «туда». Побудительная интонация передается тремя восклицательными знаками (в конце второй строфы и два в третьей) и усиливается трехкратным повторением «туда». Возрастающее напряжение преодолевает повествовательную размеренность четырехстопного амфибрахия. Волна за волной три последние строчки выплескивают слово, являющееся центральным понятием для лирического героя. В показе трагического столкновения с внешним миром возвышается «я» — жаждущая абсолютной свободы личность:

...«Давай улетим!
Мы вольные птицы; пора, брат, пора!
Туда, где за тучей белеет гора,
Туда, где синют морские края,
Туда, где гуляем лишь ветер... да я!..»

«К МОРЮ» (1824)

Одним из значимых ориентиров в европейской литературе для Пушкина, в особенности в романтический период, было творчество Байрона¹. В пушкинской элегии «К морю» слышен отзвук образов его поэмы «Паломничество Чайльд-Гарольда» (1809—1818). Образ моря возникает неоднократно в лирике Байрона, но в IV песне поэмы он приобретает признаки, оказавшиеся особенно близкими

¹ Байрон Дж. Н. Г. (1788—1823) — великий английский поэт. О «байронизме» Пушкина см.: Жирмунский В. М. Байрон и Пушкин. Л., 1978.

Пушкину. Это «угрюмый океан», своим вечным шумом навевающий думы о суетности и минутности человеческого существования:

Шуми же ты, шуми, угрюмый океан!
Развалины на прахе строит
Минутный человек, сей суетный тиран...
Но море чем себе присвоит?..

(Пер. К.Н. Батюшкова)

Другим реминисцентным источником является элегия В.А. Жуковского «Море» (1822), которую Пушкин высоко ценил. Жуковский, в его представлении, был в поэзии достоин Байрона (Письмо Н.И. Гнедичу от 27 июня 1822 г.). Так же как у него, в пушкинском стихотворении море — живое существо (у Жуковского — «Ты живо; ты дышишь...»), друг, чей призывный голос понятен лирическому герою. Но основа объединения у Пушкина иная. Для него главным является не раскрытие «глубокой тайны» мироздания («Море»), а созвучие двух «свободных стихий» — «океана» и «заветного умысла» лирического героя. Море представляется ему воплощением абсолютной свободы. В этом смысле его певцом был Байрон (строфы 10—12) — «властитель... дум», «оплаканный свободой»:

Твой образ был на нем означен,
Он духом создан был твоим:
Как ты, могущ, глубок и мрачен,
Как ты, ничем не укротим.

Своеобразие пушкинского образа моря связано с психологической конкретностью разработки философской проблематики. Обращение к морю возникает в момент расставания, что активизирует автобиографический аспект лирики (отъезд из Одессы в Михайловское). Кроме этого, мотив прощания также имеет байроновский реминисцентный источник — отрывок из песни первой поэмы «Паломничество Чайльд-Гарольда», где герой посылает последнее прощание родному краю, что усугубляет его ощущение вселенского одиночества:

И вот на темных я волнах
Один, один с тоской!..
И кто же, кто по мне в слезах
Теперь в стране родной?
Что ж рваться мне, жалеть кого?
Я сердцем опустел,
И без надежд, и без всего,
Что помнить я хотел.

(Пер. И.И. Козлова)

Эта реминисценция подсказывает мотивировку обращения к морю пушкинского лирического героя. Одиночество заставляет его искать дружеского участия в «грустном шуме» и «отзывах» океана.

Они «последний раз» наедине («...передо мной/Ты катишь волны голубые...»). «Как другу», он безмолвно поверял морю свои думы («Как часто по берегам твоим/Бродил я тихий и туманный,/Заветным умыслом томим!»), и оно отзывалось «глухими звуками». С ним лирический герой связывал надежды на «поэтический побег» (автобиографическая деталь — мечты об отъезде из России). Ему он обещает «долго-долго» помнить

Твои скалы, твои заливы,
И блеск, и тень, и говор волн.

Развернутая метафора «океан — друг» актуализирует вопрос об основе духовного родства. Море воплощает идею абсолютной свободы. Это «стихия», хаос, «бездна». Его «прихоть» страшна для всех, предпринимающих попытку смирить «своенравные порывы» (реминисценция из байроновской поэмы — песнь IV, строфа 70). Его «неодолимая» мощь вызывает восторг у лирического героя. В мире людей все иначе:

Судьба людей повсюду та же:
Где благо, там уже на страже
Иль просвещение, иль тиран.

Мечта об идеале свободы заставляет по-новому оценить ожидание «пленительного счастья» («К Чаадаеву»). «Благо» — это абсолютное освобождение личности, которую стесняют любые общественные рамки — будь это тирания или закон. В этой связи меняется характеристика «самовластительного злодея» («Вольность») Наполеона. В контексте стихотворения он воплощает славную, поражающую душу лирического героя страницу в истории человеческой личности:

Один предмет в твоей пустыне
Мою бы душу поразил.
Одна скала, гробница славы...
Там погружались в хладный сон
Воспоминанья величавы:
Там угасал Наполеон.

Стремление к идеалу накладывает на судьбу человека трагический ответ: «почил среди мучений» Наполеон, «исчез, оплаканный свободой» Байрон. Для самого лирического героя мир пуст, его душа рвется «вотще»¹, он чувствует себя «окованным» своей земной природой. Мысль о безысходной «судьбе» человечества подчеркнута строфическим изменением: среди пятнадцати строф стихотворения три содержат не четыре, а пять строчек. В 5 и 6 строфах речь идет о тонущих по прихоти моря «смиранных» кораблях, о том, что

¹ Вотще — тщетно, напрасно, безуспешно.

лирическому герою «Не удалось навек оставить/...скучный, неподвижный брег» (образ, передающий идею безвыходности земного существования). 13-я строфа является обобщением: «Судьба людей повсюду та же».

Но в образах стихотворения есть черты, позволяющие преодолеть пессимизм. «Ничем не укротим» дух Байрона, величава участь Наполеона. Душа лирического героя исполнена «могучей страсти», заставляющей отказаться от жажды свободы. Ей вняты все впечатления бытия: тишина и непогода, «пустыни молчаливы» и «бездны глас», мрачность и «блеск», благо и злодейство (контрасты позволяют обрисовать богатство души). Море остается в памяти («Не забуду») и как образ красоты («блещешь гордою красой», «Твоей торжественной красы»), доступной восприятию человека. Личность в стихотворении обрисована как романтический образ. Вопреки неизменному давлению судьбы, в воспоминаниях и мечтах человека мир является прекрасным, а его душа, исполненная света вечного идеала, открыта для любви и совершенствования.

Идея движения, духовного «пути» человека выражена в сквозном мотиве расставания с прошлым (прощальные слова обрамляют текст: «Прощай, свободная стихия!» — «Прощай же, море!»). Лирический герой, сожалея о том, что не удалось, помня о том, что любил, слышал, где бродил, размышляя о заветном, обращен в будущее:

О чем жалеть? Куда бы ныне
Я путь беспечный устремил?

...
...Теперь куда же
Меня б ты вынес, океан?..

Одушевление идеалом абсолютной свободы предстает этапом в эволюции лирического героя Пушкина. Доминантой его мироощущения становится проявившееся в этой увлеченности стремление к насыщенности духовной жизни, способность претворить в творческом восприятии «блеск» и «тьень», молчание и «говор» мира:

В леса, в пустыни молчаливы
Перенесу, тобою полн,
Твои скалы, твои заливы,
И блеск, и тень, и говор волн.

Стихотворение было опубликовано с сокращениями, полный текст расходился в списках.

«ВО ГЛУБИНЕ СИБИРСКИХ РУД...» (1827)

Во время восстания 14 декабря 1825 г. ссыльный поэт находился в Михайловском. Он не был членом тайного общества, но списки его свободолюбивых стихов хранили в своих архивах многие декаб-

ристы. 24 июля 1826 г. был приведен в исполнение приговор над пятью хорошо знакомыми Пушкину людьми, среди которых был и поэт К.Ф. Рылеев. Два ближайших друга Пушкина, Пущин и Кюхельбекер, едва не стали жертвами, казнь была заменена для них каторгой и крепостью.

Вернувшийся в сентябре 1826 г. в Москву, а затем в Петербург поэт стремится не только поддержать друзей (послание «Мой первый друг, мой друг бесценный!» И.И. Пущин получил на каторге в Чите), но и обосновать историческое значение их действий. Тема прошлого России в это время становится одной из главных в его творчестве. В послании «Во глубине сибирских руд...» автор вписывает современные события в историю, показывая их смысл в развитии цивилизации.

Как и послание «К Чаадаеву», стихотворение обращено к единомышленникам. Только теперь лирического героя отделяют от них «мрачные затворы». Ради общего для них «высокого стремленья» к свободе они предприняли «скорбный труд», оказавшись в «каторжных норах» Сибири. Это «несчастье» для каждого из них, но оно вызывает в лирическом герое, сохранившем «свободный глас», не только сострадание и стремление вдохнуть в товарищей «надежду», донести до них «любовь и дружество». Для него очевидно то, что скрыто от современников, ради чего и стоит хранить «гордое терпенье».

Он уверен в наступлении «желанной поры». Впереди ждет «веселье», осуществление «высоких стремлений», успешное завершение труда. Так же как в послании «К Чаадаеву», реминисцентным фоном для создания образа борьбы за свободу является ода А.Н. Радищева «Вольность». Радищевские мотивы «надежды» («Надежда всех вооружит...» — строфа 14), «оков», «неволи», «меча» свободы (сквозные мотивы) просвечивают за тем образом будущего, который создан у Пушкина:

Оковы тяжкие падут,
Темницы рухнут — и свобода
Вас примет радостно у входа,
И братья меч вам отдадут.

У образа «входа» также радищевский источник. Это вступление в «отечество... драгое», царство свободы, которому нет «предела ниотколе» (строфа 48). «Стезя» к нему ведет через «мощны потрясенья» (строфа 28). Но на благо свободы «труды — веселье» (строфа 33).

Своих единомышленников лирический герой сближает с радищевским «мстителем», не только прорекающим вольность (строфа 13), но и непримиримым к «пороку, лже и клевете» (строфа 16). Они приняли первый бой со злом в России, и эта «рать... бранна»

будет продолжена до победы — «избраннейшего» дня, когда «меч» должен вернуться к первым «мстителям».

Переключка с посланием «К Чаадаеву» видна не только на содержательном уровне. Во второй и третьей строфах стихотворения «Во глубине сибирских руд...» слышен ассонансный звук «а», являвшийся в раннем произведении Пушкина основным звуковым повтором (на нем построены рифмы первых трех четверостиший и пятистрочного финала). Однако в обращении к декабристам, проникнутом уже не радостной жадью борьбы, а «скорбным» размышлением об их судьбе, он сочетается с ассонансом на «у». В послании «К Чаадаеву» «у» в ударной позиции также встречался в значимых для лирического героя словах. Эта черта повторяется и во втором стихотворении, в первой строфе это уже не приметы юности и дружбы («юные забавы», «утренний туман», «мой друг»), а детали нового положения друзей, видные лирическому герою внутренним взором:

Во глубине сибирских руд
Храните гордое терпенье,
Не пропадет ваш скорбный труд
И дум высокое стремление.

Однако во второй и третьей строфах ударный «у» акцентирует именно те слова, в которых звучит юношеская вера в будущее: «разбудит», «дружество», «дойдут». В четвертой строфе слова с «у», выделяемые в сознании читателя благодаря тому, что составляют опоясывающую рифму, выражают исторический оптимизм лирического героя: «падут», «отдадут» (дополняет их слово «рухнут», стоящее на интонационно значимой позиции, завершая восходящую интонацию перед выводом). Фонический уровень проявляет динамику чувств лирического героя стихотворения — от скорби к уверенности в исторической правоте дела, которому его друзья отдали молодость.

Послание поэта дошло до адресатов: его привезла в Сибирь ехавшая к мужу А.Г. Муравьева. Свидетельством того, насколько строки Пушкина оказались созвучными настроению декабристов, стал ответ А.И. Одоевского (1802—1839). От имени сибирских узников его лирический герой утверждал, что они «гордятся» своей судьбой, понимая, что подняли «святое знамя», заронили искру для будущего «пламени... свободы»:

Наш скорбный труд не пропадет:
Из искры возгорится пламя,—
И просвещенный наш народ
Сберется под святое знамя.

(«Струн вещей пламенные звуки...», <1827>).

Оба стихотворения были известны современникам в списках.

В конце 1820-х годов в лирике Пушкина появляется философское осмысление темы «вольности». Анчар¹ — притча о цене за нарушение природного закона свободы.

Пять из девяти строф стихотворения (четырёхстопный ямб) обрисовывают «грозное» порождение природы. Анчар — «древо смерти» («зелень мертвая ветвей»). Это единственное («один во всей вселенной») земное создание, чьи ветви, корни, кора, «лист... дремучий» не только несут «гибель» всему живому («птица», «тигр»), но и делают тлетворными воздух («вихорь»), воду («дождь»), землю («песок»). Вокруг него пустыня:

К нему и птица не летит,
И тигр нейдет...

Он напоен ядом (ассонансный звук «а», использованный также в рифмах строф 6, 7, 9, возвращает благодаря звуковым ассоциациям к двум ключевым словам стихотворения — анчар и яд), на нем печать гнева природы, и это проклятие не дерзает нарушить никто, кроме человека. «Но», начинающее шестую строфу, открывает описание попытки состязаться в могуществе с создателем, противоречить законам природы. Возникает антитеза между естественной жизнью и общественным устройством, где цари, владыки распоряжаются судьбой рабов:

Но человека человек
Послал к анчару властным взглядом
И тот послушно в путь потек
И к утру возвратился с ядом.
Принес он смертную смолу
Да ветвь с увядшими листьями,
И пот по бледному челу
Струился холодными ручьями;

...
И умер бедный раб у ног
Непобедимого владыки.

Ассонансный звук «у», пронизывающий все стихотворение (в строфах 3, 5, 7 он использован в рифмах), в сцене смерти «бедного раба» становится подавляющим. Переключаясь с «а» (в шестой строфе выделяется вторая строчка, где ударное и безударное «а» повторяется 7 раз), он создает эмоциональную атмосферу безысходности и уныния (звуковой символизм).

Развязка, в которой объясняется цель действий людей, проявляет переносный смысл притчи:

¹ Анчар (малайск.) — род древесных растений, один из видов которого (упас) выделяет ядовитый сок.

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

Так же послушно, как раб, стрелы разносят ядовитую заразу. «День гнева» природы превратился в столетия из-за того, что люди стали орудиями чужой злой воли. Определения и оценки, связанные с древом яда, переносятся на общественные пороки. Благодаря необходимости выяснить иносказательный смысл описания анчара мысль возвращается к началу стихотворения, и композиция становится кольцевой.

Человек, скованный условиями общества, отвернувшийся от природы и ставший рабом своих пороков, «один во всей вселенной». Его жизнь останется «чахлой и скупой», пока в ней не возобладает закон всего живого — свобода. Анчар становится олицетворением безжизненных порождений социальной мысли, характеристикой абсурдности которых является оксиморон «дерево смерти». Так же как мертва «зелень... ветвей» анчара, обманчива видимость процветания тирании «непобедимых владык». Она существует, пока люди будут согласны на положение рабов, «послушливых стрел» их злой воли.

* * *

Помимо темы свободы в творчестве Пушкина второй половины 1810-х годов начинается развитие важнейших для него тем любви, дружбы, творчества. Эти стихотворения становятся известны по публикациям в «Благонамеренном», «Соревнователе просвещения и благотворения», «Московском зрителе», «Сыне отечества» и других периодических изданиях. В 1816 г. был задуман первый сборник стихов, но такое издание осуществлено только в 1826 г.

В 1820 г. судьба поэта резко переменилась. Следующие шесть лет Пушкин провел в положении опального поэта в Екатеринославе, Кишиневе, Одессе, Михайловском.

В Екатеринославе заболевшего Пушкина отыскал его друг по Царскому Селу и Петербургу Николай Раевский (1801—1843), сын знаменитого боевого генерала Н.Н. Раевского (1771—1829). Вместе с семьей Раевских опальному поэту было разрешено отправиться в путешествие. Он побывал на Кавказе (в Железноводске, Пятигорске, Кисловодске), на Кубани, в Крыму (в Керчи, Феодосии, Гурзуфе, Бахчисарае, Симферополе). Вспоминая об этом, он писал брату: «Суди, был ли я счастлив: свободная, беспечная жизнь в кругу милого семейства; жизнь, которую я так люблю и которой никогда не наслаждался...» (Письмо Л.С. Пушкину от 24 сентября 1820 г.).

Начальник Пушкина, наместник Бессарабской области И.Н. Инзов (1768—1845), с отеческой заботливостью относившийся к молодому поэту, и в дальнейшем не стеснял его передвижений. В ноябре 1820 г. Пушкин побывал в Каменке — имении матери генерала Раевского, где познакомился с рядом деятелей тайного общества. Он встречался с М.Ф. Орловым, И.Д. Якушкиным, В.Л. Давыдовым. В Кишиневе познакомился с П.И. Пестелем, В.Ф. Раевским.

Весной 1821 г. Пушкин следит за событиями борьбы за независимость Греции. Восстание возглавлял генерал русской службы Александр Ипсиланти (1792—1828), который, как и его братья, адъютанты генерала Раевского, были известны поэту по Кишиневу.

Летом 1823 г. последовал перевод Пушкина по службе в Одессу под начало новороссийского и бессарабского генерал-губернатора, просвещенного вельможи, графа М.С. Воронцова (1782—1856). Об этом переводе хлопотал друг Жуковского и Вяземского, хорошо знавший с детских лет Пушкина (по его совету он был определен в Царскоскоельский лицей) А.И. Тургенев (1784—1845). Рассказывая о своих стараниях, он писал Вяземскому: «Я после и сам два раза говорил Воронцову, истолковал ему Пушкина и что нужно для его спасения... Меценат, климат, море, исторические воспоминания — все есть.. Впрочем, я одного боюсь: тебя послали в Варшаву, откуда тебя выслали; Батюшкова — в Италию — с ума сошел; что-то будет с Пушкиным?» (Письмо от 15 июня 1823 г.).

Вспоминая о трагических изменениях в судьбах старших поэтов, Тургенев не мог предвидеть, насколько точно его аналогия оправдывается. Приехав в Одессу, Пушкин писал брату: «...я оставил мою Молдавию и явился в Европу. Ресторация и итальянская опера напомнили мне старину и ей-богу обновили мне душу» (Письмо Л.С. Пушкину от 25 августа 1823 г.). Поэта привлекали в Одессе и морские пейзажи, и разнообразие впечатлений большого портового города. Здесь хорошо знали его творчество: жена М.С. Воронцова Елизавета Ксаверьевна была его поклонницей. Однако именно в Одессе усугубился конфликт поэта с властью: Воронцов, не видя в его произведениях ничего «замечательного», оценивая автора как «слабого подражателя» (Письмо М.С. Воронцова министру иностранных дел графу К.В. Нессельроде от 28 марта 1824 г.), просил «избавить» его от честолюбивого «коллежского секретаря» (Письмо от 2 мая 1824 г.). Поводом к высылке послужила перлюстрация¹ письма Пушкина его приятелю по «Арзамасу» Ф.Ф. Вигелю, в котором он замечал, что, помимо написания «строф романтической поэмы», берет «уроки чистого афеизма» у философа-англичанина Гутчинсона (Письмо Ф.Ф. Вигелю. Март 1824 г.).

¹ Перлюстрация — просмотр государственными органами частной почтовой корреспонденции.

В письме от 11 июля 1824 г. К.В. Нессельроде извещал Воронцова о том, что велением Александра I Пушкин исключен из министерства и выслан в имение родителей в Псковской губернии под надзор местных властей.

Начало 1820-х годов, столь тревожное в жизни поэта, в его творчестве стало периодом расцвета. Пушкиным написаны несколько «романтических поэм» («Кавказский пленник», «Братья разбойники», «Бахчисарайский фонтан», «Цыганы»), лирика, в 1823 г. начат роман в стихах «Евгений Онегин».

В лирике начала 1820-х годов отразились изменения в мировоззрении и настроениях поэта. На смену оптимистической одушевленности идеей освободительной борьбы в России приходит разочарование в просветительских взглядах. Этому способствовали поражение революций в Испании и Италии, неудачи национально-освободительного движения в Греции. «Поток мятежный» обратился в «пруд безмолвный и дремучий» по воле «жезла волшебного» («Кто, волны, вас остановил...», 1823). События проявили несвоевременность «чести клича», призывающего завоевать «дары свободы»:

Паситесь, мирные народы!
Вас не разбудит чести клич.
К чему стадам дары свободы?
Их должно резать или стричь...

(«Свободы сеятель пустынный...», 1823)

Лирический герой Пушкина, выражая горькое разочарование в юношеских иллюзиях о скором падении «гибельного оплота», стремится не только представить свободу недостижимым идеалом, но и утвердить вечное значение «возвышенных чувств». В стихотворении «Демон» (1823) «язвительные речи» «злобного гения» для лирического героя оказываются «клеветой» на истинные ценности:

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

Стремление лирического героя, выраженное в последней строчке, является доминантой мировосприятия автора. Найти «благо» в жизни и природе (ср. в стих. «Свободы сеятель пустынный...»: «благие мысли») — задача более трудная, чем «бросать» «семя» в недобрую почву (евангельскую реминисценцию проявляет эпиграф¹). Прежде чем выходить для этого к народам, предстоит, вкусив

¹ В евангельской притче о сеятеле только зерно, упавшее «на добрую землю», «принесло плод», т. е. дошло до «слышащего слово и разумеющего, который и бывает плодоносен» (Мф. 13; 8, 23).

«хладный яд» сомнений и разочарований, обрести знание о законах миропорядка — том «жезле волшебном», под действием которого совершается «бег могучий» истории человечества. В связи с этим одной из важнейших в пушкинской лирике становится философская тема.

* * *

Философски углубленное рассмотрение вопроса или настроения лирического героя можно найти уже в ранних стихотворениях Пушкина («Безверие», «К***» — 1817, «Стансы Толстому», «Возрождение» — 1819). В начале 1820-х годов, когда в его творчестве преобладающим становится интерес к романтизму, появляются произведения, посвященные собственно философской теме («Приметы», «Я пережил свои желанья...» — 1822, «Телега жизни» — 1823).

«ПОГАСЛО ДНЕВНОЕ СВЕТИЛО...» (1820)

Это одно из первых стихотворений, в которых в лирическом излиянии на первый план выходят размышления о смысле жизни. Реминисцентным фоном здесь является песнь первая поэмы Дж. Г. Байрона «Паломничество Чайльд-Гарольда». В своем первом поэтическом сборнике¹ автор снабдил элегию пометой «Подражание Байрону». Действительно, некоторые образы и мотивы близки байроновским: прощание с «краем родным», путь вдаль «по волнам», разочарование в «слезах прекрасных глаз»:

Прости, прости, мой край родной!
Уж скрылся ты в волнах,
Касатка вьется, ветр ночной
Играет в парусах.
...
Что ж рваться мне, жалеть кого?
Я сердцем опустел,
И без надежд, и без всего,
Что помнить я хотел.

(Пер. И.И. Козлова)

Лирический герой пушкинского стихотворения погружен в размышления о «Туманной родине», о «безумной любви» прошлых лет. Его мечта «летит... к пределам дальным», как корабль, несущий его к «берегу отдаленному» по волнам «угрюмого океана»:

¹ «Стихотворения Александра Пушкина» (1826).

Лети, корабль, неси меня к пределам дальным
По грозной прихоти обманчивых морей;
Но только не к брегам печальным
Туманной родины моей,
Страны, где пламенем страстей
Впервые чувства разгорались...

...
Где легкокрылая мне изменила радость
И сердце хладное страданию предала.

Однако содержание элегии не исчерпывается этими мотивами, они являются сопутствующими развитию основной темы. Организующую роль в композиции играет рефрен, повторяющийся три раза:

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

Благодаря ему выделяются три части (2, 10, 22 строчки). Каждый раз рефрен попадает в иной контекст, проявляющий в нем различные смысловые оттенки. В первом случае он завершает картину вечернего морского пейзажа. Начальное четверостишие предстает экспозицией лирического сюжета. Фонические средства художественной выразительности (звуковые повторы гласных с сонорными), наполняя его музыкальностью, подчеркивают слова, обрисовывающие красоту природы:

Погасло дневное светило:
На море синее вечерний пал туман.

В рефрене выделяются слова, в которых находится звуковое соответствие (**ветрило, мной, океан**), намекающее и на смысловую близость. Тишина и туманные сумерки соответствуют настроению лирического героя.

Во второй части волнение моря вызывает ответные «Волненье и тоску» в душе лирического героя. В воображении перед ним являются «волшебные края», где его душа жила полной жизнью, где он знал страдания, надежды, слезы, мечты и любовь. Звуковые повторы гласных с сонорными становятся разнообразнее, обогащаются другими согласными, полугласным, сочетаются с ассонансами:

Я вижу берег отдаленный,
Земли полуденной волшебные края;
С волненьем и тоской туда стремлюся я,
Воспоминаясь упоенный...

...
Желаний и надежд...

Фоническое многообразие соответствует утверждению мысли о

богатстве духовного мира. Переживание нельзя выразить в нескольких словах, это целая гамма чувств — «все, что сердцу мило». Волшебным оказывается и свойство души оживлять былое, не только сохранять память, но «рождать... вновь» ощущения:

И чувствую: в очах родились слезы вновь;
Душа кипит и замирает;
Мечта знакомая вокруг меня летает...

Одним из основных во второй части является ассонансный звук «и» (вижу, земли, родились, кипит, мило, томительный). Благодаря этому ассонансу в рефрене выделяются слова, передающие впечатление от шума парусов («Шуми, шуми... ветрило...»). Ветер, надувающий их, «несет» и корабль в океане, и лирического героя по волнам времени — от воспоминаний к сиюминутному переживанию и мечте.

В третьей части звучит байроновский мотив расставания с печальной родиной, где «хладное страданье» погасило пламень молодости («пламенем страстей», «чувства разгорались»). Лирического героя это признание побуждает не к жалобе о том,

Что нет на свете у меня
О ком бы потужить!

*(Байрон Дж. Г. Паломничество Чайльд-Гарольда.
Песнь 1. Пер. И. И. Козлова),*

а к размышлению. Он старается проникнуть вглубь, в тайники своей души, чтобы отыскать причину, почему «рано в бурях отцвела» его юность. Анализируя свое «я», он открывает общие законы развития личности. Его оценку передают эпитеты, характеризующие суть ранних иллюзий. Друзья оказались «минутными», увлечения — «порочными заблуждениями», подруги — изменницами. Все эти впечатления были поверхностными, «легкокрылыми», хотя и принесли истинные страдания. Теперь все они забыты ради того, чтобы возвратиться к вечным ценностям — «покою, славе, свободе».

Однако и этот уровень духовной жизни предстает еще не самым «глубоким». За рациональным рассуждением не забывается «прежних лет безумная любовь». Напротив, эти раны нельзя излечить, к ним все время возвращается память. Мотив возврата передается настойчивым повторением:

...Но прежних сердца ран,
Глубоких ран любви, ничто не излечило...

Эмоциональное впечатление усилено ассонансом на «у», звучащим и во второй части в словах, обрисовывавших воспоминание о любви (полуденной, упоенный, стремлюся, чувствую, безумную). В

третьей — «у» в ударной и безударной позициях встречается чаще, приводя к тому, что в заключительном рефрене выделены созвучные слова (послушное, волнуйся, угрюмый).

Так проясняется «печальная» эмоциональная доминанта стихотворения. Но мотив движения, заданный и в рефрене, и в обрисовке динамики душевной жизни, вносит иную ноту. Лирический герой, «искатель новых впечатлений», бежит от прошлого, сохраняя в израненной душе память обо всем. Эта мысль о ценности индивидуальной жизни человека, представляющей собой частичку общемирового движения «к пределам дальным», станет основой философской концепции поэта. Лирический герой элегии, принимая бытие во всем его многообразии — от тайной улыбки музыки и наслаждений до разочарования и безумных страданий — напутствует корабль в его стремлении вперед. Обращение повторено в элегии четыре раза: помимо трехкратного рефрена, им начинается третья часть («Лети, корабль...»). Образ моря в контексте элегии приобретает метафорический смысл, олицетворяя угрюмую, изменчивую, но милую для сердца лирического героя жизнь.

Художественное своеобразие стихотворения связано с использованием такой жанровой характеристики элегии, как свободная композиция. Текст не разделен на строфы, в нем нет четкой урегулированности размера (вольный ямб), что позволяет подчеркнуть непосредственность и исповедальность лирического монолога. Помимо рефрена, организующую роль играет интонация. После повествовательной первой части во второй возрастает эмоциональное напряжение («вижу», «чувствую», «вспомнил» «все... все»), сменяющееся отрицанием («Но только не к берегам печальным...»), имеющим смысл отказа от возврата к прошлому. В третьей части нанизываются детали, передающие содержание открытий лирического героя и действий, ими вызванных («страны, где...» — четыре предложения, раскрывающих смысл юношеских переживаний; «Я вас бежал...», «вы забыты мной...»). Перебивающее их противоречие («Но прежних сердца ран... ничто не излечило») является утверждением глубины духовной жизни, предстоящей, благодаря многопоточиям, завершающим вторую, третью части и все стихотворение, неисчерпаемой.

В 1820-е годы философская тема продолжает разрабатываться в таких стихотворениях, как цикл «Подражания корану» — 1824, «Если жизнь тебя обманет...» — 1825, «Ангел», «В степи мирской, печальной и безбрежной...» — 1827, «Воспоминание», «Дар напрасный, дар случайный...» — 1828. В стихотворении «Близ мест, где царствует Венеция златая...» (1827) появляется образ, завершающий

философскую разработку метафоры жизнь-море в романтический период:

На море жизненном, где бури так жестоко
Преследуют во мгле мой парус одинокий,
Как он, без отрыва, утешно я пою
И тайные стихи обдумывать люблю.

«БРОЖУ ЛИ Я ВДОЛЬ УЛИЦ ШУМНЫХ...» (1829)

На рубеже 1820—1830-х годов философская тема становится одной из преобладающих в пушкинской поэзии. Помимо данного стихотворения в 1829 г. написаны такие образцы философской лирики, как «Зорю бьют... из рук моих...», «Дорожные жалобы», «Жил на свете рыцарь бедный...», «О сколько нам открытий чудных...» и др.

Лирический герой стихотворения «Брожу ли я вдоль улиц шумных...» погружен в мечты, смысл которых выявляется в первой строфе необычным образом. Мечтая, он бродит вдоль улиц, заходит в храм, видя вокруг суету и «многолюдство». Не оставляют его мечты и в компании друзей — «юношей безумных». Несмотря на содержащее впечатление рассеянного и шумного светского времяпровождения, внесмысловыми художественными средствами создается мрачное, безысходное настроение (звуковой символизм). Объясняется это настойчивым ассонансом на «у» на сильных местах стиха (размер стихотворения — четырехстопный ямб). В первом четверостишии «у» рифмуется в первой — третьей строчках:

Брожу ли я вдоль улиц шумных,
Вхожу ль во многолюдный храм,
Сижу ль меж юношей безумных,
Я предаюсь моим мечтам.

Действительно, мечты лирического героя — это мысли о смерти. Всех встреченных им здесь он представляет «под вечными сводами». Природа навеивает ему думы о мгновенности человеческого существования — «века забвенного» по сравнению с «патриархами лесов». Даже рождение «младенца... милого» воспринимается как напоминание о скоротечности жизни («Мне время тлеть, тебе цвести»).

Смерть для лирического героя — вполне конкретное событие, которого можно ожидать в «день каждый», и в то же время «грядущее» таинство. В ней все загадочно: нельзя угадать ни дату, ни место, «где... судьбина» остановит часы человека:

И где мне смерть пошлет судьбина?
В бою ли, в странствии, в волнах?
Или соседняя долина
Мой примет охладелый прах?

Ожидание смерти изображается в стихотворении достоверно, без всякой идеализации, как конец земной жизни, превращение в «охладелый прах», «бесчувственное тело». И тем не менее такое переживание лишено трагизма (неслучайно в шести из восьми строф ассонансный звук «у» встречается девять раз — столько же, сколько в первом четверостишии). Эмоциональный акцент переносится на осознание красоты и многообразия «милой» жизни.

Каждому поколению выпадает «время... цвести», «играть» молодостью «в бою... в странствии, в волнах», наслаждаться «красою вечною» природы, предаваться «шумному» веселью и задумываться о смысле бытия, находя свой «милый предел». Эти жизненные ценности не тускнеют от сознания неизбежности их внезапного конца. Философским смыслом стихотворения оказывается утверждение значения «забвенного», скоротечного, но неповторимого «века» личности, осознавшей свое место в «вечной» жизни:

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

Человек — звено, соединяющее пространство и время. Понимание его роли обуславливает радостное принятие жизни у лирического героя Пушкина. В последней строфе ассонансный звук «у» парадоксально выделяет слова, имеющие жизнеутверждающий смысл («пусть», «будет», «равнодушная», «красою вечною»).

•ЭЛЕГИЯ• («БЕЗУМНЫХ ЛЕТ УГАСШЕЕ ВЕСЕЛЬЕ...», 1830)

Название стихотворения является указанием на его необычный реминисцентный источник — это произведения романтического периода, когда элегия была основным лирическим жанром в творчестве автора. Первое слово в тексте («безумных») обращает к образности стихотворения, написанного на десять лет раньше. В элегии «Погасло дневное светило...» (1820) начиналось развитие мотивов, итогами которых стали такие образы, как «угасшее веселье» (в раннем стихотворении: «и... пламенем страстей/Впервые чувства разгорались» в дни «весны златая»), «путь» (сквозной мотив), «волнуемое море» (основная метафора, передающая движение жизни, трехкратно повторена в рефрене: «Волнуйся подо мной, угрюмый океан»), наконец, «безумные» годы («потерянная младость», «глубокие раны» от «безумной любви»).

Лирический герой «Элегии», раздумывая о том, какой след в его душе оставило пережитое, подтверждает: «...чем старе, тем сильней»,

ощущаются «печали» прошлого (ср. в стих. «Погасло дневное светило...»: «И вы забыты мной... Но прежних сердца ран,/...ничто не излечило...»). На этой основе возникает антитеза:

Безумных лет угасшее веселье
Мне тяжело, как смутное похмелье.
Но, как вино,— печаль минувших дней
В моей душе чем старе, тем сильней.

Благодаря сравнению страдания с вином, проявляющим с годами свои истинные качества, снимается трагизм признания:

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

Но все же эмоциональный тон первой строфы, создаваемый как нагнетанием «унылых» эпитетов («угасшее», «смутное») и понятий («похмелье», «печаль», «горе»), так и ассонансом, напоминающим стихотворение, посвященное самой мрачной из философских тем («Брожу ли я вдоль улиц шумных...»), является откровенно минорным:

Безумных лет угасшее веселье
Мне тяжело, как смутное похмелье.
... печаль минувших дней...
...
Мой путь уныл. Сулит мне труд и горе
Грядущего волнуемое море.

Во второй строфе образ «пути» дополнен мотивами и деталями, создающими подавленное настроение. Лирический герой предчувствует «закат печальный», думает о смерти, ждет «горестей, забот и треволнения». В элегическом монологе усилено субъективное начало: повторяются формы личного местоимения, нанизываются глаголы в первом лице («не хочу», «хочу», «ведаю»). Исповедальная интонация углубляет образ, придавая его мрачной стороне ошутимость и конкретность.

Значительность горестей, осознанных лирическим героем во всей их глубине, требует веских обоснований для того, чтобы принять их не только в минувшем, но в настоящем и будущем. Антитеза «умирать — жить» снимается благодаря выбору героя, противопоставившего мировому закону свою волю:

Но не хочу, о други, умирать;
Я жить хочу...

Подобно романтическим произведениям, его личность оказывается равной всему «волнуемому морю» мироздания. Однако возвышенный ореол страдальца, создающийся реминисцентным фоном, заслонен реальностью земного бытия. В противоположность романтическому двоемирию, действительность оказывается богаче

и прекраснее идеала. Жизнь вызывает слезы счастья, упоенье, радость, надежду. С утверждения «Я жить хочу...» начинается вторая часть стихотворения, по настроению контрастная первой.

Семь заключительных строчек пронизаны восходящей интонацией, благодаря чему каждая новая грань жизненного многообразия, представленного во второй части, становится ступенью к истинному познанию мира. Смысл жизни для лирического героя — это полнота ощущений, доступных только человеку с его способностью мыслить. Страдание воспринимается не только как жизнь чувств в мире печали, «труда и горя», но и как один из полюсов восприятия действительности. Наряду с ним человеку суждены (особенно контрастные на фоне горестей) наслаждения. Обрисовав две крайности психологического состояния, лирический герой обращается к специфике собственных переживаний. Истинным наслаждением для него является искусство:

Порой опять гармонией упьюсь,
Над вымыслом слезами обольюсь...

В противоположность романтическому представлению об искусстве как идеальном воплощении «гармонии», для лирического героя «Элегии» творчество — «вымысел». Но это проявление духовности, создание человеческой фантазии в его восприятии затмевает все «тяжелые» впечатления, принося высшую радость.

Последний образ стихотворения подтверждает пафос второй части. Тема любви обрамляет стихотворение (от «безумных» переживаний прошлого к ожиданию «улыбки прощальной»). Мысль о ней вносит умиротворение. Смолкшее веселье должно смениться улыбкой, угасание — блеском. Эта вспышка может быть будет последней, прощальной. Но она воспринимается как высшее проявление жизни, получающей не только в философском, но и в непосредственно-эмоциональном восприятии лирического героя оправдание и смысл.

Философская тема получила воплощение в таких стихотворениях начала 1830-х годов, как «Стихи, сочиненные ночью во время бессонницы» (1830), «Не дай мне бог сойти с ума...» (1833), «Пора, мой друг, пора! покоя сердце просит...» (1834), «Туча», «Странник», «Родрик» (1835), «Когда за городом, задумчив, я брожу...», «(Из Пиндемонти)», «Мирская власть» (1836) и др.

«...ВНОВЬ Я ПОСЕТИЛ...» (1835)

В середине 1830-х годов для лирического героя, осознавшего, что «переменился», «покорный общему закону», став старше и мудрее, наступает время ответов на философские вопросы:

Жизнь, зачем ты мне дана?

...

Кто меня враждебной властью
Из ничтожества воззвал,
Душу мне наполнил страстью,
Ум сомнением взволновал?..

(«Дар напрасный, дар случайный...», 1828)

Долго ль мне гулять на свете
То в коляске, то верхом,
То в кибитке, то в карете,
То в телеге, то пешком?

(«Дорожные жалобы», 1829)

Жизни мышья беготня...
Что тревожишь ты меня?
...
От меня чего ты хочешь?
Ты зовешь или пророчишь?
Я понять тебя хочу,
Смысла я в тебе ищу...

(Стихи, сочиненные ночью во время бессонницы», 1830)

В отрывке «...Вновь я посетил...» мотив взросления усилен тем, что лирический герой сравнивает два периода жизни, которые разделяют десять лет (прототипическими при изображении пейзажа являются черты природы Михайловского, где прошла ссылка поэта в 1824—1826 гг.). В знакомых местах изменилось немного. Стоит еще «опальный домик», хотя нет в живых его «бедной няни». Прежним остались озеро и «холм лесистый». Так же «по берегам отлогим» видны деревни и старая мельница. По-старому «в гору подымается дорога», около которой растут три сосны.

Здесь все дышит стариной, «Минувшее... объемлет живо» лирического героя, напоминая о еще более давних временах:

И, кажется, вечор еще бродил
Я в этих рощах...

...

Волт холм лесистый, над которым часто
Я сиживал недвижим и глядел
На озеро, вспоминая с грустью
Иные берега, иные волны...

Могущество памяти, в которой продолжают жить впечатления «минувшего» во всем их живом своеобразии, подтверждено эфоническими художественными средствами. Лирический герой, вспоминая о своей няне, слышит отзвук ее шаркающей походки. В создании этого впечатления использована ономотопея — фоническая система, в которой звуковые повторы напоминают о реально-

сти, позволяя придать образу чувственную ощутимость. В отрывке использованы аллитерации на шипящие и глухие согласные:

Уже старушки нет — уж за стеною
Не слышу я шагов ее тяжелых...

Ономатопея использована также в обрисовке впечатления от «шороха... вершин» сосен. Его создают аллитерации на «ш» и «х»:

Знакомым шумом шорох их вершин...

...
Все тот же их, знакомый уху шорох...

Если в первом случае строчка представляет собой воспоминание о звуке, который был слышен лирическому герою, «когда их мимо» он проезжал «при свете лунном» в прошлом, то во втором — передается современное впечатление, подтверждающее, что они «все те же». В этой связи выстраивается сложное соотношение между двумя звуковыми уровнями: в настоящем слышно эхо прошлого.

Повествовательная интонация отрывка перебивается тремя «но» (строчки 7, 38, 50). Первое противоречие относится к привычному представлению о том, что с годами много перемен происходит в жизни человека («Переменился я — но здесь опять/Минувшее меня объемлет живо...»). Во втором случае «но» начинает самую важную часть стихотворения, когда неторопливый рассказ о переживаниях лирического героя в памятных ему местах сменяется обсуждением значительнейшей философской проблемы — вопроса о смене поколений. Третьим «но» начинается вывод, противоречащий привычным представлениям о жизни.

Одним из впечатлений природы является антитеза «корни... устарелые» — «младая роща»:

...На границе
Владений дедовских...
...три сосны...
...
Но около корней их устарелых
(Где некогда все было пусто, голо)
Теперь младая роща разрослась...

Антитеза продолжает противопоставление «минувшего» — настоящего, соединить которые могла только память лирического героя. Однако в философском ракурсе он находит основания для того, чтобы снять ее вовсе. Благодаря сравнению рощи с семьей («Зеленая семья; кусты теснятся/Под сенью их, как дети») на первый план выходит мысль о преемственности. Смена поколений позволяет избежать «пустоты», продолжить течение жизни:

...вдали
Стоит один угрюмый их товарищ,

Как старый холостяк, и вокруг него
По-прежнему все пусто.

Понимание того, что жизнь продолжается только в потомстве, обуславливает жизнеутверждающий пафос четвертой, заключительной строфы отрывка. Думая о будущем, лирический герой обращается в воображении к тому времени, когда «дети» перерастут «старую главу» трех сосен, которых он называет своими «знакомцами». Это будет время его внука, незнакомого «племени» потомков. Несмотря на обилие противопоставлений («младое» — «старая», «незнакомое» — «знакомцы»), антитезы не возникает, так как они являются характеристикой жизненного закона.

В образе времени, имеющем в отрывке четыре уровня (воспоминания об «иных волнах», изгнание десять лет назад, современность лирического героя, будущее — «поздний возраст» юной поросли, внука), высвечивается смысловая доминанта. Каждый отрезок в его непрерывном течении неповторим, как и мгновения человеческой жизни, представляющей проявлением мировой гармонии. Этот завершающий вывод находит выражение в заключительном аккорде, когда «во мраке» отчетливей воспринимается радость, а мысль о смерти («...не я/Увижу...») органично продолжает «Веселые и приятные» раздумья:

...Но пусть мой внук
Услышит ваш приветный шум, когда,
С приятельской беседы возвращаясь,
Веселых и приятных мыслей полон,
Пройдет он мимо вас во мраке ночи
И обо мне вспоминает.

Гармония, которую лирический герой находит благодаря философскому осознанию мировых противоречий, подтверждена и на эвфоническом уровне. В заключительном высказывании, содержащем вывод, «угрюмый» ассонансный звук «у» соседствует со стыками гласных, придающих тексту напевность. Звуковой повтор в последней строчке акцентирует слияние в единое целое понятий личности и человечества уже не на субъективном, а на философски-обобщенном уровне.

* * *

Для ссылки в Псковской области поэту было назначено его родовое поместье Михайловское, где он бывал раньше, навещая усадьбу летом. Пушкин приехал в Михайловское 19 августа 1824 г. Там он находился сначала под надзором своего отца С.Л. Пушкина, а после отъезда семьи в Петербург осенью 1824 г. — настоятеля соседнего монастыря.

Два года, проведенные в Михайловском, стали важным этапом в развитии творческой личности Пушкина. В это время зримо выявляется своеобразие его литературной позиции и художественных принципов. «Искренно признаюсь, — писал поэт, — ... что я в литературе скептик... и что все ее секты для меня равны, представляя каждая свою выгодную и невыгодную сторону. Обряды и формы должны ли суеверно поработать литературную совесть?» (Письмо к издателю «Московского вестника», 1827/1828). В жанровом, идейном, образном планах произведения Пушкина середины 1820-х годов знаменовали создание нового художественного метода, названного автором «истинно романтическим», благодаря которому стало возможным «верное изображение лиц, времени» (Там же).

Новаторские тенденции видны в произведениях этого периода: трагедии «Борис Годунов» (1825), поэме «Граф Нулин» (1825), в лирике, продолжении романа в стихах «Евгений Онегин» (в Михайловском закончены 3—6-я главы).

Пушкин много размышляет над современным состоянием русской литературы и языка. Чувствуя скованность «ограниченным кругом языка условленного, избранного», он обращается «к свежим вымыслам народным», просторечию, живой разговорной речи («О поэтическом слоге», 1827). Отрицая признанные эстетические принципы («...мы все еще повторяем, что прекрасное есть подражание изящной природе и что главное достоинство искусства есть польза» — «О народной драме и драме «Марфа Посадница», 1830), провозглашает, что «цель поэзии — поэзия» (Письмо В.А. Жуковскому. Апрель 1825 г.), «истинное» художественное творение, в котором отсутствуют «всякие правила, но не всякое искусство», демонстрирующее стремление автора к свободе и «единству» («О трагедии», 1825).

* * *

Тема творчества, исследование роли поэта и содержания поэзии волновала Пушкина с юных лет («К другу стихотворцу», 1814, «Исповедь бедного стихотворца» — 1814, «Городок» — 1815, «К Жуковскому» — 1816, многие другие). В конце 1810-х годов она становится одной из главных в его творчестве («Жуковскому», «К портрету Жуковского» — 1818, «Деревня» — 1819). В 1820-е годы ей посвящены многочисленные послания поэтам-современникам и друзьям, а также такие стихотворения, как «К моей чернильнице» — 1821, «Послание цензору» — 1822, «Чиновник и поэт» — 1823, «Разговор книгопродавца с поэтом» — 1824, «Андрей Шенье», «Прозаик и поэт» — 1825.

Так назывался цикл стихотворений, написанных летом 1826 г. после получения известия о казни декабристов, когда поэт ощущал себя на жизненном «перепутье». В первом и единственном известном стихотворении цикла выстраивается три плана характеристики лирического героя. Это библейские реминисценции, автобиографические отзвуки и обобщенный образ «вещего»¹ провозвестника божьей воли.

Библейская основа образа связана с преданием о чудесном видении Исайи, узревшего в храме Бога Саваофа в окружении серафимов². Услышав сетования Исайи о том, что он «человек с нечистыми устами», один из серафимов коснулся его рта горящим углем с жертвенника, «очистив» его грех (Ис. 6; 6—7). В стихотворении Пушкина лирический герой одновременно легендарное существо, подобные ветхозаветным пророкам, и живой, чувствующий духовное «томление» и физическую боль человек. Его состояние передают образы «пустыни мрачной» и «перепутья», где и происходит чудо.

Поначалу его превращение в избранного прозорливца происходит, как во сне. Необычность содеянного серафимом воспринимается как древнее таинство, что подчеркнуто использованием архаичной лексики (десница, дольняя). Касание легких перстов ангела производит волшебные перемены: глаза становятся «вещими зеницами», слух в «пустыне» улавливает «шум и звон». Для того чтобы передать полноту восприятия, использован характерный для творчества поэта прием. Очертания мира предстают контуром, проведенным по его полюсам. Лирическому герою внятны неслышные и оглушающие звуки, видно скрытое и далекое, понятен смысл небесного, земного, даже «подводного» бытия:

И внял я³ неба содроганье,
И горний³ ангелов полет,
И гад морских подводный ход,
И дольней лозы прозябанье⁴.

Впечатление меняется, когда, как и в предании об Исае, ангел прикасается к устам героя. Чудесные изменения происходят как физически ощутимое перерождение. В стихотворении серафим

¹ Вещий — ведающий обо всем, в том числе о будущем, умный, мудрый.

² Серафимы — в иудаистской и христианской мифологии ближайшие к Богу высшие духовные существа.

³ Горний — вышний.

⁴ Дольняя — длинная, лоза — ствол дерева, прозябанье — рост.

причиняет страшную боль («вырвал... язык», «уста замершие»). Его легкие персты становятся «десницею кровавой», чтобы вместо «грешного», «празднословного», «лукавого» человеческого языка герой обрел способность выражать мудрые мысли («жало мудрых змеи»).

Мотив смертного страдания усиливается в изображении того, как «он... грудь рассек мечом» и «вынул» трепещущее сердце. «Угль, пылающий огнем», прикасается не к устам пророка, как в Библии, ангел вкладывает его «Во грудь отверстую» героя. Даже смерть не освобождает от мучений («Как труп, в пустыне я лежал»). Чудо показано как моральное и физическое перерождение, после которого человек достоин услышать «Бога глас».

Последнее четверостишие является кульминацией лирического сюжета, смысловой вершиной стихотворения. Интонационное возвышение, ведущее к ней, передается многократным повторением союза «и» (16 раз). В отличие от библейского обращения Бога к Исае («Кто пойдет для Нас?» — Ис. 6; 7), у Пушкина герой получил новую жизнь и другое имя ради исполнения его «воли»:

И Бога глас ко мне воззвал:
«Восстань, пророк, и виждь, и внемли,
Исполнись волею моей...»

Аналогия между пророком и творческой личностью возникает в связи с упоминанием о «глаголе» — слове, определяющем их предназначение. Лирический герой получил в дар «язык» — правдивый (антитеза «лукавому»), значительный (контраст с «празднословным») и святой (противоположность «грешному»). Переносный смысл понятия «язык» необычайно важен для художника слова. В его руках оказывается оружие для воплощения святой правды. Поэт, чье творчество пронизано пламенем «угля», в который превращено его «сердце трепетное» должен осветить «все» уголки мира, достучаться до каждого «сердца», чтобы донести «волю» Божью — жизненные начала добра:

И, обходя моря и зе ли,
Глаголом жги сердца людей.

Образ, передающий воздействие поэзии, строится как реализованная метафора «огонь любви». Гуманистическая направленность творчества предстает основой пророческого служения художника. Автореминисцентным источником является горячее желание лирического героя «Деревни» (1819) «уметь сердца тревожить» воплощениями «жара» свободолобивых стремлений. В стихотворении «Пророк» мысль о назначении поэзии получает обобщенную трактовку, получая философско-нравственное звучание.

Образность «Пророка», выразившая суть пушкинской концепции творчества, важна для понимания особенностей разработки этой темы в позднейшей лирике.

Переживание лирического героя стихотворения «Поэт» передано опосредованно, через эмоциональную оценку двух ипостасей «поэта». В первой строфе он обрисован как один из «детей ничтожных мира», человек, погруженный в материальные «заботы», суету, «забавы», свойственные всем. Его тревожит «людская... молва», привлекает общий для народа кумир. Но это сон, и пробуждение наступает, как только он чувствует себя призванным «К священной жертве».

Несмотря на то, что в контексте стихотворения поэт предстает не библейским пророком, а жрецом Аполлона¹, что является пространственным обозначением творца², автореминисценции из «Пророка» («божественный глагол», «орел», «святая лира») проясняют смысл выбора лирического героя. В стихотворении создается антитеза между ничтожными качествами людей и божественной, священной природой поэтического дара. Коснувшийся «До слуха чуткого» глас бога перерождает героя:

Тоскует он в забавах мира,
Людской чуждается молвы,
К ногам народного кумира
Не клонит гордой головы...

Если в «Пророке» жизнь творца — это избранническое служение, то поэт в данном стихотворении — человек, «Быть может, всех ничтожней». Для лирического героя близки и понятны его психологические состояния: он «малодушно погружен» в суетные «заботы», его душа то «вкушает холодный сон», то «встрепенется». Тогда прошлые забавы вызывают тоску, он предпочитает одиночество, становится суровым, диким, чуждается общества. Он полон внутреннего смятения, слышит звуки, для которых еще не найден способ выражения:

Бежит он, дикий и суровый,
И звуков, и смятенья полн,
На берега пустынных волн,
В широкошумные дубровы...

¹ Аполлон — в греческой мифологии бог солнечного света, покровитель певцов и музыкантов.

² Ср. в стих. «Городок» (1815) у Пушкина поэт — тот, «С кем втайне Феб дружится» (Феб — эпитет Аполлона, подчеркивающий его чистоту, блеск, способность к прорицанию).

На фоне основного ассонансного звука «о» (из пяти четверостиший только в четвертом «о» не использован в рифмах; звук входит в ключевые слова: Аполлон, сон, глагол, орел, суровый, гордой и др.) слышны и другие повторы:

Пока не требует поэта...
К священной жертве Аполлон...

...
Молчит его святая лира...

...
До слуха чуткого коснется...

В целом разноречивость гласных в стихотворении выглядит как картина проб оркестра. Звуки разных инструментов еще не слились в сотворении единой мелодии, дирижер пока не готов взять свою палочку. Фонические средства акцентируют в обрисовке внутреннего состояния поэта мотив посредничества. Так же как пророк, он исполнитель, инструмент для гармоничных звуков «божественного глагола».

Изображение двойственности в душе поэта продолжает развитие мысли о тяжелой ноше творческого призвания. Так же, как в «Пророке», в стихотворении отсутствует идеализация. Метафорика, основанная на передаче осязаемости физических мук, сменяется психологической детализацией. Динамика внутренних переживаний (ее передают глагольные формы: «молчит»; «вкушает... сон», «Но лишь... коснется», «встрепенется», «тоскует», «чуждается», «не клонит», «бежит») проявляет главную особенность поэта. Его «чуткая» душа, улавливая присутствие неземного, распаивается навстречу вестнику неба. «Святая лира» поэта настроена в согласии с законами мировой гармонии, поэтому ей созвучны плеск «пустынных волн» и шум «дубров», но не «людская... молва». Значимость приготовления «К священной жертве» подчеркнута строфическими средствами. Вторая строфа, начинающаяся с «но», ровно в полтора раза превышает объем первой. Кроме того, она не закончена (многоточие после последней строчки), возникает интонационное ожидание, показывающее, что автор оставляет лирического героя накануне главных событий.

«ПОЭТУ» (1830)

Отказавшись от юношеских иллюзий «тихой славы» («К Чаадаеву», 1818), в период творческой зрелости лирический герой Пушкина обращается к раздумьям об отношениях поэта и читателя. С ранних лет видя в творчестве «эхо... народа» («К Н.Я. Плюсковой», 1818), он с горечью замечает, что на этот «отзвук» «нет отклика» («Эхо», 1831). В напутствии поэту «любовь народная» становится главной темой обсуждения.

В конце 1820-х годов после возвращения из ссылки автор пользуется всероссийской известностью, вопрос о цене и долговечности славы имеет для него и субъективно-личностное значение. В стихотворении ответ на него проистекает из понимания, что похвалы «минутны», а народ в действительности — это непосвященная, тупая и бессмысленная толпа, «чернь» («Поэт и толпа», 1828), которой нет дела до высоких художественных целей поэта. Призывая не дорожить славой, лирический герой основывается на представлении, известном по стихотворениям «Пророк» и «Поэт», о жреческой миссии художника. Среди современников непонимание ее особенностей может повлечь смех, осуждение глупца:

Поэт! не дорожи любовью народной,
Восторженных похвал пройдет минутный шум;
Услышишь суд глупца и смех толпы холодной...

«Вдохновенный досуг» («Рифма, звучная подруга...», 1828) поэта теперь расценивается как «подвиг», так как творец приобрел черты одинокого изгоя. Земной путь требует от него качеств подвижника («Но ты останься тверд, спокоен и угрюм»). Однако в его образе высвечиваются черты, возвышающие над обыденностью:

Ты царь: живи один. Дорогою свободной
Иди, куда влечет тебя свободный ум...

...
... Ты сам свой высший суд;
Всех строже оценить умешь ты свой труд.

Утверждение «Ты царь» содержит полемический смысл, основанный на драматических обстоятельствах биографии поэта. После ссылки надзор за ним не был отменен. Николай I стал его цензором сам, но это не облегчило положения поэта. В 1830 г. он писал: «С огорчением вижу я, что всякий шаг мой возбуждает подозрение и недоброжелательство... мое положение... так непрочное, что каждую минуту я чувствую себя накануне несчастья, которого я не могу ни предвидеть, ни избегнуть...» (Письмо А.Х. Бенкендорфу. Март 1830 г.). Трагичность общественного положения автора толкнуло на усиление значения призыва к «подвигу» в наставлении поэту:

Иди...
Усовершенствуя плоды любимых дум,
Не требуя награды за подвиг благородный.

Каждое слово лирического героя приобретает особую цену, так как его истинность подтверждена жизненными устремлениями автора. Награда поэта — в ощущении заверченного труда и его согласия с высшими ценностями. Только тогда взыскательный художник может быть доволен своим творением.

Напутствие поэту изложено в совершенной твердой форме

сонета. В сонете Пушкина (шестистопный ямб) в основном сохранена «французская» последовательность строк и рифм (14 строчек: два катрена на две рифмы, два терцета на три рифмы). Изменения касаются первого катрена, где использована «итальянская» последовательность в рифмовке (не *абба*, а *абав*). Нарушены и некоторые «правила» в содержании, что на фоне следования формальным законам акцентирует неканонические моменты. Так, не следуя требованию не повторять слова, поэт подчеркивает важнейшее для него понятие благодаря именно повтору:

Ты царь: живи один. Дорогою свободной
Иди, куда влечет тебя свободный ум...

Так же свободно развивается его мысль. На всем протяжении сонета сохранен тон доверительного разговора с собратом по ремеслу. Одновременно в образе поэта, встревоженного «судом глупца» и смехом черни, всех строже оценивающим свои произведения и оттого приобретающим реальные психологические характеристики, высвечивается и лицо пророка, жреца Аполлона¹. Его огонь горит на алтаре, а жертвой должна стать его жизнь. Усиление мотива неценности «подвига благородного» поэта вносит шемящую эмоциональную ноту в финал стихотворения:

... Так пускай толпа его бранит
И плюет на алтарь, где твой огонь горит,
И в детской резвости колеблет твой треножник.

«Я ПАМЯТНИК СЕБЕ ВОЗДВИГ НЕРУКОТВОРНЫЙ...» (1836)

Стихотворение, написанное за несколько месяцев до смерти, окрашено не трагическим предчувствием конца, а стремлением, подводя итоги, заглянуть в будущее. Пушкин обратился к оде Горация «К Мельпомене»² вслед за М.В. Ломоносовым («Я знак бессмертия себе воздвигнул...») и Г.Р. Державиным («Памятник»).

В отличие от главной мысли оды Горация о том, что поэт получает бессмертие благодаря художественному совершенству его стихов, лирический герой Державина видит значение творчества в новаторстве содержания, отражающем нравственную позицию автора:

Всяк будет помнить то в народах неисчетных,
Как из безвестности я тем известен стал,

¹ В греческой мифологии Аполлон был также и прорицателем, передавшим эту способность своим детям. Им были основаны святилища в Дельфах, в Малой Азии и Италии.

² Гораций Флакк Квинт (65—8 гг. до н. э.) — великий римский поэт. Мельпомена — в греческой мифологии муза трагедии.

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

(«Памятник», 1795)

Пушкин, продолжая традицию переложения текста Горация на русский язык, вводит в стихотворение конкретику, что превращает перевод в подведение итогов деятельности автора. Сохраняя пяти-строфное построение (четверостишия), как у Державина, поэт вносит изменения в размер (не шестистопный, а разностопный ямб).

Образ нерукотворного памятника (развитие мотива «чудесного, вечного» монумента у Державина) создается в сравнении с реальной гранитной колонной («Александрийским столпом»), установленной в 1834 г. на Дворцовой площади Санкт-Петербурга в честь победителя Наполеона, одного из организаторов Священного союза императора Александра I. Судьей в этом споре должна выступать память потомков: именно к «памятнику» поэта «не зарастет народная тропа».

В отличие от державинского предвиденья о славе, с годами возрастающей, «Доколь славян род вселенна будет чтить», у Пушкина главным читателем в будущем мыслится «пиит»:

И славен буду я, доколь в подлунном мире
Жив будет хоть один пиит.

К нему дойдет послание души, выразившей себя в созданиях «заветной лиры». По «Руси великой» пройдет слух о поэте. Как и у Державина, в пушкинском стихотворении понятие России конкретизировано. Но если великий предшественник обзорекает карту («Где Волга, Дон, Нева... Урал...»), то лирический герой Пушкина называет каждого, к кому обращено его творчество:

И назовет меня всяк сущий в ней язык,
И гордый внук славян, и финн, и ныне дикой
Тунгус, и друг степей калмык.

Это тот народ, чья «тропа» к творениям поэта станет вечной данью его памяти, кому он «любезен» не величием имени (у Державина, напротив: «Всяк будет помнить», как «известен стал»), а неповторимым своеобразием личности:

И долго буду тем любезен я народу,

¹ Фелица — героиня сказки Екатерины II; в оде с таким названием Державин, сохранив сказочные образы, простоту слога, воспевал «добродетели» «богоподобной царевны» в сравнении со слабостями простых смертных. Ода принесла автору широкую известность.

Что чувства добрые я лирой пробуждал,
Что в мой жестокий век восславил я свободу
И милость к падшим призывал.

Нравственное содержание поэзии, утверждавшееся в стихотворениях 1820-х годов, получает оценку с точки зрения будущего. Это вневременная ценность, так же как прославление свободы, важное не только в «жестокий век», но и долгие годы спустя. Призывая к устремленности к возвышенному идеалу, поэзия не должна забывать о «падших». В контексте стихотворения такое обобщенное понятие относится ко всем, кто не может вырваться из плена земных чувств (антитеза идеалу свободы). Какими бы низкими ни были мотивы их поступков, лирический герой призывает к ним «милость» (в рукописном варианте «милосердие»), гуманистическое прощение.

Обращаясь в последней строфе к музе, он, в противоположность державинскому призыву («О муза! возгордись заслугой справедливой...»), продолжает развитие мысли о «дороге свободной» («Поэту») художника, послушного лишь «Веленью божию». Что бы ни встретилось на его пути (антитезы «обида» — «венец», «хвала» — «клевета» передают многообразие жизненных коллизий), он должен принимать их «равнодушно», помня о вечной, «нерукотворной» цели.

Динамика развития лирического сюжета передана фоническими средствами. Повтор, превалирующий в первой строфе, акцентирует ключевую мысль (звуковые ассоциации):

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

Нет, весь я не умру...

В следующих трех строфах-четверостишиях на первый план выходит такая фоническая система, как **ономатопея**. Благодаря повтору «д» с гласными слышен отзвук колокольного звона, подчеркивающего утверждение «И славен буду я»:

...душа в заветной лире...

...

И славен буду я, доколь в подлунном мире...

...

И долго буду тем любезен я народу...

Впечатление создается не только торжественное, но и тревожное, так как активизируется ассонансный звук «у». В последней строфе он преобладает, акцентируя в психологическом состоянии лирического героя трагические ноты. Принимая, как и в других стихотворениях, посвященных теме творчества, выпавшую ему на долю великую миссию, «не страшась» и «не требуя венца», он обречен быть одиноким в мире глупцов:

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

Однако общий эмоциональный настрой стихотворения создается постоянным повтором сонорного «л» с гласными (звуковые ассоциации). «Л» входит в состав таких важных слов, как «лира», «славен», «слух», «славян», «любезен», «милость» и др., пронизывая все пять строф. Мысль о гуманистической «милости» к человеку, подчеркнутая мягкостью и мелодичностью таких повторов, примиряет противоречия. За «жестокой» земной жизнью следует посмертная слава, да и само понятие тленья неприменимо к тому, кто увековечил себя в духовном памятнике, чья непокорная глава видна сквозь все события мировой истории:

Нет, весь я не умру — душа в заветной лире
Мой прах переживет и тленья убежит...

* * *

Любовная лирика составляет значительную часть пушкинского наследия. Творческие искания поэта середины 1820-х годов отражаются и в трактовке этой вечной темы. Лирическая миниатюра, основанная на субъективно-психологическом содержании, приобретает обобщенный смысл. В ней не только выражено неповторимое переживание лирического героя, но создается образ любви как вечного чувства в его «мимолетных» проявлениях.

«К^{***}» («Я ПОМНЮ ЧУДНОЕ МГНОВЕНЬЕ...», 1825)

Автобиографической основой воспоминания о «чудном мгновенье» была встреча Пушкина в 1819 г. с Анной Петровной Керн (1800—1879). Знакомство, произошедшее в доме президента Академии художеств А.Н. Оленина, жене которого А.П. Керн приходилась племянницей, было действительно мимолетным. Во второй раз они встретились через шесть лет, когда Анна Петровна заехала по пути в Ригу к своей родственнице П.А. Осиповой, владелице соседнего с Михайловским Тригорского. Уезжая через несколько недель, она получила в дар от поэта экземпляр второй главы романа в стихах «Евгений Онегин», в который было вложено послание «К^{***}».

Шесть строф-четверостиший (четырёхстопный ямб) являются не только исповедью-признанием, но и обобщенной обрисовкой любовного переживания. В развитии лирического сюжета выделяются три части. Две первые строфы — это рождение чувства. Мир меняется в одно «мгновенье», как только перед героем возникает

похожая на «виденье» красавица. Она сравнивается с ангелом, подобно героине стихотворения В.А. Жуковского «Лалла Рук» (1821; интерпретация сюжета одноименной поэмы Т. Мура). Образ «гений чистой красоты», являясь реминисценцией, вызывает в памяти целый ряд характеристик идеала в стихотворении Жуковского. Красота для романтика — это «гость... с вышины», вестник «небесного», навещающий поэта во сне, в воспоминании или мечте, озаряющий жизнь «на минуту». В красавице должны соединяться «непорочность», «робкая стыдливость», «младенческая живость» и величие, «глубокость чувства» и безмятежность. Это призрак, неосуществимый, но «неразлучный с сердцем» идеал:

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

...

Чтоб о небе сердце знало
В темной области земной,
Нам туда сквозь покрывало
Он даст взглянуть порой;
И во всем, что здесь прекрасно,
Что наш мир животворит,
Убедительно и ясно
Он с душою говорит...

Благодаря этой реминисценции на героиню пушкинского стихотворения падает отсвет идеала, а образ «чудное мгновенье» приобретает дополнительное значение встречи с небесным. Грусть лирического героя — это «безнадежное» томленье в разлуке не только с возлюбленной, но и с тем, что «мир животворит». В этой связи особое значение получают воспоминания о реальных чертах милой («голос нежный», составляющий антитезу «шуму» суетного мира):

В томленьях грусти безнадежной,
В тревогах шумной суеты,
Звучал мне долго голос нежный
И снились милые черты.

«Голос» звучал в памяти лирического героя, несмотря на проходящие годы. Но когда «прежние мечты» рассеяны порывом жизненной бури, вместе с ними исчезает за покрывалом («Лалла Рук») все, что в его сердце связано с идеальными стремлениями: воспоминание о «небесных чертах», таинственном «голосе», «чудной» встрече. Вторая часть стихотворения (строфы 3, 4) обрисовывает существование «здесь», во мраке земного мира. Однако для образов «заточенья» и «глуши» есть и реальная автобиографическая основа — михайловская ссылка поэта. Психологическая конкретика заостряет романтически обобщенные характеристики. В отличие

от стихотворения Жуковского разгадка драматического переживания лирического героя Пушкина не исчерпывается романтическим двоемирием, у нее есть жизненные основания. Его мир «животворит» не только идеал, но и любовь. Без нее не слышен глаз божества, не пробуждается «вдохновенье», спят чувства («слезы»), «тихо» замирает сама «жизнь»:

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

Значение любви в жизни лирического героя подтверждено посредством необычной рифмовки. Во всех шести строфах использовано пять видов созвучий. Три из них являются сквозными:

1	5
мгновенье	пробужденье
ты	ты
виденье	виденье
красоты	красоты
2	3
безнадежной	мятежный
суеты	мечты
нежной	нежный
черты	черты

Только в четвертой и последней — шестой строфах появляются новые рифмы, обусловленные необходимостью выделить ключевое слово:

4	6
заточенья	упоенья
мои	вновь
вдохновенья	вдохновенье
любви	любовь

На смысловом уровне утверждение любви как причины «воскресения» лирического героя происходит в третьей части (строфы 5, 6). Его душа, пробудившаяся для новой жизни, вспоминает о давнем впечатлении («опять явилась ты»). Любовь, забытая в разлуке, наполняет сердце, одухотворяя божественным светом земной мрак. В контексте стихотворения чувство оказывается сильнее идеальных стремлений. Любовь не только позволяет «порой» заглянуть в мир «прекрасного» (Жуковский), но преображает всю «темную область земную» («Лалла Рук», параллель с пушкинским образом «мрака»).

Антитеза замирания и воскресения создается на основе воспроизведения субъективно-психологических переживаний лирического героя. Ему сопутствует восклицательная интонация. Сердце, пережившее «томленья», «тревоги», разочарование, снова бьется в предчувствии счастья. В душе царит «упоенье», воскресли надежды, творческие мечты. Иное значение получает в финале образ «гений чистой красоты». Это напоминание о юношеском увлечении, воскресшем с новой силой, раскрывает мысль о вечно возрождающейся жизни. Мажорное завершение лирического сюжета стихотворения придает его образам гармоничную эмоциональную окраску:

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

«НА ХОЛМАХ ГРУЗИИ ЛЕЖИТ НОЧНАЯ МГЛА...» (1829)

Сравнение текста с первоначальным вариантом («Все тихо — на Кавказ идет ночная мгла...») показывает, что автор стремился в окончательной редакции, освободив стихотворение от биографического подтекста, придать настроению лирического героя обобщенный характер.

Его печаль, унынье вызваны любовью и разлукой:

Печаль моя полна тобою,
Тобой, одной тобой...

Поглощенность «грустными» переживаниями передается в образе:

...Унынья моего
Ничто не мучит, не тревожит...

Однако в настроении нет трагической ноты («Мне... легко...», «печаль... светла»), так как любовь предстает всепоглощающим, интенсивным, но светлым внутренним ощущением. Оно заполняет («Печаль... полна тобою») духовный мир лирического героя, которого ничто вокруг не занимает, не тревожит. Этот мотив усилен благодаря двум антитезам. Открывающий стихотворение пейзаж задает цветовые и звуковые характеристики, по сравнению с которыми жизнь сердца резко контрастна. В природе ночной Грузии подчеркнуты иные черты, чем в первой редакции («тихо, восходят звезды»). В окончательном тексте фоном для размышлений лирического героя становится не только мгла, но и шум горной реки:

На холмах Грузии лежит ночная мгла;
Шумит Арагва предо мною.

Антитезой буйству природы становится умиротворенность, окужающую ночь озаряет внутренний свет. «Светлая» печаль сопровождается любовные переживания вне зависимости от их содержания. Реальность любовной коллизии не становится предметом рассмотрения, акцентируется другой аспект чувства. Благодаря противопоставлению внешнего и внутреннего метафора «сердце... горит» становится реализованной. Особенности представлений лирического героя Пушкина выявляет образ любви-солнца, не сжигающего, но освещающего ровным внутренним светом всю его жизнь:

И сердце вновь горит и любит — оттого,
Что не любить оно не может.

Способность претворить жизненные впечатления в гармонию, одухотворить «светлым» восприятием жизни самое мучительное из переживаний человека — основа внутреннего мира лирического героя. Гармоничная эмоциональная окраска создается в связи со спецификой инструментовки стихотворения. В тексте параллельно развиваются две фонические темы, противоположные по выражающимся в них ощущениям. Одну из них, тему «уныния», создают ассонанс на «у» и звуковой повтор «р» и «г» с гласными, вызывающий ассоциации с падением камней с горы («Грузии», «Арагва», «грустно»). Другая тема «легка» и «светла» благодаря ассонансам, повторам гласных с полугласным и сонорными «л», «н», «м». Она возносится к небу, как пламя светильника, скользит, плывет:

На холмах Грузии лежит ночная мгла...

...

Печаль моя полна тобою,
Тобой, одной тобой... Унынья моего...

...

Что не любить оно не может.

На протяжении всего стихотворения мелодии не только переплетаются, но и достигают взаимопроникновения. В ключевой метафоре «сердце горит» слышны отголоски «ночных» обвалов. Напротив, значение слов «уныние», «мучит» опровергается их мелодичным фоническим смыслом. Такая сложная эмоциональная связь создает впечатление полифонического звучания, в котором лирическому герою важно найти гармонию.

«Я ВАС ЛЮБИЛ: ЛЮБОВЬ ЕЩЕ, БЫТЬ МОЖЕТ...» (1829)

Лирический герой настолько далек от возлюбленной, что она для него «вы» (формы местоимения в восьми строчках повторены

пять раз, постоянно напоминая о разлуке). Он наедине со своей душой, и, заглядывая в ее сокровенные уголки, признается, что прошлое оставило в ней такой глубокий след, что с ним нельзя расстаться «совсем»:

Я вас любил: любовь еще, быть может,
В душе моей угасла не совсем...

Сознавая, что героиню зажженное ею пламя (в мотиве «угасания» видно развитие метафоры «огонь любви») могло только «тревожить», «печалить», он готов освободить ее от ненужного внешнего впечатления. Противительный союз «но» показывает, что, несмотря на живое чувство, для лирического героя неприемлема создаваемая им дисгармония:

Но пусть она вас больше не тревожит;
Я не хочу печалить вас ничем.

Стремясь подвести итог своим переживаниям, лирический герой обрисовывает неповторимую картину любви. Она была «безмолвной», мучая его «то робостью, то ревностью», то ощущением безнадежности. Чтобы выразить ее силу, создается неожиданный в признании образ:

Я вас любил так искренно, так нежно,
Как дай вам бог любимой быть другим.

Его смысл раскрывается благодаря наличию в стихотворении обобщенного плана. Вечное чувство любви высветило в душе лирического героя все лучшее. Искренность, нежность, самоотвержение — черты характера, значимые для обрисовки обобщенного образа влюбленного. В этой связи и возникает возможность найти другую душу, способную любить «так». Это важно, так как в любви должны соединиться половинки, создающие гармоничное целое. Отсутствие такой гармонии между лирическим героем и его возлюбленной выявляет инструментовка стихотворения.

В немногих словах, передающих собственно состояние любви («любил», «томим», «искренно»), слышен ассонансный ударный звук «и», отсутствующий в тексте, несмотря на обилие ассонансов, внутренних рифм почти в каждой строчке:

В душе моей угасла не совсем;
Но пусть она вас больше не тревожит...

Только последняя строчка является исключением, так как в ней появляется тот, с кем героиня обретет гармонию:

Как дай вам бог любимой быть другим.

В сентябре 1826 г. по распоряжению Николая I Пушкин после шестилетней ссылки вернулся в Москву. За ним сохранялся негласный надзор, порученный шефу жандармов и главному начальнику Третьего отделения собственной его величества канцелярии, занимавшегося охраной государственного порядка, А.Х. Бенкендорфу. Роль цензора и «первого ценителя» его произведений взял на себя сам император (Письмо А.Х. Бенкендорфа Пушкину от 30 сентября 1826 г.).

В пушкинском восприятии событий было много неожиданного для современников. Вскоре после получения им известий о восстании декабристов поэт писал: «Не будем ни суеверны, ни односторонни... но взглянем на трагедию взглядом Шекспира...» (Письмо А.А. Дельвигу. Февраль 1926 г.). Точка зрения историка, для которого очевидна многосторонность каждого из явлений, — характерная черта лирического героя Пушкина второй половины 1820-х годов.

Подытоживая свое участие в освободительном движении начала века, Пушкин в аллегорическом образе Ариона изображает судьбу «певца» в историческом «вихре». Его «гимны» «прежние», но «гроза» оставила его в одиночестве на «берегу»:

Нас было много на челне...

...

Пловцам я пел... Вдруг лоно волн

Измял с налету вихорь шумный...

Погиб и кормщик и пловец!

Лишь я, таинственный певец,

На берег выброшен грозою,

Я гимны прежние пою...

(«Арион», 1827)

Жизненное одиночество усугублялось непониманием новаторства в позиции поэта. Одновременно с посланиями опальным друзьям («И.И. Пущину», 1826; «Во глубине сибирских руд...», 1827) появляются «Стансы», лирический герой которых смотрит в будущее «В надежде славы и добра». В стихотворении Николай I сравнивался с Петром I («Семейным сходством будь же горд...»), что возвышало молодого императора и вызвало критические отзывы даже близких поэту людей (ответом на них было послание «Друзьям», 1828):

В надежде славы и добра
Гляжу вперед я без боязни;
Начало славных дней Петра
Мрачили мятежи и казни.

(«Стансы», 1826)

Интонация лирического героя «Стансов» является продолжением призыва к «царям» в «Вольности» («И днесь учитесь, о цари...» — «Во всем будь прашуру подобен...»). Однако это обращение певца адресовано тому, кто разбил челн, погубил пловцов. Современникам было сложно увидеть, как за скрытой болью и негодованием «Ариона» формируется лирический эквивалент летописца, исполняющего «долг, завещанный от Бога» — описывать, «не мудрствуя лукаво,/Все то, чему свидетель в жизни будешь» («Борис Годунов», 1825).

В конце 1820-х годов Пушкин — признанный поэт. В 1828 г. закончена новая поэма, проявившая глубокий интерес автора к истории, — «Полтава». В 1829 г. он побывал на Кавказе, в действующей армии, что дало материал для новых произведений.

Осенью 1830 г., волею обстоятельств (холерный карантин) задержавшийся в нижегородском имении отца Болдино поэт переживает необычайный творческий взлет. В первую Болдинскую осень написаны «маленькие трагедии» («Опыт драматических изучений»), поэма «Домик в Коломне», проза («Повести покойного Ивана Петровича Белкина», «История села Горюхина»), лирика (около 30 произведений). Как и в Михайловском, «глушь» и среднерусская природа дали импульс вдохновению поэта.

* * *

Образы природы появляются в лирике Пушкина в связи с решением различных художественных задач. Так, в «Воспоминаниях в Царском Селе» (1814) «безмолвная тишина» пейзажа становится фоном для размышления о «громком веке» российской славы. В «Деревне» «мирному шуму дубров» противопоставлен «убийственный позор» вражды, рабства, невежества среди людей. В стихотворениях романтического периода природа — друг, двойник лирического героя, воплощающий его «души предел желанный» («К морю»).

Во второй половине 1820-х годов появляются стихотворения, в которых картины природы занимают центральное место как самостоятельный предмет изображения («Зимняя дорога» — 1826, «Кто знает край, где небо блещет...», «Еще дуют холодные ветры...» — 1828; «Кавказ», «Обвал» — 1829).

«ЗИМНЕЕ УТРО» (1829)

Стихотворение представляет русскую зимнюю природу как живое воплощение гармонии. В самом начале чудесного дня лирическому герою открывается возможность слияния полюсов:

Мороз и солнце; день чудесный!

Пейзаж обрисован в форме разговора с возлюбленной — «красавицей», «другом прелестным». Просыпаясь, она видит картину, контрастную с той, что застала «вечор»¹. Вечером природа являла свои «мрачные» стороны (небо было «мутным», мгlistым, луна казалась бледным желтым пятном, кружила «вьюга»), погружая людей в «печальное» настроение:

Вечор, ты помнишь, вьюга злилась,
На мутном небе мгла носилась...

...
И ты печальная сидела...

«Нынче» выглянуло солнце, распространив свой блеск на снег, лед на речке. Если в вечернем пейзаже были видны только темные или бледные цвета, то утренний — предстает живописным, великолепным. В нем «голубые небеса», «прозрачный лес», зеленая ель, белый снег, черные стволы деревьев — богатая палитра цветов и оттенков. Статичность изображения дневной природы дает возможность рассмотреть ее красоту подробно. Контрастом является мотив «мутного» вечера, когда все смешивалось в злом вихре (мотив адского хоровода получит развитие в стихотворении «Бесы» — 1830, где повторится образ «вьюга злится»). Благодаря этому противопоставлению «утро» знаменует победу добрых сил:

Под голубыми небесами
Великолепными коврами,
Блестя на солнце, снег лежит;
Прозрачный лес один чернеет,
И ель сквозь иней зеленеет,
И речка подо льдом блестит.

Контраст не превращается в антитезу в связи с тем, что обрисован в действительности один пейзаж в разное время суток. Возможность перевоплощения природы от мглы к блеску, от злого беспорядочного смешения к красоте и покою для лирического героя воплощает идею гармонии. Янтарный блеск солнца озаряет и жизнь человека, погружая его в приятные думы, наполняя ощущением тепла и спокойствия (ключевое слово «блеск» подчеркнуто строфическим переносом²):

Вся комната янтарным блеском
Озарена. Веселым треском

¹ Вечор — вчера вечером.

² Перенос — несовпадение конца фразы и стиха, что выделяет слово, оказавшееся перед паузой — на стыке строчек.

Трещит затопленная печь.
Приятно думать у лежанки...

Помимо соединения противоположностей, для лирического героя важна идея движения. Смена времен года («леса недавно столь густые»), закаты и восходы солнца, луны соответствует мотив «бега» (слово также выделено переносом):

Но знаешь: не велеть ли в санки
Кобылку бурую запречь?

Скользя по утреннему снегу,
Друг милый, предадимся бегу
Нетерпеливого коня...

В контексте стихотворения бег — не только перемещение в пространстве, но и ход времени. В душе лирического героя совмещаются мгновенное и вечное: воспоминания о «милом» берегу (эпитет окрашен скрытым эмоциональным впечатлением), о вчерашнем вечере, способность к восприятию красоты, любовь, ожидание («предадимся», «навестим»). Его внутренний мир богат и многообразен, отражая идею мировой гармонии. Завершением философского аспекта проблемы является мотив совмещения природного и человеческого. Намеченный во второй строфе параллелизм («мгла носилась» — «И ты печальная сидела...») претворяется в образ «навестим поля пустые», смысл которого оказывается двойственным. Помимо бытового, он имеет метафорическое значение. Лирический герой пытается восполнить «пустоту» существования зимней природы, черпая из сокровищницы своей личности.

«ОСЕНЬ» (1833)

Эпиграф отрывка указывает на его реминисцентный источник — стихотворение Г.Р. Державина «Евгению. Жизнь Званская»¹ (1807). Пушкин неоднократно обращался к мотивам и образам этого произведения, начиная с лицейских лет. В отрывке «Осень» развивается державинская тема сельского уединения, где лирический герой наслаждается своей независимостью, «вольностью златой», природой, простыми радостями семейной жизни, чтением и творчеством:

Дыша невинностью, пью воздух, влагу рос,
Зрю на багрянец зорь, на солнце восходяще,

¹ Послание епископу старорусскому Евгению (Е.А. Болховитинову). Званка — имение Г.Р. Державина на р. Волхов.

Ищу красивых мест между лилей и роз,
Средь сада храм жезлом чертяще.

...

Оттуда прихожу в святилище я муз
И с Флакком, Пиндаром¹, богов восседши в пире,
К царям, к друзьям моим иль к небу возношусь
Иль славлю сельскую жизнь на лире...

(Г.Р. Державин. «Евгению. Жизнь Званская»).

В таком ракурсе рассматривается жизнь в «пустынном уголке» уже в пушкинской «Деревне», где первая часть посвящена воспеванию «Приюта спокойствия, трудов и вдохновенья», в котором забываются «роскошные пиры, забавы» (у Державина «бремя роскоши, богатств, сирен... власть»). Лирический герой «Осени», погруженный в созерцание октябрьской природы (прототипическим был пейзаж Болдина), ищет объяснения своей привязанности к ней. Действительно, в первой из двенадцати строф отрывка картина осени создается с помощью безотрадных образов. С «нагих» ветвей деревьев спадают «последние листья». Все кругом «застывает» — «промерзают» дорога, пруд, поля. На фоне их сна («уснувшие дубравы») охота кажется «бешеной забавой», от которой «страждут озими». Жизнь остановилась, но это чудесный сон, он знаменует начало «поры», «милой» лирическому герою.

II—IV строфы обрисовывают остальные три из «годовых времен». Лирический герой вглядывается в них пристрастно: весна ему «скучна», зима, длящаяся «полгода», и «медведю надоест», лето мучает зноем и пылью, «все душевные способности губя». Природа воздействует на его «чувства, ум», занимая их своими «праздниками»: красотой («лето красное»), простором, разнообразием или «суровыми», «скучными» буднями.

Весной возникает неясная «тоска»:

...Я не люблю весны;
Скучна мне оттепель; вонь, грязь — весной я болен;
Кровь бродит; чувства, ум тоскою стеснены.

Зима, суля легкие, веселые наслаждения, отталкивает однообразием впечатлений и той же «тоской»:

Люблю ее снега; в присутствии луны
Как легкий бег саней с подрутой быстр и волен...

...

Как весело, обув железом острым ноги,
Скользить по зеркалу стоячих, ровных рек!

¹ Флакк — Гораций. Пиндар (ок. 518—442 гг. или 438 гг. до н. э.) — древнегреческий поэт.

А зимних праздников блестящие тревоги?..

...

... Нельзя же целый век

Кататься нам в санях с Армидами молодыми

Иль киснуть у печей за стеклами двойными.

Лето и вовсе «засушивает», оставляя только мысль о физических неудобствах:

Ох, лето красное! любил бы я тебя,

Когда б не зной, да пыль, да комары, да мухи.

Ты, все душевные способности губя,

Нас мучишь; как поля, мы страждем от засухи;

Лишь как бы напоить да освежить себя —

Иной в нас мысли нет...

Только осень, это «нелюбимое дитя» природы, влечет к себе лирического героя. На фоне созданной в первой строфе картины это «своенравное» влечение. Да и «обыкновенно» ее «бранят». Сравнение с «чахоточной девой» проявляет эмоциональные акценты в характеристиках октябрьской природы. Это «унылая пора», так как впереди «седая зима» — «могильная пропасть». «Увяданье» напоминает увянувшие безвременно уста больной. «Багрец» лесов — «багровый цвет», играющий на ее лице. В пейзаже и человеческой жизни осень — пора «прощальной красоты», воспринимаемая с щемлящим предчувствием грядущей потери, но в то же время и олицетворяющая гармонию, несущая «много доброго».

Осенняя природа очаровывает тем, что в ней сочетаются «пышная» красота и «смирненное» увядание, мгла и солнце, резкий ветер и свежесть ласкающего дыхания жизни, напоминание о недавнем лете и первые «угрозы» зимы:

Люблю я пышное природы увяданье,

В багрец и золото одетые леса,

В их сених ветра шум и свежее дыханье,

И мглой волнистою покрыты небеса,

И редкий солнца луч, и первые морозы,

И отдаленные седой зимы угрозы.

Между понятиями контрастных по значению рядов не создается противопоставления, так как состояния природы не статичны, в ней есть «сегодня» и «завтра», она находится в постоянном изменении, как все живое. Оттого в душе лирического героя «дни поздней осени», когда скрытое, тихое движение жизни особенно ощутимо, пробуждают острую жажду бытия, любовь к его «привычкам». Снять умозрительную абстрактность помогает простая разговорная речь, «прозаизмы»:

И с каждой осенью я расцветаю вновь;

Здоровью моему полезен русский холод;

К привычкам бытия вновь чувствую любовь:
Чредой слетает сон, чредой находит голод...

...
Я снова жизни полн — таков мой организм...

Мысль о динамике жизни находит отражение в смене образов (весной «Кровь бродит» — осенью «Легко и радостно играет в сердце кровь»), в мотивах движения в пространстве («Ведут ко мне коня...» — «...он всадника несет») и во времени («Но гаснет краткий день...»), текучести, изменчивости («трескается лед», огонь «то яркий свет лиет,/То тлеет медленно...», «я... читаю/Иль думы долгие в душе моей питаю»).

В X строфе повествовательная интонация сменяется восходящей, так как настала минута для того, чтобы объяснить главное. Расцвет души для лирического героя связан с творчеством. Он одновременно погружен в «сладкий» сон (подобно уснувшей природе и «дремлющему... уму» в стихотворении Державина) и пробужден к истинной жизни:

И забываю мир — и в сладкой тишине
Я сладко усыплен моим воображеньем,
И пробуждается поэзия во мне...

В передаче «лирического волнения» — таинства творческого акта — становится особенно заметным своеобразие строфы отрывка. Напоминанием о реминисцентном источнике является шестистопный ямб (у Державина в четырехстрочной строфе ямб был разноstopным, три первые строчки — шестистопными). Строфические особенности у Пушкина не только предоставляют возможность для свободного развития мысли, но и постоянно возвращают к предыдущим высказываниям. В шести строчках из восьми использованы две рифмы в перекрестной рифмовке, две последние строки объединяет третья — парная — рифма. Через строфу меняется чередование женских и мужских рифм. Парное завершение строфы придает ей законченность. В то же время, поскольку первая строчка следующей начинается противоположной рифмой, возникает ощущение продолжения.

X и XI строфы воспринимаются как единое целое. Динамику изложению придает повторение союза «и» (11 раз), а также обилие глагольных форм:

Душа стесняется лирическим волненьем,
Трепещет и звучит, и ищет, как во сне,
Излиться, наконец, свободным проявленьем —
И тут ко мне идет незримый рой гостей,
Знакомцы давние, плоды мечты моей.

И мысли в голове волнуются в отваге,
И рифмы легкие навстречу им бегут,
И пальцы просятся к перу, перо к бумаге,
Минута — и стихи свободно потекут.

Таинственный внутренний процесс совершается, «как во сне», и для его обрисовки не находится слов. Та минута, которая отделяет от создания произведения, проходит в живом времени читателя благодаря тире («Минута — и стихи свободно потекут»). Однако само создание «воображенья» характеризуется на основе зримых и осязаемых образов. Это корабль, громада, которая всей массой «двинулась и рассекает волны». Развернутое описание того, как «матросы вдруг кидаются» «вверх, вниз», как «паруса надулись, ветра полны», позволяет видеть в ней не аллегорическую картинку, где предметный план имеет вторичное значение, а символ. Оба плана сосуществуют, и обобщенный просматривается сквозь конкретный, каждая деталь которого вносит новые оттенки значения. Искусство предстает и «свободным проявлением» мечты лирического героя, и масштабным творением человеческого разума, сравнимым с весомыми достижениями цивилизации.

Строфа XII, состоящая из неполной строчки, завершает отрывок и в то же время, благодаря мотиву движения и вопросительному знаку, оставляет возможность для продолжения разговора:

Плывет. Куда ж нам плыть?

Ассоциативная непредсказуемость, создающая открытость сюжета, в то же время возвращает к эпиграфу (идея лирической свободы), что образует композиционное кольцо, обуславливающее художественную законченность отрывка.

18 февраля 1831 г. состоялось венчание Пушкина с Натальей Николаевной Гончаровой (1812—1863). Весной Пушкины переехали из Москвы в Петербург. Летом на даче в Царском Селе был закончен роман в стихах «Евгений Онегин», создание которого продолжалось восемь лет.

Началась работа над первым историческим трудом «История Петра». В 1830—1831 гг. поэт участвовал в издании «Литературной газеты» А.А. Дельвига. В это же время задумано прозаическое произведение о пугачевском бунте. Работа над ним прерывается в 1832—1833 гг., когда создается роман «Дубровский». В 1833 г. Пушкин предпринял поездку на Волгу и Урал, посетив места, где разворачивались события восстания.

Осенью 1833 г. поэт приехал в Болдино, где за полтора месяца закончена «История Пугачева»¹, созданы поэмы «Медный всадник» и «Анджело», лирика, сказки, начата повесть «Пиковая дама».

¹ Издана в 1834 г. под названием «История пугачевского бунта».

«ЕВГЕНИЙ ОНЕГИН» (1823—1831)

Произведение создавалось в течение восьми лет, отразив перемены в творческих и жизненных устремлениях автора. Неизменным оставалось намерение поэта создать новый тип героя, представив его черты мотивированными воспитанием, окружением, образованием и в то же время неповторимо-личностными, находящимися в постоянном развитии, в противостоянии со средой.

Большое значение автор придавал тому, насколько «легким и веселым» будет такое изображение (Письмо К.Ф. Рылееву от 25 января 1825 г.), противопоставляя классицистической серьезности и романтическому «унынию» свободный стиль своего «лучшего» произведения (Письма: Л.С. Пушкину, янв.—нач. февр. 1824 г.; А.А. Бестужеву от 24 марта 1825 г.). Сознвая его новаторский характер, поэт сомневался в возможности опубликования «поэмы»: «Об моей поэме нечего и думать — если когда-нибудь она и будет напечатана, то верно не в Москве и не в Петербурге» (Письмо А.А. Бестужеву от 29 июня 1824 г.). Выход в свет «Онегина» стал заслугой друга Пушкина, поэта и критика Петра Александровича Плетнева (1792—1865), взявшего на себя издательские заботы. К нему обращено посвящение, открывающее текст.

Жанровая природа произведения определена автором. В самом начале работы над ним он свидетельствовал, что создает «роман в стихах» («...я теперь пишу не роман, а роман в стихах — дьявольская разница»; Письмо П.К. Вяземскому от 4 ноября 1823 г.), подчеркивая преобладание в поэме эпического начала. В самом романе дается еще два определения его жанра. В посвящении он назван «собранием пестрых глав», где соединяется целый ряд тематических пластов, эмоциональных оценок, которое создается на протяжении целой жизни (от «незрелых» до «увядших» лет), соединяя «холодные наблюдения» нейтрального рассказчика с сердечными излияниями лирического героя:

Прими собрание пестрых глав,
Полусмешных, полупечальных,
Простонародных, идеальных,
Небрежный плод моих забав,
Бессонниц, легких вдохновений,
Незрелых и увядших лет,
Ума холодных наблюдений
И сердца горестных замет.

Эпическая основа повествования подтверждена в пародийном вступлении (гл. 7, стр. 55):

Пою приятеля младого
И множество его причуд.
Благослови мой долгий труд,
О ты, эпическая Муза!

...
Я классицизму отдал честь:
Хоть поздно, а вступление есть.

Тематическое и сюжетное новаторство отражено в таком обозначении жанра, как «свободный роман». В самом конце текста, в 50 строфе «осьмой» (восьмой) главы рассказчик признавался:

Промчалось много, много дней
С тех пор, как юная Татьяна
И с ней Онегин в смутном сне
Явились впервые мне —
И даль свободного романа
Я сквозь магический кристалл
Еще неясно различал.

Жанровое определение «свободный роман» (выделенное с помощью переноса) является итоговым. В нем подчеркнута мысль о необходимости для автора, стремящегося преодолеть устаревшие каноны, подчиняться только логике жизни, проходя сквозь «магический кристалл» которой «смутный сон» воображения обретает законченную форму.

Тематика романа в стихах обусловлена стремлением дать «картину верную» (гл. I, стр. 23) современной действительности. Подводя итог, повествователь свидетельствовал с иронией, что «крупницу» правды читатель может найти в его «строфах небрежных»:

Кто б ни был ты, о мой читатель,
Друг, недруг, я хочу с тобой
Расстаться нынче как приятель.
Прости. Чего бы ты за мной
Здесь ни искал в строфах небрежных...

...
Дай бог, чтоб в этой книжке ты
Для развлечения, для мечты,
Для сердца, для журнальных сшибок,
Хотя крупницу мог найти...

Тематика «Евгения Онегина» столь обширна, что В.Г. Белинский назвал роман «энциклопедией русской жизни», «поэмой **исторической** в полном смысле слова» («Сочинения Александра Пушкина», ст. 8—1844, ст. 9—1845). Действительно, начиная **первую** главу с изображения быта молодого повесы, родившегося «на берегах Невы», автор охватывает не только вопросы, относящиеся к главному предмету изображения (петербургское воспитание, обучение «чему-нибудь и как-нибудь», светская жизнь, мода, «разные забавы» молодежи, деревенское времяпровождение помещика), но и многие другие. По ассоциации разговор заходит о «Высокой страсти» к поэзии, о русских драматургах и «Душой исполненном полете» танцовщиц, о заботах простого люда «Петербурга неугомонного», о воспоминаниях, мечтах и творческих устремлениях автора. **Вторая**

глава («Несколько песен, или глав, «Евгения Онегина» уже готовы» — Предисловие к первому изданию главы I «Евгения Онегина», 1825) расширяет круг тем. В ней возникают темы дружбы, любви, литературы прошлого и настоящего, необходимости общественных реформ.

Такое расширение характерно и для последующих глав. **Третья** затрагивает, помимо черт провинциальной усадебной жизни, тему романтизма, углубляет трактовку любовных переживаний. В **четвертой** много внимания отводится отношениям влюбленных, как и в целом людей — родни и друзей, мотиву непонимания и одиночества. Как самостоятельный предмет изображения появляется пейзаж. С развития этой темы начинается **пятая** глава. Ей сопутствует повествование о преданьях «простонародной старины», гаданьях, продолжающее традицию, заложенную в балладе В.А. Жуковского «Светлана». Развитием этого мотива является «чудный сон» Татьяны, в котором совершается «ужасное» деяние, предсказывающее будущий сюжетный ход — убийство Ленского. **Шестая** глава посвящена раскрытию разных аспектов темы дуэли: речь идет в ней о сословных предрассудках, «пружине чести», отношении к общественному мнению, психологических переживаниях «врагов», наконец, о смерти и итоговой оценке судьбы поэта-романтика.

В **седьмой** главе развиваются темы природы и современной литературы, возникает рассмотрение московского света. Последняя, **восьмая** глава возвращает к теме Петербурга, к «началу... романа», углубляя раскрытие темы любви. Помимо этого завершается рассказ о судьбе поэта в современную эпоху. Тематические ручейки, связанные с разными героями, сливаются в масштабную тему личности.

Действительность предстала в романе достоверной, конкретизированной и в то же время озаренной светом поэтического восприятия мира. Благодаря последовательной реализации принципа мотивированности качеств и поступков героев современность воспринималась как этап в историческом развитии общества.

На фоне богатства тематических пластов были подняты основные **проблемы** времени: появление нового поколения дворянской молодежи, чьи личностные качества (образованность, высокие требования к жизни, разносторонние интересы, глубина чувств) приводили к **конфликту** со светским обществом, вызывая разочарование, ощущение своей ненужности. В то же время исследовалась проблема национального характера, его связи с народным мировоззрением. В сопоставлении основных проблем выявлялись причины нереализованности надежд молодого поколения. Наряду с социально-нравственными вопросами обсуждались столь же важные для автора проблемы языка и литературы.

Особенности **сюжета** романа состоят в его свободном развитии.

Уже в первой главе наряду с характеристикой прошлого главного героя и места действия обрисован основной социальный конфликт:

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

...
Ничто не трогало его,
Не замечал он ничего.

(гл. I, стр. 38)

Во второй главе продолжают как экспозиция, так и развитие уже намеченного действия. Считая «занимательность происшествий» одной из многочисленных «вериг» литературы, автор считал, что события соединяются не «действием» (Предисловие к двум последним главам «Евгения Онегина», 1830), а субъективным ощущением «связи рассказа» (Опровержение на критики, 1830). Вследствие этого, с одной стороны, точками обозначается место пауз — выпущенных строк (см., например, в первой главе строфы 13, 14, 39, 40, 41), с другой — автор счел возможным «по причинам, важным для него, а не для публики» (Предисловие к «Отрывкам из путешествия Онегина», 1830), пропустить целую главу. Так произошло с восьмой главой первоначальной редакции, где описывалось путешествие Онегина по России. Из-за этого последняя, девятая «песнь» стала «осьмой».

С окончанием экспозиции развитие действия становится непредсказуемым. Большую роль в сюжете играет случайность. Еще в первой главе Онегин, собираясь «Увидеть чуждые страны», «вдруг» получил доклад управителя о болезни дяди и уехал в деревню. Во второй главе, несмотря на «взаимную разноту» с Ленским, герой «От делать нечего» становится другом Ленского. Неожиданно ему пришла мысль увидеть «Предмет и мыслей, и пера» поэта (нелогичность такого поступка Онегина подчеркнута возражением Ленского: «Ты шутишь»), в связи с чем он встретился с Татьяной. В пятой главе случайность становится поводом дуэли: Онегина сердит пребывание на провинциальном «пире огромном», за что он готовит «мшенье» другу. Флирт с Ольгой приводит к роковому решению Ленского:

Не в силах Ленский снести удара;
Проказы женские кляня,
Выходит, требует коня
И скачет. Пистолетов пара,
Две пули — больше ничего —
Вдруг разрешат судьбу его.

Сознавая, что он «Был должен оказать себя» «мужем с честью и с умом», Онегин, опасаясь презираемых им «шепота, хохотни глупцов», принимает вызов:

... без лишних слов
Сказал, что он всегда готов.

...
... Евгений
Наедине с своей душой
Был недоволен сам собой.

Гибель Ленского также только один из возможных вариантов развития его судьбы:

Его страдальческая тень,
Быть может, унесла с собою
Святую тайну...

...
А может быть и то: поэта
Обыкновенный ждал удел.

В седьмой главе Татьяна, гуляя в «поле чистом», «вдруг» «С холма господский видит дом», узнавая в нем имение Онегина. Оставшись одна в его кабинете, она «за книги принялася», выбор которых ей «странен». Неожиданно решается и ее судьба. «Не замечается ли», она привлекает на московском балу внимание «какого-то важного генерала».

В «странный сон» погружает Онегина случайная встреча с Татьяной в Петербурге (восьмая глава). Видя в письмах «толку мало вообще», он пишет ей «страстное посланье». Наконец, неожиданно заканчивается их встреча: признаваясь герою в любви («Я вас люблю (к чему лукавить?)») и «неосторожности» своего решения о замужестве, Татьяна ушла, оставив Онегина как «громом пораженного» ее отказом.

Развитие действия совершается в соответствии с проявлениями характеров каждого из героев. Они молоды, и многие их черты формируются в ходе романа, сюжетную динамику которого обуславливает мотив узнавания. Характер складывается как с учетом влияния среды, так и в противостоянии ее требованиям, что вносит оттенок непредсказуемости. Ключевые моменты сюжета оказываются важны как проверка качеств героев. Так, первое объяснение Онегина с Татьяной или дуэль героя с Ленским не являются кульминационными точками в развитии их отношений, свидетельствуя лишь об определенных стадиях формирования характера главного героя. Следование логике жизни приводит к тому, что роман не закончен. Завершающая текст «буря ощущений» — предвестие грядущих изменений. Автор просто «рассветается» с героями, выбрав одну из «минут» их жизни:

И здесь героя моего,
В минуту, злую для него,
Читатель, мы теперь оставим,
Надолго... навсегда...

...
Блажен, кто праздник жизни рано
Оставил, не допив до дна
Бокала полного вина,
Кто не дочел ее романа
И вдруг умел расстаться с ним,
Как я с Онегиным моим.

Окончание повествования совершается так же, как и многое в сюжете, «вдруг». Однако для завершения сюжетного действия есть внутренние основания: к этому моменту получила воплощение художественная цель романа. Создана «картина верная» современного общества, намечена логика развития характеров и их соотношения с национальным мировоззрением. Благодаря сочетанию индивидуального и общего, выявлена типичность важнейших черт героев.

Композиционное своеобразие произведения связано прежде всего с включением в текст авторских отступлений. Они преследуют разнообразные цели. Эпические отступления дополняют «картину верную», углубляя и развивая сюжетные темы, внося философскую оценку событий, подтверждая достоверность происходящего авторским опытом, расширяя поле зрения. Лирические отступления представляют собой не вставки в эпический текст, а отрывки авторского монолога. В нем рассказчик делится мнением о том, что в повествовании живо затрагивает его самого, объясняет читателю специфику написания романа, выражает свои чувства, вспоминает о прошлом. В совокупности этих художественных задач создается живая ткань «рассказа».

В авторских отступлениях прослеживается развитие нескольких тематических линий. Они намечены уже в первой главе. Во второй строфе знакомство с героем предваряет обращение, свидетельствующее о том, что образ повествователя имеет открытую автобиографическую основу:

Друзья Людмилы и Руслана!
С героем моего романа
Без предисловий сей же час
Позвольте познакомить вас...

В тексте и дальше сохраняется свободная разговорная интонация, позволяющая не только высказывать замечания о повествовании («Так, если правду вам сказать...» — строфа 6, «Пересказать мне недосуг...» — стр. 8, «У нас теперь не то в предмете...» — стр. 27), но и сделать важнейшей темой само написание романа. Первая глава заканчивается отступлением о ней самой:

Я кончил первую главу.
Пересмотрел все очень строго:
Противоречий очень много,
Но их исправить не хочу...

В отступлении заходит речь о планах автора, собирающегося писать «Поэму песен в двадцать пять».

Во второй главе тема развивается в ходе обсуждения имени героини (стр. 24):

Ее сестра звалась Татьяна...
Впервые именем таким
Страницы нежные романа
Мы своевольно осветим.

По ассоциации с «надгробным мадригалом», сочиненным Ленским Ларину, возникает размышление о том, что автору «было б грустно мир оставить» с мыслью, что его произведение «потонет» в Лете. Заключительная строфа является продолжением темы творчества, в ней автор, иронически изображая свой «прославленный портрет», предсказывает, что его «летучие творенья» сохранятся в памяти потомков благодаря обращению к сердцу читателя («И чье-нибудь он сердце тронет...»).

В третьей главе развитию темы посвящены 11—14 строфы, где, вспоминая о «бывалых» образах добродетели в литературе или о сменивших их воплощениях «безнадежного эгоизма» и «порока», автор формулирует свою концепцию. В его представлении предметом романа должны стать отношения «простых» людей:

Но просто вам перескажу
Преданья русского семейства,
Любви пленительные сны,
Да нравы нашей старины.

Неслучайно и упоминание о «наших», «русских» мотивах — автор стремится изображать хорошо знакомую ему жизнь, «вспоминающая», а не придумывая ее черты.

Именно в середине третьей главы становится очевидным, что в развитии темы творчества, как и других предметов отступлений, объединены эпические и лирические задачи. Помимо литературной, начиная с первой главы, присутствуют и другие темы: светская жизнь (стр. 5, 18, 25, 29—30), любовь (стр. 31—34, 57—58), свобода (стр. 50), деревня (стр. 55—56), дружба (гл. 2 — стр. 14), родной язык (гл. 3 — стр. 26—30), природа (гл. 4 — стр. 40—43, гл. 5 — стр. 1—3, гл. 7 — стр. 1—4), Москва (гл. 7 — стр. 36—37). Многие из них развиваются в тексте, все находят соответствие в эпической канве событий. Отступления расширяют повествование, выводят его за рамки частной истории, дополняют ее новыми деталями, придавая ей обобщенный характер.

Благодаря отступлениям формируется образ автора, в котором объединены черты нейтрального повествователя, лирического героя и одного из героев романа — представителя молодого поколения, оценки которого вносят оттенок живой непосредственности впечатлений и подтверждают достоверность происходящего.

В связи с тем что лица автора просматриваются друг в друге, зачастую трудно отделить нейтральное повествование от выражения авторских мыслей и эмоций. В начале четвертой главы две строфы отступления (7, 8) в действительности оказываются «чужой речью» — внутренним монологом героя («Так точно думал мой Евгений»). Призывая в конце пятой главы текст «От отступлений очищать» (стр. 40), автор в шестой «песне» стремится изменить представление читателя об «отступлении». Помимо отзыва о романтизме элегий Ленского (стр. 23), прямое выражение авторской мысли содержится в строфах, посвященных его возможному будущему (36—39). Таким образом, предметом размышлений становится воображаемая реальность. Продолжением является подведение итогов собственной жизни накануне «нового пути» (стр. 43—46):

“ Так, полдень мой настал, и нужно
 Мне в том сознаться, вижу я.
 Но, так и быть: простимся дружно,
 О юность легкая моя!
 ...
 Благодарю тебя. Тобою,
 Среди тревог и в тишине,
 Я наслаждался... и вполне;
 Довольно! С ясною душою
 Пускаюсь ныне в новый путь...

Художественная и реальная действительность предстают единым целым, благодаря чему автор может пригласить «читателя благосклонного» «слушать шум дубравный» в деревню, где «Еще недавно жил» Онегин (гл. 7, стр. 5). В восьмой главе он вступает в спор о придуманном им чуде с целым светом как о реальном человеке (стр. 7—12):

— Зачем же так неблагосклонно
Вы отзываетесь о нем?
За то ль, что мы неутомонно
Хлопочем, судим обо всем.
Что пылких душ неосторожность
Самолюбивую ничтожность
Иль оскорбляет иль смешит...
...
И что посредственность одна
Нам по плечу и не странна?

Если в начале романа автор намеревался создать «картину

верную» жизни в противовес тем «небылицам», которые творили его предшественники, то в конце литературный «труд» оказывается таким же «живым» (гл. 8 — стр. 50), как действительность, более того, приносит «забвенье жизни». Неслучайно и отступления, касающиеся темы творчества, сливаются с эпической канвой повествования. Завершение романа не остановка жизни, в том числе и воображаемых спутников поэта, а расставание с ними, с читателем-современником, подобное потерям тех, кого «уж нет, а те далеке» (стр. 51). Это проявление мирового закона («О много, много рок отъял!») и в то же время вечный «праздник жизни», так как последняя строфа романа, возвращая к «строфам первым», напоминает о ее продолжении.

Другой композиционной особенностью является наличие сюжетных повторов, проявляющих изменения в положении героев и их внутреннем состоянии. Главным становится возвращение героя в столицу (гл. 1, 8), замыкающее композиционное кольцо. Помимо этого, важнейший повтор — это встреча героев после путешествия Онегина и свидание, когда наступает «очередь» Татьяны отвечать на любовное письмо (гл. 4, 8). Повтор заострен упоминанием героини о первой встрече:

Онегин, помните ль тот час,
Когда в саду, в аллее нас
Судьба свела, и так смиренно
Урок ваш выслушала я?
Сегодня очередь моя.

Повторяются и отдельные мотивы, воплощая сходные художественные задачи. «Огонь нежданных эпиграмм» юного Онегина превращается в «злость мрачных эпиграмм», когда он свергнул «условий света... бремя» (гл. 1). В разговорах с Ленским (гл. 2) герой и вовсе «...охладительное слово/В устах старался удержать». Зато в пятой главе раздосадованный Онегин «стал чертить в душе своей/Карикатуры всех гостей». В восьмой главе автор, передавая мнение света о нем, не скрывает, что онегинская хандра кажется данью «моде обветшалой», а герой так далек от среды, из которой вышел, что

Для всех он кажется чужим.
Мелькают лица перед ним,
Как ряд докучных привидений.
Что, сплин иль страждущая спесь
В его лице? Зачем он здесь?

Отношение к людям — важнейшая характеристика героя, и обращение к повторяющемуся мотиву «злословия» Онегина выявляет динамику его внутренней жизни.

Помогает передать ее и обрисовка онегинского отношения к книгам. Литература — одна из главных тем романа, и круг чтения героев особенно значим для автора. Онегин в юности предстает «ученым малым», знающим «довольно по-латыне», но не способным отличить «ямба от хорей». Он обращается к книгам, «томясь душевной пустотой»:

Отрядом книг уставил полку,
Читал, читал, а все без толку:
Там скука, там обман иль бред;
В том совести, в том смысла нет...

...
Как женщин, он оставил книги,
И полку с пыльной их семьей
Задержнул траурной тафтой.

Глухота к «голосу лирному» — важнейшая черта, показывающая различие между героем и автором уже в первой главе. Во второй, благодаря показу споров Онегина и Ленского отношение первого к литературе конкретизируется. «Хоть... не много понимал» герой в «северных поэмах» друга, его мнение о творчестве того, кто жил «под небом Шиллера и Гете», вполне определено. По сравнению с «пламенем» поэта он воплощение «льда», «прозы», в чем он неожиданно сближается с авторским отношением к романтизму.

Только в седьмой главе выясняется, что в деревне Онегин «книжку поутру читал», а на его столе «груда книг». Татьяна, просматривая его библиотеку, по отметкам понимает, что привлекало его в литературе:

Хотя мы знаем, что Евгений
Издавна чтение разлюбил,
Однако ж несколько творений
Он из опалы исключил...

Среди исключений прежде всего произведения Дж. Г. Байрона («лорда Байрона портрет» висит в деревенском кабинете Онегина). Кроме этого, «два-три романа», отражающих черты «современного человека»:

С его безнравственной душой,
Себялюбивой и сухой,
Мечтанью преданной безмерно,
С его озлобленным умом,
Кипящим в действии пустом.

На основе впечатлений от книг Онегина Татьяна составляет его портрет, догадываясь, что он мог стать «подражаньем» «чужих причуд». Образ «Москвич в Гарольдовом плаще»¹ находит соответ-

¹ Имеется в виду поэма Дж. Г. Байрона «Паломничество Чайльд-Гарольда».

ствие в мнении света, считающего, что среди «масок» Онегина — личина «Гарольда» (гл. 8, стр. 8). Только известное по предыдущим главам отношение героя к литературе опровергает это заблуждение.

В последней главе мотив чтения проявляет искренность чувств Онегина к Татьяне. В своем «безумстве» он вспоминает время, когда началась его «жестокая хандра», заставившая взяться за книги:

Стал вновь читать он без разбора...

...

Прочел из наших кой-кого,
Не отвергая ничего...

...

И что ж? Глаза его читали,
Но мысли были далеко...

Он начинает даже «теряться» в литературе, пробуя свои силы и в творчестве («Как походил он на поэта...»). Но поэтом он «не сделался», так же как и «Не умер, не сошел с ума». Он вернулся к реальности, не принесшей ему успокоения, а только ввергнувшей в новую «бурю ощущений». Мотив чтения возникает и в связи с характеристикой Татьяны, также проявляя глубину внутренних изменений.

Связующим среди разнообразия тематических и стилевых пластов является художественное время. Начало фабулы автор относил к 1819 г. («Первая глава... заключает описание светской жизни петербургского молодого человека в конце 1819 года...» — Предисловие к первому изданию главы I «Евгения Онегина», 1825), когда герою «осьмнадцать лет» (гл. 1, стр. 23). Однако сюжетное действие открывается с того момента, когда «начало жизни молодой» уже прошло (стр. 47), и герой, разочарованный в светской суете, покидает Петербург. Его прошлое обрисовано в предыстории. Еще раз обращение к давним временам происходит в начале второй главы при описании деревенской жизни его «дяди старика»:

Он в том покое поселился,
Где деревенский старожил
Лет сорок с ключницей бранился...

...

Онегин шкафы отворил:
В одном нашел тетрадь расхода...

...

И календарь осьмого года...

При появлении новых героев повествуется об их прошлом. О Татьяне известно со времени молодости ее матери, привезшей любимые книги в деревню, где их и прочла в дальнейшем ее дочь (гл. 2, стр. 29—36). Ленский вспоминает время, когда отец Ольги и Татьяны, Дмитрий Ларин, его «на руках... держал» (гл. 2, стр. 37). О том, что было «некогда» с Зарецким, повествует рассказчик (гл.

6, стр. 4—7). В целом же «история» движется «вперед» вплоть до того года, когда Онегин вернулся в Петербург, «Дожив без цели, без трудов/До двадцати шести годов» (гл. 7, стр. 12). Более сложно развивается линия героя-автора, так как его предыстория появляется после рассказа о «днях веселий и желаний» (гл. 1, стр. 29), о «том времени», когда он, почувствовав, как его «Томила жизнь» (стр. 45), стремился в «чуждые страны» (стр. 49—51), и даже после признания, что ему «скоро тридцать лет» (гл. 6, стр. 44). Только в начале последней, восьмой главы появляется образ поэта, «безмятежно» расцветавшего «в садах Лицея» (стр. 1—4).

Если в первой главе художественное время приближено к живому времени читателя (так, шесть строф после того, как Онегин «Взлетел по мраморным ступеням» в бальную залу, и до того, когда «В постелю с бала едет он», занимает лирическое отступление — стр. 29—34), то в конце оно летит. Автор признавался, что из-за пропущенной восьмой главы «переход от Татьяны, уездной барышни, к Татьяне, знатной даме, становится слишком неожиданным и необъясненным» (Предисловие к «Отрывкам из путешествия Онегина», 1830). Однако для этого пропуска он видел важные причины. Действительно, логика развития характера, намеченная в предыдущих главах, оправдывает этот переход, а незамкнутое, открытое художественное время романа приобретает от этого новые характеристики. В оценке его хода появляется эмоциональная символика (например, антитеза «страшный час» проповеди героя и вся «постылая жизнь» в речи Татьяны, гл. 8, стр. 43—46). В целом же временная последовательность строго соблюдена. Как писал автор в примечаниях: «...в нашем романе время расчислено по календарю».

Любовная линия Онегина и Татьяны выделяется в романе, так как только в ней можно проследить стадии сюжетного развития. Они образуют два витка временной спирали, которые разделены замужеством Татьяны:

приезд Онегина в деревню — встреча — любовь Татьяны — письмо — объяснение — разлука — замужество Татьяны;

приезд Онегина в Петербург — встреча — любовь Онегина — письмо — объяснение — разрыв.

События повторяются в той же последовательности, в связи с чем во втором случае ожидается продолжение. Разрыв не становится развязкой, жива основа отношений — любовь. В обобщенном плане любовная коллизия является проявлением закономерностей жизни, ее несоответствия идеальным представлениям. Как и другие сюжетные линии, она вырастает из реальности и благодаря художественному своеобразию воплощения, став ее частью, снова растворяется в ней.

Впечатлению вырванности из жизни способствуют и эпиграфы. Главы предваряются строчками из произведений П.А. Вяземского

(1), Горация (2), Ш.Л. К. Мальфилатра (3), Ж. Неккера (4), В.А. Жуковского (5), Фр. Петрарки (6), И.И. Дмитриева, Е.А. Баратынского и А.С. Грибоедова (7), Дж. Г. Байрона (8). События в жизни героев романа подтверждают единство жизни, продолжая ее изображение в произведениях предшественников. Эпиграфы не иллюстрация или обобщение, а лишь отправная точка для движения «вперед».

Восемь глав составляют канонический текст романа «Евгений Онегин». Кроме них были опубликованы отрывки из главы, посвященной путешествию героя. Известно и о еще одной главе, которая была уничтожена автором в октябре 1830 г. О ее существовании упоминали современники (П.А. Вяземский, А.И. Тургенев, М.В. Юзефович, А.О. Смирнова-Россет). Отрывки и зашифрованные рукописи содержатся в бумагах Пушкина. Их расшифровка дала возможность прочитать неполных семнадцать строф. Мотивы не включения главы в основной текст становятся понятны, несмотря на фрагментарность. В отрывках идет речь о царствовании «властителя слабого и лукавого» — Александра I, а также о «заговорах» «молодых умов». Среди имен адептов «мятежной науки» упоминался и автор:

Друг Марса, Вакха и Венеры,
Тут Луний дерзко предлагал
Свои решительные меры
И вдохновенно бормотал.
Читал свои нозли¹ Пушкин,
Меланхолический Якушкин,
Казалось, молча обнажал
Цареубийственный кинжал.
Одну Россию в мире видя,
Преследуя свой идеал,
Хромой Тургенев им внимал
И, плети рабства ненавидя,
Предвидел в сей толпе дворян
Освободителей крестьян.

(15-я, единственная полностью сохранившаяся строфа)

В сохранившемся отрывке не упоминаются герои романа в стихах, однако включение в текст имен реально существовавших лиц совершается по законам, характерным именно для этого произведения. Действительность становится подтверждением достоверности вымысла. В данном случае Пушкин — имя не автора (изображенный эпизод является контаминацией образов собраний

¹ Нозли — здесь сатирические произведения. Ноэль — французская народная песенка, пародийно воспроизводящая евангельские мотивы. Ранее сатирическое стихотворение Пушкина называлось «Сказки. Noël».

«между лафитом и клико» в «Зеленой лампе» и споров будущих декабристов в тайном обществе, членом которого поэт не был), а героя-повествователя. Это продолжение биографии того, кто, оставив «студенческую келью», привел «Музу резвую» «На шум пиров и буйных споров» «молодежи минувших дней» (гл. 8, стр. 3).

В образной системе романа образ автора имеет особое значение. В нем объединены черты традиционного для эпического произведения нейтрального повествователя, лирического героя, выражающего в отступлениях свои эмоциональные впечатления и оценки, а также героя, имеющего близкие автору черты.

Первая глава начинается внутренним монологом героя, именем которого назван роман. О том, что «думал молодой повеса», рассказывает повествователь. В дальнейшем от него читатель узнает обо всем, что «бывало» — о происхождении, образовании, занятиях, привычках Онегина. Наряду с информативными в авторских высказываниях присутствуют и другие аспекты. Повествование перемежается репликами, свидетельствующими, что черты онегинского поколения рассказчику известны изнутри («Мы все учились понемногу...», «Как он, отстав от суеты...»). Вместе с тем он автор известной поэмы («Друзья Людмилы и Руслана!»), биографически близкий самому поэту.

В первой главе у каждого из этих лиц автора есть своя особая сфера выражения. Так, лирический герой делится своими «незабытыми» любовными переживаниями (гл. 1, стр. 31—34). «Поэту» принадлежат отступления эпического характера, в которых не только дополняется «картина верная» жизни светского общества, но и воссоздается биография этого необычного героя (гл. 1 — стр. 18—19, 29—30, 49—50, 55—60). Его «младые дни» неслись «под сению кулис», на балах в «разных забавах». При этом, сознавая свою принадлежность к «внукам Аполлона», он стремился к «деревенской тишине», где «Живее творческие сны», мечтал покинуть «сумрачную Россию», чтобы увидеть «Италию златую» — страну «Петрарки и любви», обрести желанную свободу («Пора, пора! — взываю к ней...»). Биографические детали не оставляют сомнения в автопрототипичности этого образа (обозначение ссылки: «Но вреден север для меня», «африканские» корни — «Под небом Африки моей»).

Очевидно, что характеристика образа героя-автора создается на основе как внешних — биографически-бытовых, так и внутренних черт. При этом возникает противоречие, так как авторский духовный опыт выражается в образе лирического героя. Постепенно грань между формами проявления авторской позиции в романе стирается, формируется единый образ, соединяющий решение всех трех художественных задач. Возникает мотив «союза» творца «волшебных

звуков», лирика, живущего «чувствами», и наблюдателя, представляющего плоды своих «дум» о мире (гл. 1, стр. 59):

Прошла любовь, явилась Муза,
И прояснился темный ум.
Свободен, вновь ищу союза
Волшебных звуков, чувств и дум...

Синкретическая структура образа автора обуславливает такие черты художественного своеобразия романа в стихах, как лирическая проникновенность и глубина, сочетание эмоциональной насыщенности с достоверностью и конкретизированностью.

Находясь одновременно вне и внутри сюжетного поля, рассказчик соединяет жизнь и вымысел. Повествовательная ткань насыщена лирическим содержанием: поступки, мысли и чувства героев сверяются с субъективным жизненным опытом автора, что придает изображению неповторимое своеобразие. Дружба Онегина и Ленского — исключение на фоне всеобщего эгоизма (гл. 2, стр. 14):

Но дружбы нет и той меж нами;
Все предрассудки истребя,
Мы почитаем всех — нулями,
А единицами — себя;
Мы все глядим в Наполеоны...

Душа Ленского пылает таким «девственным огнем», что так «в наши лета/Уже не любят»...» (гл. 2, стр. 20).

Новый оттенок появляется благодаря эмоциональным оценкам. С Онегиным автор «подружился», ему «нравились его черты» (гл. 1, стр. 45). Страдания влюбленной Татьяны вызывают у него «сожаленье» (гл. 4, стр. 24):

Простите мне: я так люблю
Татьяну милую мою!

Несмотря на то, что правдоподобность происходящего подтверждена «знакомством» героев с реальными людьми (Онегина «ждет... Каверин» — гл. 1, стр. 16; к Татьяне в Москве «как-то Вяземский подсел» — гл. 7, стр. 49), их связь с автором имеет особое значение. Благодаря ей вымышленные образы не только включаются в современную общественную среду, но каждый из них предстает неповторимой индивидуальностью со своей судьбой.

Главный герой романа, Евгений Онегин, в эпитафии ко всему произведению является перед читателем как лицо, обладающее «чувством превосходства», «особенной гордостью» и целым рядом пороков, среди которых «тщеславие» и имморализм.

В первой главе автор восстанавливает ход его жизни с рождения («Родился на берегах Невы») до поездки в деревню к больному дяде. Его отец служил в Петербурге, промотавшись наконец из-за попы-

ток вести обычный образ жизни аристократа («Давал три бала ежегодно»).

Евгения «хранила» сама судьба: «шутя» его воспитывали домашние учителя, «не докучая» моралью и радуясь тому, как он «мил». «Решительный и строгий» свет также счел, что «он умен и очень мил», несмотря на то, что из истории он помнил только «дней минувших анекдоты», не мог отличить «ямба от хорей», а в «важном споре» хранил молчание с «видом знатока». Однако он обладал самыми важными в светской жизни талантами:

Он по-французски совершенно
Мог изъясняться и писал;
Легко мазурку танцевал,
И кланялся непринужденно:
Чего ж вам больше?..

...
Имел он счастливый талант
Без принужденья в разговоре
Коснуться до всего слегка...

...
И возбуждать улыбку дам
Огнем нежданных эпиграмм.

Истинный же «гений» он был в «науке страсти нежной». Стремясь к победе, он забывал «себя», хотя эгоцентризм был сутью его натуры («Одним дыша, одно любя»). Три строфы (гл. 1, стр. 10—12) занимает описание того, что «мог» и «умел» герой, стремясь «тревожить» женские сердца:

Как рано мог он лицемерить,
Таить надежду, ревновать,
Разуверять, заставить верить,
Казаться мрачным, изнывать,
Являться гордым и послушным,
Внимательным иль равнодушным!..

Подробно изображен его день, полный наслаждений: прогулка на бульваре, роскошный обед в компании повес, балет, бал. Его кабинет — воплощение вкуса, роскоши и моды:

Янтарь на трубках Цареграда,
Фарфор и бронза на столе.
И, чувств изнеженных отрада,
Духи в граненом хрустале;
Гребенки, пилочки стальные,
Прямые ножницы, кривые,
И щетки тридцати родов...

Он «франт», «повеса пылкий», «Свободный, в цвете лучших лет», «Забав и роскоши дитя». За этой блистательной стороной его жизни никому не видны те черты, которым не нашлось применения в

светском обществе. Однако именно они обусловили неожиданную смену настроения в описании героя.

Он не был счастлив в шуме света: «рано чувства в нем остыли», «Друзья и дружба надоели», все наскучило:

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

Он пробовал избавиться от скуки, взявшись «за перо» и за книги, но «труд упорный/Ему был тошен», а «ум чужой» разочаровал. Для того чтобы выявить необычные для светского молодого человека черты характера, появляется такая ситуация, как встреча с автором. Только творец «Руслана и Людмилы», поэт, знающий и «страстей игру», и неудовлетворенность, и людские слабости, может увидеть за внешними холодностью, угрюмостью, презрительным отношением к окружающим глубокое внутреннее содержание:

Мне нравились его черты,
Мечтам невольная преданность,
Неподражательная странность
И резкий, охлажденный ум.

...
Томила жизнь обоих нас;
В обоих сердца жар угас;
Обоих ожидала злоба
Слепой Фортуны¹ и людей
На самом утре наших дней.

Онегина томит пустота и бессодержательность жизни его круга, чем объясняются язвительность, желчность его высказываний, равнодушие к настоящему и будущему. Автор, внося в повествование непосредственность личного впечатления, акцентирует внимание на его искренности (антитеза подозрению света в том, что он «корчит... чудака», щеголяет «маской» разочарованного байроновского героя — гл. 7, стр. 8). Благодаря этой оценке подчеркнута трагичность переживаний «чувствительной», «полной сожалений», мечтательной души Онегина, ощущающего свою не востребованность, невозможность вырваться из порочного круга светской суеты (гл. 1, стр. 38):

В гостиных появлялся он;
Ни сплетни света, ни бостон,
Ни милый взгляд, ни вздох нескромный,
Ничто не трогало его...

«Прежний путь» героя меняется неожиданно. Из-за смерти дяди

¹ Фортуна — в римской мифологии богиня случая, удачи, судьбы.

он становится «хозяином полным» большого поместья, «сельским жителем». Это «разводит» его с автором, и после признания, что у них «обоих» много общего, рассказчик подчеркивает, что не изображает «свой портрет», создавая новую индивидуальность (гл. 1, стр. 56). Основной особенностью героя оказывается противоречивость. Сюжетные события показывают часто неожиданное разрешение внутренних метаний Онегина.

Скучая в деревне, прежний «Порядка враг и расточитель» учреждает «порядок новый» в своих «владениях» (гл. 2, стр. 4):

В своей глуши мудрец пустынный
Ярем он барщины старинной
Оброком легким заменил:
И раб судьбу благословил.

Превращая крепостных крестьян в наемных рабочих в духе буржуазной политической экономии А. Смита («Зато читал Адама Смита...» — гл. 1, стр. 7), Онегин поступает, по мнению соседей-помещиков, как «опаснейший чудака», «фармазон». Упоминание о фармазонах и о том, что герой «пьет одно/Стаканом красное вино», указывает на реминисцентный источник — «Горе от ума» А.С. Грибоедова (дейст. III, явл. 19, 21). Сопоставление с Чацким (продолженное в гл. 8, когда возвратившийся в Петербург Онегин сравнивается с героем Грибоедова, так как он попал, «Как Чацкий, с корабля на бал») выявляет политический оттенок свободомыслия героя и близость его мировоззрения взглядам автора, изображающего московский свет в духе грибоедовской сатиры (гл. 7, стр. 45).

Мировосприятие Онегина находит отзвук в «вольнлюбивых мечтах» Ленского (гл. 2, стр. 6), с которыми они оказываются не только противоположны по характеру, как «лед и пламень», но и имеют основания, чтобы стать неразлучными друзьями и собеседниками. Темы их разговоров вносят конкретику в характеристику «резкого... ума» главного героя:

Меж ими все рождало споры
И к размышлению влекло:
Племен минувших договоры,
Плоды наук, добро и зло,
И предрассудки вековые,
И гроба тайны роковые,
Судьба и жизнь в свою чреду,
Все подвергалось их суду.

...
Но чаще занимали страсти
Умы пустыльников моих.

Однако развязка их отношений трагична, и виной этому непосредственность Онегина. «Условий света свергнув бремя» (гл. 1, стр. 45), герой не освободился от «ложного стыда» перед «шопотом,

хотней глупцов», чем в его представлении, являлось «общественное мнение». Он остался светским человеком, для которого «пружина чести» — важнейший мотив поступков, в результате чего и стал «убийцей юного поэта» (гл. 7, стр. 42).

Татьяну Онегин встречает в то время, когда его «первая юность» прошла (гл. 4, стр. 9):

Привычкой жизни избалован,
Одним на время очарован,
Разочарованный другим,
Желаньем медленно томим,
Томим и ветреным успехом,
Внимая в шуме и в тиши
Роптанье вечное души,
Зевоту подавляя смехом:
Вот, как убил он восемь лет,
Утратя жизни лучший цвет.

Ее письмо затронуло его душу («В нем думы роем возмутил», «И в сладостный, безгрешный сон/Душою погрузился он», «чувствый пыл старинный/Им на минуту овладел»). Как духовный порыв расценил он и ее любовь. Татьяну он «выбрал бы», когда б «был... поэт» (гл. 3, стр. 5). В письме он прочел «Души доверчивой признанья» и, не желая эту «доверчивость души невинной» обмануть, обрисовал свою душу без прикрас (гл. 4, стр. 11—16). Такое настойчивое повторение этого понятия не случайно. В Татьяне Онегин нашел свой «прежний идеал» — «чистую, пламенную душу», воплощение простоты и ума. Однако не поверив замеченной им «искре нежности» в Татьяне, стараясь сохранить свободу, он расстается с ней (гл. 8, Письмо Онегина к Татьяне).

Разлука длится два года — в это время он предпринимает «странствия без цели» (гл. 8, стр. 13). Встретившись в Петербурге с Татьяной, превратившейся в «равнодушную княгиню», «законодательницу зал», герой меняется (гл. 8, стр. 30):

Сомненья нет: увы! Евгений
В Татьяну как дитя влюблен;
В тоске любовных помышлений
И день и ночь проводит он.

Вторая встреча выявляет изменения, произошедшие в мировосприятии Онегина. Его душа не утратила способности усваивать новые впечатления, а характер продолжает формироваться. Он все так же скучает («И путешествия ему,/Как все на свете, надоели»), но теперь, когда на первый план выходит потребность найти цель (гл. 8, стр. 12—13) жизни, его разочарованность приобретает новую характеристику. Она превращается в страдание («страждущая спесь» — стр. 7), вызванное мыслью, что у него ни с кем нет «Ни общих мнений, ни страстей» (гл. 8, стр. 11).

Онегин чужд и непонятен свету, в связи с чем снова слышен голос автора, произносящего оценку, противоречащую тем, кому новый строй его души не знаком («Знаком он вам? — И да и нет» — гл. 8, стр. 8). Мнение о герое становится поводом, чтобы высказать обобщающее суждение о конфликте личности и общества. Последнее воспринимается как «чернь светская», «самолюбивая ничтожность», воплощение глупости, посредственности, усредненности. Оттого любая исключительность оскорбляет, смешит, кажется странной «важным людям». В обществе сложилось представление о том, что в двадцать лет надо быть «франтом иль хватом¹», в тридцать выгодно жениться, в пятьдесят освободиться «От частных и других долгов», а главное — добиваться всю жизнь «славы, денег и чинов» (гл. 8, стр. 10). Именно это и неприемлемо для Онегина, которому прекрасные, достойные люди кажутся «рядом докучных привидений» (гл. 8, стр. 7), а их жизнь вызывает «сплин».

Последней в сюжете романа попыткой героя найти связь с миром («Чужой для всех, ничем не связан...» — Письмо Онегина к Татьяне) предстает его любовь к Татьяне. Он «занят... одной» ей, его тревожат «любовные помышления», он бледнеет, сохнет, наконец, когда «сердечное страданье» переполняет его душу, пишет письмо с объяснением своих чувств. В нем и раскаянье в прошлых ошибках:

Я думал: вольность и покой
Замена счастьем. Боже мой!
Как я ошибся, как наказан!

Но главное — живая, со всей непосредственностью и прямоотой выраженная любовь:

Нет, поминутно видеть вас,
Повсюду следовать за вами,
Улыбку уст, движенье глаз
Ловить влюбленными глазами,
Внимать вам долго, понимать
Душой все ваше совершенство,
Пред вами в муках замирать,
Бледнеть и гаснуть... вот блаженство!

Как и при первой встрече, любовь для героя — это пробуждение жизни «души» (в письме, открывающем его «душу», слово выделено с помощью повтора и переноса). Когда исчезает последняя надежда на понимание, Онегин стоит, «Как будто громом поражен». Для него разлука с Татьяной завершает целый этап жизни. Каким бы ни было его будущее, потребуются кардинальные изменения в характере и миропонимании. Поэтому расставанье с прошлым — это «минута, злая для него» (гл. 8, стр. 48). В такую минуту его

¹ Хват — ловкий, бойкий, смелый человек, удалец.

оставляет автор, так как индивидуальность героя охарактеризована в полной мере.

Онегин предстает исключительной личностью на фоне «светской черни». В действительности его характер имеет широкую прототипическую основу, очевидную прежде всего в связи с его включением в литературный контекст, а также благодаря сопоставлению с автором. Сочетание прототипичности (распространенность черт подтверждена их «модным» характером — гл. 7, стр. 24; гл. 8, стр. 8) с созданием новой неповторимой индивидуальности впервые в русской литературе представило реалистический способ создания образа. Показ многообразия внутренних и внешних проявлений характера, выдвигающий на первый план наиболее важные черты, обусловил формирование такого свойства образа, как типичность. Онегин стал воплощением одного из самых распространенных впоследствии типов в русской литературе — «лишнего человека»¹, личности, оторвавшейся от своей среды, неудовлетворенной общественными условиями, страдающей от несоответствия своих интеллектуальных и нравственных запросов реальности.

Если Евгений Онегин — «спутник странный» автора, то его «верным идеалом» является Татьяна Ларина. Образ Татьяны создан в соответствии с реалистическими принципами. Ее черты мотивированы и в то же время «странны», индивидуальны. Ее отец, «бригадир»² Дмитрий Ларин, женился в Москве на девушке из знатной семьи (кузиной матери Татьяны является «княжна Алина») и привез ее в «свою деревню» (гл. 2, стр. 30—36). Там она «рвалась и плакала сначала», не зная, чем «заняться», и вспоминая о том, кто «сердцем и умом/Ей нравился гораздо боле» мужа. Затем «Привыкла, и довольна стала». В то время, когда в соседнее имение приезжает Онегин, «простой и добрый барин», отец Татьяны уже скончался, а ее мать производит впечатление «очень милой старушки» (гл. 3, стр. 4).

Рассказ о родителях Татьяны важен, так как позволяет охарактеризовать жизнь провинциальной усадьбы, сформировавшую основу характера героини. Это «жизнь мирная», простая и «покойная»:

Они хранили в жизни мирной
Привычки милой старины;
У них на масленице жирной
Водились русские блины;
Два раза в год они говели;

¹ Термин «лишний человек» стал употребляться после выхода произведения И.С. Тургенева «Дневник лишнего человека» (1850).

² Бригадир — военный чин, промежуточный между полковником и генерал-майором. Существовал в русской армии до конца XVIII в.

Любили круглые качели,
Подблюдны песни, хоровод...

...
Им квас, как воздух был потребен,
И за столом у них гостям
Носили блюда по чинам.

Такой быт сформировал в натуре Татьяны спокойное достоинство в сочетании со скромностью и «сердечностью». Уезжая впоследствии в Москву, она не только боится «Привлечь насмешливые взгляды» «московских франтов», но сознает, что меняет «милый, тихий свет/На шум блистательных сует» (гл. 7, стр. 27—28). В ее «ясных», простых чертах даже петербургский свет находит неоспоримые достоинства (гл. 8, стр. 15):

К ней дамы подвигались ближе;
Старушки улыбались ей;
Мужчины кланялись ниже,
Ловили взор ее очей;
Девицы проходили тише
Пред ней по зале...

В сравнении со светской суетой и легковесностью Татьяна благодаря простоте и спокойствию предстает «верным снимком» истинно хорошего вкуса:

Она была не тороплива,
Не холодна, не говорлива,
Без взора наглого для всех,
Без притязаний на успех,
Без этих маленьких ужимок,
Без подражательных затей...
Все тихо, просто было в ней.

Во всем остальном Татьяна, как и Онегин, «чужая» в своей среде (гл. 2, стр. 25—29). Она дика, боязлива, погружена в мечты и даже в семье «Казалась девочкой чужой». Ей чужды интересы окружающих ее людей. В письме Онегину она признается:

Вообрази: я здесь одна,
Никто меня не понимает...

Характеристика «Господ соседственных селений» проясняет основу противопоставления Татьяны и провинциального дворянства. В своем «благоразумии» они далеки от духовных интересов, заняты хозяйством, бытовой стороной жизни (гл. 2, стр. 11):

Их разговор благоразумный
О сенокосе, о вине,
О псарне, о своей родне,
Конечно, не блистал ни чувством,
Ни поэтическим огнем,
Ни острою, ни умом,
Ни общежития искусством;

Но разговор их милых жен
Гораздо меньше был умен.

В Татьяне подчеркнута погруженность в иной мир. С детства она «не умела», «не хотела» играть ни «в горелки», ни в куклы, заниматься рукодельем, ей были «скучны» «ветреные утехи» и «проказы» детей. Ее «подругой» была задумчивость, всем забавам она предпочитала сначала «страшные рассказы», а затем книги. Привезенные матерью в деревню романы сентименталистов заменили героине живые чувства. Духовность делает ее «милой» автору (постоянный эпитет в авторской речи) и выделяет как в провинциальной, так и в столичной светской среде.

Глубину ее духовных потребностей проявляет возникающая любовь к Онегину (гл. 3, стр. 7—8):

Давно ее воображенье,
Сгорая негой и тоской,
Алкало пищи роковой.
Давно сердечное томленье
Теснило ей младую грудь;
Душа ждала... кого-нибудь...
И дождалась... Открылись очи:
Она сказала: это он!

Гипербола «Все полно им» лишена романтического преувеличения, так как переживания героини изображены с психологической достоверностью. Мысль об Онегине занимает ее настолько, что ей «докучны» и «ласковые речи» родных, и «взор заботливой прислуги», и «неожиданный приезд» гостей. Книги получили для нее «живое очарование», потому что в их героях она «ищет и находит» проявления своей «сердечной полноты» (гл. 3, стр. 9—10):

Все для мечтательницы нежной
В единый образ облеклись,
В одном Онегине слились.

Воображаясь героиней
Своих возлюбленных творцов...

...
Одна с опасной книгой бродит,
Она в ней ищет и находит
Свой тайный жар, свои мечты...

Письмо Татьяны Онегину вызывает по ассоциации несколько строф авторских рассуждений о «родном» языке, так как она «писала по-французски» (гл. 3, стр. 26—30). Другим предметом размышлений для автора становится сам его текст, который он хранит у себя, читает «с тайною тоскою» и не может «начитаться». В романе повествователь представляет свой «Неполный, слабый перевод» письма. И авторское отступление, и мнение рассказчика о «безумном сердца разговоре» свидетельствуют, что письму придается

важное значение. Оно характеризует героиню не столько своим содержанием, сколько эмоциональной насыщенностью (гл. 3, стр. 31):

Кто ей внушил и эту нежность,
И слов любезную небрежность?
Кто ей внушил умильный вздор,
Безумный сердца разговор
И увлекательный, и вредный?

Любовь пробудила жизнь души, направила ее в новое русло. Насколько верно это впечатление передано письмом, Пушкин отмечал в письме П.А. Вяземскому 29 ноября 1824 г.: «...если, впрочем, смысл и не совсем точен, то тем более истины в письме; письмо женщины, к тому же 17-летней, к тому же влюбленной!».

В воплощении образа Татьяны главную роль играет лирическое начало. «Язык Петрарки и любви» (гл. 1, стр. 49) «уста» автора обретают не с «венецианкою молодой», а с «барышней уездной» (гл. 8, стр. 5). Она изображена как идеал поэта, и в трепете ее сердца виден отсвет его душевного огня. Сходство подтверждает и главная характеристика образа героини, выходящая на первый план после того, как рассеялись ее иллюзии о духовном союзе с Онегиным.

Татьяна «русская душою» (гл. 5, стр. 4), и в этом отношении ее мировосприятие близко авторскому. Как и сам поэт, она чувствует, что предана «деревенской тишине» (отступление — гл. 1, стр. 55—56 перекликается с прощанием с «мирными долинами» героини — гл. 7, стр. 28—29). Ее «привлекает» неброская «краса» русской природы. Обращаясь к читателям, автор иронически замечает, что картины русской зимы особого «рода» — для их понимания нужно чувствовать слияние с жизнью этого края. Рисуя пейзаж в начале пятой главы, повествователь органично переходит от того, что «увидела Татьяна», выглянув в январе «поутру» в окно своей спальни, к обобщенной картине, затем снова обращается к восприятию героини. Такое продолжение не случайно, им подчеркнуто его духовное родство с «верным идеалом». Татьяна видит

Поутру побелевший двор,
Куртины, кровли и забор,
На стеклах легкие узоры,
Деревья в зимнем серебре,
Сорок веселых на дворе...

Такие же «низкие», ничем не приукрашенные детали составляют авторский пейзаж:

Зима!... Крестьянин торжествуя
На дровнях обновляет путь;
Его лошадка, снег почуя,
Плетется рысью как-нибудь...

...
Вот бегает дворовый мальчик,
В салазки жучку посадив...

В замечаниях по поводу картин «такого рода» раскрывается смысл художественной задачи. До сих пор природа воссоздавалась в «живописных» полотнах, «роскошным слогом», «пламенными стихами» с намерением пленить читателя. Рассказчик в романе в стихах «не намерен» продолжать эту традицию. Он остается верен своей цели — изобразить «в картине верной» современную жизнь. Пейзаж возникает перед взглядом автора, героини и читателя таким, какой он есть в действительности. Поэтизация его деталей — это свойство не «вдохновенного» пера, а любящего взгляда (гл. 5, стр. 4):

Татьяна (русская душою,
Сама не зная, почему)
С ее холодной красою
Любила русскую зиму...

В седьмой главе образ русской зимы, основанный на фольклорных представлениях, возникает как продолжение «умиленного» взора героини, предвидящей скорое расставанье с «веселой природой» (гл. 7, стр. 29—30):

Ее прогулки длятся доле.
Теперь то холмик, то ручей
Остановляю поневоле
Татьяну прелестью своей.
Она, как с давними друзьями,
С своими рощами, лугами
Еще беседовать спешит.

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

...
Блеснул мороз. И рады мы
Проказам матушки зимы.

«Русская» душа Татьяны сформировалась независимо от влияния прочитанных книг. Несмотря на то, что она на родном языке «выражалась с трудом» (гл. 3, стр. 26), глубинные пласты ее сознания отражают реальность народной жизни, к которой она почти не имеет отношения. Исключением являются «рассказы» (гл. 2, стр. 27), «были, небылицы» (гл. 3, стр. 17), переданные няней, а также патриархальный быт, сохраняющий следы «простонародной старины». Насколько глубоким оказалось это влияние, показывает средство психологического анализа, позволившее заглянуть в подсознание героини. Вслед за В.А. Жуковским (реминисцентный источник проявляет эпиграф из баллады «Светлана») Пушкин об-

ращается к мотиву сна. В романе он имеет не сюжетообразующее, как в балладе, а психологическое значение.

Как и у Жуковского, сон возникает как продолжение крещенских гаданий (во «мгле крещенских вечеров» — гл. 3, стр. 4). Однако для пушкинской Татьяны вера в предсказания, предчувствия, приметы становится не бытовой, а психологической характеристикой, выявляя чуткость ее восприятия действительности (гл. 5, стр. 5—7):

Ее тревожили приметы:
Таинственно ей все предметы
Провозглашали что-нибудь,
Предчувствия теснили грудь...
...
Что ж? Тайну прелесть находила
И в самом ужасе она...

Соединение полярных по эмоциональной окраске переживаний («прелесть» — «ужас») продолжает антитезу в восприятии Онегина («Кто ты, мой ангел ли хранитель, / Или коварный искуситель...» — гл. 3, Письмо Татьяны к Онегину). В «чудном сне» она получает ответ на свое «сомненье», несмотря на то, что отказывается ворожить (гл. 5, стр. 10):

Но стало страшно вдруг Татьяне...
И я — при мысли о Светлане
Мне стало страшно — так и быть...
С Татьяной нам не ворожить.

Определение состояния автора и его героини является реминисценцией (у Жуковского «О, не знай сих страшных снов/Ты, моя Светлана!»).

Страх — сквозной мотив сна. «Дрожащей ручкой» опирается Татьяна на лапу «большого, взъерошенного медведя», чтобы «боязливыми шагами» перейти по «дрожащему» мостику через ручей. Она боится оглянуться, чувствуя в лесу погоню («медведь за нею»). Еще страшней зрелище, открывшееся перед героиней, когда она заглядывает в шелку в дверь «шалаша» (гл. 5, стр. 11—21):

И что же видит?... за столом
Сидят чудовища кругом:
Один в рогах, с собачьей мордой,
Другой с петушьей головой...

Кульминацией сна является момент, когда «меж гостей» Татьяна узнает «Того, кто мил и страшен ей». Антитеза, заявленная в письме, преодолевается благодаря любви героини. Среди «шайки домовых» ей «уж не так ужасно», а «страшно» от ожидания встречи с героем. «Чуть жива» героиня, оставшись с ним наедине. «Страшно тени/Сгустились», когда во сне Онегин убивает Ленского. «В ужасе» Татьяна просыпается (гл. 3, стр. 24):

Ее тревожит сновиденье.
Не зная, как его понять,
Мечтанья страшного значенье
Татьяна хочет отыскать.

Динамика мотива страха, постоянно актуализирующего смысл эпитафия, проясняет «значение» сна. Героини двух поэтических произведений оказываются антитетичны. Если Светлане чудится мистическая картина, не имеющая отношения к действительности, то для Татьяны сон — внутреннее прозрение. «Сей ангел, сей надменный бес» в ее представлении окажется ничтожным призраком, пародией, но она не перестанет «вздыхать» о нем, на это она «Осуждена судьбою властной» (гл. 7, стр. 24). Страшен он будет не для нее, но для самого себя, для тех, кто будет связан с этим «чужаком... опасным».

У героинь Жуковского и Пушкина есть и важное сходство, проявленное сном. В их мировосприятии главным является национальное самосознание. В «чудном сне» Татьяны множество деталей, связывающих фантастический пейзаж с русской природой: снеговая поляна, сугробы, медведь, лес, сосны, осины, березы, липы. В изображении фантастического сборища адских привидений видится сказочная шайка домовых. Даже облик чудовищ напоминает персонажей русского фольклора.

Выявленная при помощи сна народная основа натуры Татьяны значима для определения ее нравственных ориентиров. В отличие от Онегина, наказанного судьбой во многом из-за двух легкомысленных небрежностей («небрежно» он подшутил над любовью Ленского — гл. 6, стр. 10, «Пренебрегал в смиренной доле» чувствами Татьяны — гл. 8, стр. 20), она живет и любит «не шутя» (гл. 3, стр. 25). «Избранная мечта» заполняет духовный мир и поначалу определяет содержание жизни: героиня отказывает женихам — «Всем наотрез» (гл. 7, стр. 25). «В одиночестве жестоком» ее страсть горит «сильнее» (гл. 7, стр. 14).

После решительного поворота в своей судьбе (ради матери она выходит замуж за генерала — гл. 7, стр. 54) Татьяна становится, как ожидала в юности, «верной супругой» (гл. 3, Письмо Татьяны к Онегину). Ее отказ герою — следствие цельности характера, но не забвение главного в духовной жизни — любви к нему. Несмотря на страшные переживания из-за безответного чувства, встреченного с «суровостью» и холодным презрением («И нынче — боже! — стынет кровь/Как только вспомню взгляд холодный...»), разочарованная в герое («Уж не пародия ли он?» — гл. 7, стр. 24), новой обиды («колкость вашей брани» «Я предпочла б обидной страсти...»), Татьяна остается верна своей любви (гл. 8, стр. 41—47). Ее заключительные слова свидетельствуют о гармонии между внешним и внутренним. Даже столь противоречивые чувства не приводят к

психологическому надрыву, так как они равно значимы для ее искренней, глубоко нравственной натуры:

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

Предполагая в начале романа, что в нем будут изображены «Преданья русского семейства, /Любви пленительные сны» (гл. 3, стр. 13), автор видел впереди благополучную развязку («Я поведу их под венец...» — гл. 3, стр. 14). Логика характеров героев обусловила иное развитие событий, поставившее перед героиней проблему выбора. Она совершает его в пользу нравственного долга и самопожертвования, что проявляет в ней национальные корни характера.

Татьяна — «идеал» не в общепринятом смысле, который автору «надоел... безмерно». Такая героиня встречается «в любом романе», и ее черты остаются всегда постоянными (портрет Ольги — гл. 2, стр. 23):

Всегда скромна, всегда послушна,
Всегда как утро весела,
Как жизнь поэта простодушна,
Как поцелуй любви мила,
Глаза как небо голубые,
Улыбка, локоны льняные,
Движенья, голос, легкий стан.

Татьяна, напротив, «ни свежестью... румяной», ни красотой «Не привлекла б... очей». Ее голос почти не слышен — она молчалива и печальна (гл. 2, стр. 25). Но глубина и богатство духовной жизни освещают ее облик особой «прелестью» («милая», «прелестная» — постоянные авторские эпитеты по отношению к Татьяне). Ее не может «затмить» «блестящая», «ослепительная» внешность красавиц (гл. 8, стр. 16). Основание для этого подмечает Онегин после первой встречи с двумя сестрами Лариными (гл. 3, стр. 5):

Скажи, которая Татьяна? —
«Да та, которая грустна
И молчалива, как Светлана,
Вошла и села у окна». —
«Неужто ты влюблен в меньшую?» —
«А что?» — «Я выбрал бы другую,
Когда б я был как ты поэт.
В чертах у Ольги жизни нет,
Точь-в-точь в Вандиковой Мадоне...»

Герою вторит сам автор. Изображая светский раут в последней главе, он сравнивает Татьяну уже не с сельской барышней, а с «Клеопатрою Невы» (гл. 8, стр. 16):

Беспечной прелестью мила,
Она сидела у стола
С блестящей Ниной Воронскою,
Сей Клеопатрою Невы:
И верно б согласились вы,
Что Нина мраморной красою
Затмить соседку не могла,
Хоть ослепительна была.

В Татьяне изображены противоречащие друг другу особенности, что делает ее неповторимо индивидуальной. В то же время соединение таких черт, как духовное богатство и «беспечная прелесть», внутренняя углубленность и чуткость к явлениям внешнего мира, верность нравственным принципам и стремление к свободе, претворяясь в личностном облике, создают образ героини как воплощения самой жизни в ее вечной изменчивости и гармонической целостности.

Наряду с жизненным «верным идеалом» в романе изображен идеальный герой в романтическом смысле. Это «юноша-поэт» Владимир Ленский. Он появляется во второй главе как антитеза Онегину. Его душа не успела «Еще увянуть», остыть в «хладном разврате света» (гл. 2, стр. 7):

Он сердцем милый был невежда:
Его лелеяла надежда,
И мира новый блеск и шум
Еще пленяли юный ум.

Его мировосприятие сформировалось в «Германии туманной», где он получил «учености плоды» в Геттингенском университете. Упоминание о нем не случайно — это было одно из наиболее либеральных учебных заведений Европы, откуда юноша мог привезти «вольнолюбивые мечты», звучавшие в его «пылких», восторженных речах (гл. 2, стр. 6):

Он из Германии туманной
Привез учености плоды:
Вольнолюбивые мечты,
Дух пылкий и довольно странный,
Всегда восторженную речь
И кудри черные до плеч.

Даже внешность юного красавца выдает его вольнодумство: длинные волосы носили те, кто отказывался следовать канонам добропорядочности и презирал светскую моду. Последнее подтвердится в реплике Ленского на замечание Онегина о скуке простого быта (гл. 3, стр. 2):

Я модный свет ваш ненавижу;
Милее мне домашний круг...

Как и Онегин, Ленский выделяется из среды — у него «Дух...

странный», ему не нравились провинциальные обычаи, его «дары» оставались неоцененными. Несмотря на то, что герои «различны», как «волна и камень» (гл. 2, стр. 13), между ними возникает взаимное притяжение. Ленский «желал сердечно» «знакомства покороче» с Онегиным. Евгений, «Всем сердцем юношу любя» (гл. 6, стр. 10), прощал ему «юный бред», уважал его чувства, а настойчивое стремление к творчеству было для него «ново». Их беседы превращаются в споры, но в них все «к размышлению влекло». В героях воплощены два этапа в эволюции личности — от пылкой веры в «мира совершенство» к «благоразумной тишине» разочарования. Такая «взаимная разнота» не предвещает трагического финала. Однако в конфликте, возникшем между ними, помимо случайности, есть и неизбежное следствие еще одной важной характеристики Ленского.

Изображение героя, который «с лирой странствовал на свете» (гл. 2, стр. 9), вливается в развитие одной из важнейших тем в романе. Ленский «воспламенен» немецким романтизмом («Под небом Шиллера и Гете», «При свечке, Шиллера открыл» — гл. 6, стр. 20), в связи с чем возникает возможность для многопланового обсуждения этого литературного явления. В герое видны и юношеский максимализм (о том, что он понимается в самом широком смысле, свидетельствуют автореминисценции из стихотворений Пушкина доромантического периода — 1817—1819 гг.), и «гордая» устремленность к идеалу (гл. 2, стр. 9—10):

Он в песнях гордо сохранил
Всегда возвышенные чувства,
Порывы девственной мечты
И прелесть важной простоты.

Именно идеализация жизни привела к свершению «судьбы закона» (гл. 6, стр. 21). Это основное несоответствие выявляется автором прежде всего в творчестве Ленского:

Он пел разлуку и печаль,
И нечто, и туману даль,
И романтические розы...

Романтические штампы (выделены авторским курсивом) выглядят инородными включениями на фоне психологически-конкретных предметов лирики. Ленский — истинный поэт: в нем живет «жажда знаний и труда» (гл. 6, стр. 36), у него «вечно вдохновенный взор» (гл. 2, стр. 15). Он читает Онегину «Отрывки северных поэм»; «полный искренней печалью» о смерти отца Ольги, «тут же начертал» эпитафию (гл. 2, стр. 37). В трактовке автора его романтизм выглядит заблуждением, что выявляет ирония, особенно зримая в сопоставлении с возвышенно-поэтической лексикой:

Он пел поблеклый жизни цвет
Без малого в восемнадцать лет.

Напротив, «истина живая» переживаний, выраженная в любовных элегиях Ленского, «драгоценна» для литературы (гл. 4, стр. 31):

Что ни заметит, ни услышит
Об Ольге, он про то и пишет,
И полны истины живой
Текут элегии рекой.

В своей любви к Ольге Лариной он проявляется как романтический герой. Любовь — главное содержание жизни, «безумное», вечное чувство, над которым ничто не властно (для ее характеристики использованы гиперболы) — гл. 2, стр. 20:

Ах, он любил, как в наши лета
Уже не любят...

...
Всегда, везде одно мечтанье,
Одно привычное желанье,
Одна привычная печаль!
Ни охлаждающая даль,
Ни долгие лета разлуки,
Ни музам данные часы,
Ни чужеземные красы,
Ни шум веселий, ни науки
Души не изменили в нем...

Конфликт между Ленским и Онегиным отражает противоречие идеала и действительности. С того момента, как Онегин «Подходит к Ольге», чтобы взбесить Ленского, он становится для поэта «развратителем», «презренным, ядовитым» змеем-искусителем («червь презренный»), воплощением зла. С этой точки зрения дуэль не только следствие «негодования ревнивого» (гл. 5, стр. 43—44), но и попытка «доверчивой совести» (гл. 2, стр. 19) утвердить начала добра (гл. 6, стр. 15—17):

Он мыслит: «буду ей спаситель.
Не потерплю, чтоб развратитель
Огнем и вздохов и похвал
Младое сердце искушал...

Поступки Ленского делают очевидной несостоятельность стремления осуществить идеал в реальной действительности. «Кипящего» героя разрывают внутренние противоречия. «Решаясь кокетку ненавидеть», он, «махнув рукою», приезжает к Лариным. Надежда, что он смутит, поразит своим приездом, разбита «резвой, беспечной, веселой», как всегда, Ольгой (гл. 6, стр. 13—14):

«Зачем вечер так рано скрылись?»
Был первый Оленькин вопрос.

Все чувства в Ленском помутились,
И молча он повесил нос.

Реминисцентным фоном элегии Ленского «Куда, куда вы удалились...», вошедшей в текст шестой главы, является стихотворение Пушкина «К ней» («В печальной праздности я лиру забывал...», 1817). Оба восемнадцатилетних поэта вспоминают о «днях... весны» («Вас вновь я призывал, о дни моей весны...» — «К ней»), ожидая впереди «гробницу» («слезы»), прощаясь с поэтической «славой»:

И память юного поэта
Поглотит медленная Лета,
Забудет мир меня...

(гл. 6, стр. 22)

Бежал от радостей, бежал от милых муз
И — слезы на глазах — со славою прощался!

(«К ней»)

Обе элегии обращены «к ней»: Но если герой в соответствии с романтической традицией воспекает слезы «девы красоты» над «ранней урной» убитого «судьбой» поэта, то автор в своем раннем стихотворении утверждает возможность возрождения души:

Но вдруг, как молнии стрела,
Зажглась в увядшем сердце младость.
Душа проснулась, ожила...

(«К ней»)

«Уныние» побеждено силой жизни («Душа... ожила», «Я жизнью трепетал», «Живее чувствовал» — «К ней»), яркой, как «молния», всеобъемлющей («скорбь и радость»), заставляющей свободно, «восторженно» биться сердце лирического героя, пробуждающей творчество («И с звонким трепетом воскреснувшие струны...»).

В другом стихотворении 1817 г. возникает мотив ранней кончины, предваряющий размышления Ленского о приходе тьмы:

В венке любви к приюту гробовому,
Не думав ни о чем, без робких слез иду.

(«Не угрожай ленивцу молодому...»)

Однако и здесь лирический герой, сознавая, что «жил и наслаждался мало», заканчивает светлым впечатлением, вспоминая о «цветах веселья» и начале жизни.

Автореминисценции позволяют определить истоки упрека герою («Так он писал **темно и вяло**»), отказывающегося от света и «трепета» жизни. Но гибель Ленского по-новому освещает его образ: выйдя на поединок с судьбой, он стал трагическим героем, и его

«бэзвременный конец» воспет с использованием возвышенно-поэтической лексики в авторской речи (гл. 6, стр. 21—22):

Дохнула буря, цвет прекрасный
Увял на утренней заре,
Потух огонь на алтаре!..

Размышляя о судьбе поэта-романтика, автор рисует еще два возможных финала. Антитеза между ними создается с помощью лексического контраста (возвышенно-поэтическая и сниженная лексика). В будущем Ленского могла воплотиться его мечта о славе поэта (гл. 6, стр. 37):

Его страдальческая тень,
Быть может, унесла с собою
Святую тайну, и для нас
Погиб животворящий глас...

Он мог и отказаться от юношеских стремлений. Мысль об измене «музам» обуславливает намеренную сниженность картины («рогат», «подагра», «толстел, хирел», «плаксивые бабы»). Это был бы «обыкновенный» удел, в котором он «Узнал бы жизнь на самом деле» (гл. 6, стр. 38—39):

Прошли бы юности лета,
В нем пыл души бы охладел.
Во многом он бы изменился,
Расстался с музами, женился...
...
Пил, ел, скучал, толстел, хирел,
И наконец в своей постели
Скончался...

Смысл антитезы определяется в соотношении двух понятий. Если материальная суть человека в течение всей «жизни на самом деле» умирает, то «сны поэзии» имеют «животворящее», «святое» значение. Память о сердце, где «билось вдохновенье», «кипела кровь» (гл. 6, стр. 32), возникали «высокие, нежные, удалые» чувства и мысли, «благородные стремленья» (гл. 6, стр. 36), сохранится в чутких душах.

Судьба «задумчивого мечтателя» тревожит женские сердца, о ней размышляет «горожанка молодая», прочитавшая надпись на «памятнике простом» (гл. 6, стр. 40—42). О нем при луне плакали сестры Ларины (гл. 6, стр. 7). «Каждый день», как когда-то самого Ленского («Съезжались каждый день верхом...» — гл. 2, стр. 13), видит в воображении его «окровавленную тень» Онегин (гл. 8, стр. 13). Понимая, что поэт стал «несчастной жертвой» заблуждений, противоречий, обстоятельств (гл. 8, Письмо Онегина к Татьяне), он не может избавиться от «сердечных угрызений» (гл. 6, стр. 35). Но все это длится «не долго». «Невеста молодая» скоро выходит замуж

за другого («Улан любим ее душою...» — гл. 7, стр. 8—10). След к памятнику поэта «заглох» (гл. 7, стр. 7).

Романтическая мечта Ленского о вечной любви оказалась иллюзией, правоту авторского мнения в полемике о романтизме подтвердила жизнь. Но поэта, принадлежавшего к «цеху» творческих людей («...о коих не сужу./Затем, что к ним принадлежу» — гл. 1, стр. 43), многое объединяет с автором. Поэтому рассказ о судьбе Ленского заканчивается обобщением, включающим его не только в круг молодых современников, но и всех «нас» — спутников рассказчика. Изображенная картина заставила и его самого, отказавшись от юношеской «пылкости», увидеть «жизнь на самом деле» (гл. 7, стр. 11):

Мой бедный Ленский! за могилой
В пределах вечности глухой
Смутился ли, певец унылый,
Измены вестью роковой,
Или над Летой усыпленный
Поэт, бесчувствием блаженный,
Уж не смущается ничем,
И мир ему закрыт и нем?..
Так! равнодушное забвенье
За гробом ожидает нас.

Неслучайно повторен образ, вошедший в элегию Ленского («И память юного поэта/Поглотит медленная Лета,/Забудет мир меня...»). Если развязка **романтического конфликта** поэта с судьбой оказалась трагической, так же как исход **любобной коллизии** Татьяны и Онегина, или противостояния главного героя светскому обществу, то у **философского конфликта** иное развитие. Личность, многие черты которой обусловлены влиянием социально-бытовой и интеллектуальной среды, находится в процессе динамического взаимодействия с окружающим миром. Ее неповторимые свойства влияют на окружающую действительность, и исход противоборства внешнего и внутреннего оказывается проблемным.

Каждый из героев включен в разветвленную систему образов произведения. Между четырьмя центральными персонажами выстраиваются динамично меняющиеся связи. Изначально существует только две: Татьяна — Ольга — сестры, Ленский с отрочества влюблен в Ольгу. Затем завязывается дружба между Ленским и Онегиным, Татьяна влюбляется в главного героя. В ходе сюжетного развития навсегда исчезают из романа Ленский, убитый на дуэли, и Ольга, вышедшая после этого замуж и уехавшая вместе с мужем в полк. В последней главе в Татьяну — замужнюю даму — влюбляется Онегин.

Вокруг каждого из четырех героев группируется целый ряд

образов, характерных для определенной среды. Петербургский вышедший свет обрисован на основе сопоставления с Онегиным (гл. 1, 8) и Татьяной (гл. 8). Московское общество показано в восприятии ее матери и самой героини (гл. 7). Семья Лариных воспринимается как пример патриархального уклада жизни деревенского барства. Ленский принадлежит к богатому реальными именами цеху литераторов. Русский национальный характер представлен не в народных образах (в произведении Пушкина это эпизодические, но многочисленные лица: купец, разносчик, извозчик, «охтенка» с кувшином молока, «хлебник, немец аккуратный» в «Петербурге неутомном» — гл. 1, стр. 35; крепостные Онегина, «благословившие» судьбу после отмены барщины — гл. 2, стр. 4; дети дворовых, «маленькие... подруги» Ольги — гл. 2, стр. 27; няня Лариных, «Филиппевна седая» — гл. 3, стр. 16—19, 33—35; служанки, поющие «хором по наказу» барыни — гл. 3, стр. 39; пастух, крестьянин, мальчишки, пряжа «в избушке», появляющиеся в описаниях природы — гл. 4, стр. 41, гл. 5, стр. 2; «секундант» Онегина, «слуга француз Гильо» — гл. 6, стр. 25), а в характере Татьяны.

Вся эта многообразная плоскостная картина освещена взглядом автора. Его лучик протягивается к каждому из персонажей как бы из третьего измерения, с вершины пирамиды. Образная система романа благодаря этому становится объемной.

Содержательное и образное богатство романа в стихах воплотилось с помощью новаторских **средств художественной выразительности**. Свободно, непредсказуемо развивающийся сюжет соотнесен с композиционными закономерностями (повторы, сквозные мотивы). Текст, в котором автор, по его признанию, «забалтывается донельзя» (Письмо А.А. Дельвигу от 16 ноября 1823 г.), имеет четкое строфическое оформление. Строфа романа в стихах (исключение представляют собой письма Татьяны и Онегина и песня девушек в гл. 3) сохраняется во всех восьми главах. Размером произведения является четырехстопный ямб. В строфе использованы все возможности его рифмовки:

Кто жил и мыслил, тот не может	а	ж
В душе не презирать людей;	б	м
Кто чувствовал, того тревожит	а	ж
Призрак невозвратимых дней:	б	м
Тому уж нет очарований,	в	ж
Того змия воспоминаний,	в	ж
Того раскаянье грызет.	г	м
Все это часто придает	г	м
Большую прелесть разговору.	д	ж
Сперва Онегина язык	е	м

Меня смущал; но я привык	е	м
К его язвительному спору,	д	ж
И к шутке, с желчью пополам,	ж	м
И злости мрачных эпиграмм.	ж	м

(гл. I, стр. 46)

В строфе 14 строк, разделенных на три четверостишия и одно двустишие. В четверостишиях последовательно сменяются перекрестная, парная, опоясывающая рифмовки. В двустишии использована парная рифма. На стыке четверостиший наблюдается переход от одного вида рифмы к другому (женская, т. е. с ударением на предпоследнем слоге, мужская, в которой сильное место приходится на заключительный слог).

В содержании строфы также выделяются четыре части. В первом четверостишии заявляется тема высказывания, получающая развитие во втором. В третьем сменяется оценка, эмоциональная окраска или появляется новый смысловой оттенок, происходит углубление проблемы. Последнее двустишие подводит итог или проясняет скрытый смысл высказывания. Так, в приведенной строфе темой становится специфика мировосприятия человека с богатым духовным миром. Во втором четверостишии появляется конкретика («нет очарований», «змия воспоминаний», «раскаянье»). В третьем — взгляд автора снова, как и в предыдущих строфах, обращается к главному герою. В заключительном двустишии подводится итог обрисовки психологического состояния Онегина в то время, когда «Ему наскучил света шум» (стр. 37, начало рассмотрения его «хандры»). В связи с упоминанием обычных для него поведенческих деталей («шутки», «эпиграммы»), возникает сопоставление с юностью героя (стр. 5: «улыбка дам», «огонь... эпиграмм»). Их новая эмоциональная окраска («желчь», «злость») свидетельствует о психологическом сломе в состоянии Онегина.

Внутри строфы постоянно используется перенос в качестве художественного средства, передающего впечатление разговорной «естественности» (в приведенной строфе — строчки 1, 3, 6, 8, 10, 11). В романе встречаются слова из латинского, французского, английского, немецкого, итальянского языков — и те, что вошли в русский разговорный обиход, и такие, которые в нем «покамест новы» (гл. 8, стр. 16), но внимание автора сосредоточено на «коренных русских» (примечание к гл. 5, стр. 17). Отвечая на критику «слога» первых глав, Пушкин отмечал, что «совершенное знание свойств» языка невозможно без владения разговорной речью.

«Разговорный язык простого народа, — писал поэт, — (не читающего иностранных книг и, слава богу, не выражающего, как мы, своих мыслей на французском языке) достоин также глубочайших

исследований. Альфиери¹ изучал итальянский язык на флорентинском базаре: не худо нам иногда прислушиваться к московским просвирам². Они говорят удивительно чистым и правильным языком» (Опровержение на критики I, 1830). Разговорная речь становится основой для соединения в единое целое разнородных стилевых и лексических пластов, каждый из которых используется в соответствии с целью высказывания, не нарушая общей «соразмерности». На взгляд Пушкина, «Истинный вкус состоит не в безотчетном отвержении такого-то слова, такого-то оборота, но в чувстве соразмерности и сообразности» (Отрывки из писем, мысли и замечания, 1827).

Важнейшим средством в создании «картины верной» (гл. 1, стр. 23) современной автору жизни является художественная деталь. Роман насыщен подробностями быта, портрета, поведения, пейзажа, речи. Благодаря многозначности образа автора в детали сливаются различные функции. Знакомство с Онегиным начинается с рассказа о том, где он родился:

Онегин, добрый мой приятель,
Родился на берегах Невы...

Повествователь тут же уступает место герою-автору, обращаясь к своему читателю, и нейтральная деталь становится значимой в прояснении замысла произведения — представить обобщающий портрет поколения, а также в уточнении биографических подробностей:

Там некогда гулял и я:
Но вреден север для меня.

Многочисленные детали объединены в систему, и смысл каждой из них проясняется при сопоставлении с целым. Портрет юного Евгения создан при помощи внешних и поведенческих признаков:

Вот мой Онегин на свободе,
Острижен по последней моде,
Как *dandy* лондонский одет,
И наконец увидел свет.
Он по-французски совершенно
Мог изъясняться и писал;
Легко мазурку танцевал,
И кланялся непринужденно...

Их перечисление создает впечатление внешнего поверхностного взгляда. Действительно, в последующих строфах обрисованы его

¹ Данте Алигьери (1265—1321) — великий итальянский поэт.

² Просвирия — изготовительница просфор (*греч.* — просвир) для церковного прихода.

«воспитанье», «счастливые таланты», знания, интересы, увлечения. Однако для оценки «света» все они несущественны. Модная внешность, изысканные манеры — это все, что нужно для молодого аристократа (гл. 1, стр. 4):

Чего ж вам больше? Свет решил,
Что он умен и очень мил.

Такая подробность, как отзыв света об Онегине, попадая в систему авторских ценностей, обнажает духовную пустоту и поверхностность той среды, из которой вышел герой.

Детали, наполняющие отступления, зачастую имеют уточняющую функцию. Онегину «Дидло... надоел»¹, и по сцене он скользит взглядом «в большом рассеянии» (гл. 1, стр. 21). Театр начала XIX в. представлен поэтом, чьи «младые дни» прошли «под сению кулис» (гл. 1, стр. 18—19). Он не только перечисляет авторов пьес, поставленных «в стары годы», но и дает им краткие емкие характеристики (Д.И. Фонвизин — «Сатиры смелый властелин» и др.), позволяющие согласиться с тем, что это «Волшебный край!». Если для героя «всех пора на смену», то автор вспоминает о «знакомых лицах» как о «богинях», музах, редких творческих личностях:

Мои богини! Что вы? Где вы?
Внемлите мой печальный глас:
Все те же ль вы? Другие ль девы,
Сменив, не заменили вас?
Услышу ль вновь я ваши хоры?
Узрю ли русской Терпсихоры²
Душой исполненный полет?

Речевые характеристики Ленского, значимые для образа поэта-романтика, в авторском представлении становятся, напротив, нейтральной деталью. Онегин слушает его «всегда восторженный» (гл. 2, стр. 6), «пылкий разговор» снисходительно, «с улыбкой» (гл. 2, стр. 15). Автору приходится переводить их на простой, бытовой язык. Так, мысли Ленского о своей роли «спасителя» от притворных «вздохов и похвал», искушающих «младое сердце», в действительности таят в себе намерение оправдать неосторожный вызов на дуэль: (гл. 6, стр. 15—17):

Он мыслит: «буду ей спаситель.
Не потерплю...
...
Чтоб червь презренный, ядовитый
Точил лилеи стебелек;

¹ Дидло Шарль Луи (1767—1837) — французский артист балета, балетмейстер. В 1801—1831 гг. работал в Петербурге.

² Терпсихора — в греческой мифологии муза танца.

Чтобы двухутренний цветок
Увял еще полуоткрытый».
Все это значило, друзья:
С приятелем стреляюсь я.

Приверженность героя «модному слову **идеал**» (гл. 6, стр. 23) вызывает у автора недоверие и иронию (это впечатление усилено комической рифмой «идеал» — «задремал»). Они уступают место сочувствию и сожалению только тогда, когда разговоры сменяет поступок. Погибший за свои возвышенные иллюзии поэт удостоивается авторской эпитафии (гл. 6, стр. 36):

Увял! где жаркое волнение,
Где благородное стремленье
И чувств и мыслей молодых,
Высоких, нежных, удалых?
Где бурные любви желанья,
И жажда знаний и труда,
И страх порока и стыда,
И вы, заветные мечтанья,
Вы, призрак жизни неземной,
Вы, сны поэзии святой!

В связи с многоплановостью проблематики романа и проблемным (допускающим правоту обеих сторон) разрешением основных конфликтов, в романе нельзя выделить деталь, которая становилась бы фокусом преломления основной идеи. Однако для центральных образов характерны сквозные детали (сплин Онегина, восторженность Ленского, веселость Ольги). В Татьяне, внешнее впечатление о которой не раскрывает сущности ее натуры, важна молчаливость.

В первой авторской характеристике она «печальна, молчалива» (гл. 2, стр. 25). Такова же она в восприятии Ленского (гл. 3, стр. 5):

Скажи: которая Татьяна?» —
— Да та, которая, грустна
И молчалива...

Молча героиня выслушала проповедь Онегина (гл. 4, стр. 17). Не может закричать она даже во сне (гл. 5, стр. 219). «Молвила тишком» два слова Татьяна в ответ на поздравления на именинах (гл. 5, стр. 30). Никому не раскрывая своих чувств, она «изнывает тайно», «Бледнеет, гаснет и молчит» (гл. 6, стр. 18, 24). «Не делится ни с кем» она сердечными переживаниями и в Москве, оставаясь в «невинных беседах» «младых граций» безмолвной (гл. 7, стр. 46—47). «Все тихо, просто» в ней на светском рауте, где она остается «не говорливой» (гл. 8, стр. 14). «Вздрогнула, и молчит» Татьяна при последней встрече с Онегиным (гл. 8, стр. 41).

Основная деталь в поведении героини многозначна. Прежде всего она выражает ее отношения с внешним миром. Подчиняясь его законам, Татьяна создает параллельную действительность в

воображении. Скрытность привлекает особое внимание к ее высказываниям (письмо, объяснение с Онегиным). Искренние и открытые («Письмо, где сердце говорит» — гл. 8, стр. 20; «к чему лукавить?» — гл. 8, стр. 47), они обрисовывают богатую внутреннюю жизнь героини, глубину ее чувств. Молчание Татьяны способствует тому, что главным способом характеристики ее образа становится авторское описание. Наконец, в молчании зреет чудо внутренне свободной, гармоничной личности (гл. 8, стр. 22), раскрывающейся в финале романа «пышным цветом» (гл. 8, стр. 29):

Любви все возрасты покорны;
Но юным, девственным сердцам
Ее порывы благотворны,
Как бури вешние полям:
В дожде страстей они свежуют,
И обновляются, и зреют —
И жизнь могущая дает
И пышный цвет, и сладкий плод.

«МЕДНЫЙ ВСАДНИК» (1833)

При жизни автора опубликован только отрывок из вступления. Поэма напечатана в 1837 г., за исключением пропусков, сделанных по распоряжению высочайшего цензора автора — Николая I. Пушкин не был согласен на эти исправления, но после его смерти В.А. Жуковский опубликовал разрешенный текст поэмы. В полном виде поэма появилась в печати после 1917 г.

Подзаголовком стало авторское жанровое определение — «Петербургская повесть». События, описанные в произведении, имеют историческое значение. Наводнение в Петербурге 7 ноября 1824 г., самое масштабное за всю историю города, обращает к фигуре его основателя, Петра I. Его «волей роковой» мощь государства была противопоставлена стихии природы, и новая столица была основана «под морем»¹.

В основу **сюжета** положен один из случаев, описанных в справочных книгах В.Н. Берха². Сочетание современного прототипического плана с историческим и библейским (предание о всемирном потопе — Быт.: 7; 17—24) позволяет отобразить обобщенный **конфликт** «личность — история».

В поэме прозаическое предисловие, вступление и две части, по

¹ Санкт-Петербург расположен на побережье и островах в низовьях Невы, впадающей в Финский залив Балтийского моря.

² Имеются в виду книги В.Н. Берха: «Подробные исторические известия о всех наводнениях, бывших в Санкт-Петербурге», «Описание наводнения 7 ноября 1824 г.» (обе 1826 г.).

объему не намного превосходящие вступление. Размер поэмы — четырехстопный ямб со свободным порядком рифм (вступление начинается со следующих чередований: *аабаб, ввгвг, адад, ее, жжвжж*, составляющих первую строфу). Строфы имеют от 4 до 41 строки. На границе строф часто используется перенос, создающий впечатление непрерывности повествования.

Это тем более важно, что по ходу рассказа внимание переносится с одного образа на другой, а также затрагивается множество сопутствующих проблем (социальные, философские, литературные и др.). Динамику действия обуславливает мотив узнавания, однако в его характеристике много необычного. Неожиданные повороты возникают в связи с тем, что каждая стадия развития конфликта преломляется через психологию главного героя — обыкновенного человека, волей обстоятельств вовлеченного в трагические события. Его образ объединяет две сюжетные линии: философско-историческую и любовную. В них есть неповторимые особенности: мощь исторических сил символизирует памятник царю, умершему сто лет назад, а героиня появляется только в мечтах Евгения. Тем не менее развитие конфликта происходит как напряженное, драматичное действие, завершающееся проблемной (допускающей правоту каждой из сторон) развязкой.

Своеобразие **композиции** связано с повтором основного сюжетного элемента — встречи трех «действующих лиц»: людей (великого и «маленького» человека¹) и стихии. Их взаимодействие составляет **образную систему** поэмы.

В предисловии внимание концентрируется на современном «происшествии», «подробности» которого имеют прототипическую основу («заимствованы из... журналов»). Вступление, напротив, посвящено в первую очередь обрисовке исторического значения «великих» дел, свершенных Петром I. О них хорошо известно читателю, и потому царь в начале не назван по имени:

На берегу пустынных волн
Стоял он, дум великих полн,
И вдаль глядел...

Грандиозность его фигуры подтверждена масштабностью замыслов. Петр собирается заложить новый город, чтобы «Отсель грозить... шведу», «прорубить окно» в Европу, сделать Россию желанной пристанью для «всех флагов». Подтверждением его исторической правоты становится исполнение «дум великих». Через «сто

¹ «Маленький человек» — термин для обозначения героев, занимающих низкое место на социальной лестнице, что определяет особенности их психологии и поведения. Термин введен В.Г. Белинским (ст. «Горе от ума», 1840).

лет», в то время, когда начинаются сюжетные события, «град Петров» стал «полночным» (северным) «дивом». На парадах выются «знамена победные», по берегам «Громады стройные теснятся», к «богатым пристаням» приходят корабли «Толпой со всех концов земли».

В картине Петербурга не просто содержится ответ на план Петра, в ней воспевается державная мощь России. Это торжественный гимн ее славе, красоте, царственному могуществу. Впечатление создается с помощью возвышающих эпитетов («град» — юный, пышный, горделивый, стройный, богатый, строгий, сияющий, неколебимый), усиленных антитезой с «пустынной», враждебной человеку природой и с «бедным», «убогим» ее «пасынком» — маленьким человеком.

Если избы чухонцев «чернели... здесь и там», лес был «неведом» солнечным лучам, а само солнце спрятано «в тумане», то главной характеристикой Петербурга становится свет:

Девичьи лица ярче роз,
И блеск, и шум, и говор балов,
А в час пирушки холостой
Шипенье пенистых бокалов
И пунша пламень голубой.

...
Сиянье шапок этих медных,
Насквозь простреленных в бою.

Сама природа спешит прогнать ночь, чтобы стали видны дворцы и башни, мосты, темнозеленые сады островов, гранит набережных, «оград узор чугунный»: Зарисовка белых ночей Петербурга отвечает главной художественной цели вступления:

Твоих задумчивых ночей
Прозрачный сумрак, блеск безлунный,
Когда я в комнате моей
Пишу, читаю без лампады,
И ясны спящие громады
Пустынных улиц и светла
Адмиралтейская игла,
И, не пуская тьму ночную
На золотые небеса,
Одна заря сменить другую
Спешит, дав ночи полчаса.

Преобразился и маленький человек. Если на «мшистых, топких берегах» жили «убогие чухонцы», «печальные» «бедные» «рыболовы», «одинок» бросающие «в неведомые воды» «ветхий невод» и не мечтающие выбраться «Из тьмы лесов, из топи блат», то в «граде Петровом» красивы, светлы, полны биения жизни и «девичьи лица», и «пехотные рати». Настали «вешни дни» для России; одический смысл изображенной картины подтверждает и пятикратное повторение в авторской речи восхищенного «люблю»:

Люблю тебя, Петра творенье,
Люблю твой строгий, стройный вид...

...

Люблю зимы твоей жестокой
Недвижный воздух и мороз...

...

Люблю воинственную живость
Потешных Марсовых полей...

...

Люблю, военная столица,
Твоей твердыни дым и гром...

Торжественный пафос вступления не оставляет сомнений в том, что является первой ступенью понимания конфликта. В торжественном тоне изображается обуздание стихии («Вражду и плен старинный свой/Пусть волны финские забудут...»), победа «дум великих» и исторической воли, незыблемость («Россия снова торжествует...», «вечный сон») «державного течения» жизни России.

Контрастным по отношению к одической интонации становится финал вступления. Авторское повествование только начинается, и предмет его будет «печальным» — это «ужасная пора», о которой «свежо воспоминанье». Такой эмоциональный слом знаменует переход от обобщенной оценки к личностной конкретике.

Появление героя в части первой предваряется пейзажем, в котором оживают черты побежденной природы. Стихия пробуждается, напоминая о своей силе мраком («Над омраченным Петроградом...»), холодом («Дышал ноябрь осенним хладом»), шумом («Плеская шумною волной...»):

Уж было поздно и темно;
Сердито бился дождь в окно,
И ветер дул, печально воя.

Центральным в первой части становится образ Невы, созданный на основе олицетворения. Река воспринимается как одушевленное существо:

...Нева всю ночь
Рвалась к морю против бури,
Не одолев их буйной дури...
И спорить стало ей невмочь...
...
Обратно шла, гневна, бурлива...
...
Нева вздувалась и ревела,
Котлом хлопоча и клубясь...

Звук, переданный ассоциацией в последней из приведенных строчек, напоминает о **клокотании** кипящей воды (в повторе использованы звуки ключевого слова). Мотив кипения находит метафорическое соответствие в изображении у Пушкина рассерженного,

негодующего человека («Кипящий Ленский не хотел/Пред поединком Ольгу видеть...» — «Евгений Онегин», гл. 6, стр. 13).

Нева похожа на зверя:

И вдруг, как зверь остервенясь,
На город кинулась...

Развернутое олицетворение дополняется картиной нашествия, разбоя:

Осада! приступ! злые волны,
Как воры лезут в окна. Челны
С разбега стекла бьют кормой.

...
Увы! все гибнет: кров и пища!

Перед стихией люди безоружны и бессильны (антитеза мотиву побед России во вступлении): «Все побежало», «казни ждет». Увидя «божий гнев», даже царь, «печален, смутен», может только «скорбеть». И власть, и народ побеждены «божией стихией». Помимо автора, философское значение происходящего осмысляет и герой.

Его введение в действие повести совершается так же, как в романе «Евгений Онегин». Рассказчик представляет «Евгения молодого» с помощью напоминания о преемственности своего творчества:

Мы будем нашего героя
Звать этим именем. Оно
Звучит приятно; с ним давно
Мое перо к тому же дружно.

Однако в его положении и психологии заметны коренные различия с «молодым повесой», светским франтом, живущим «без цели, без трудов». Герой «повести» также молодой аристократ: «в минувши времена» прозвание его семьи «блистало», о его предках писал Карамзин¹. Но для сюжета поэмы «его не нужно». Кроме того, если Онегина «Судьба... хранила», и после того, как его отец «разорился наконец» и умер, он стал наследником «дяди старика», то Евгений «Дичится знатных», превратившись в мелкого чиновника («где-то служит»). Он беден и не похож на «праздных счастливейцев», для которых «жизнь куда легка»: «независимость и честь» он должен доставить себе трудом.

Евгений «Живет в Коломне», т. е. в том районе Петербурга, где селились в основном мелкие чиновники и разорившиеся дворяне. Сам автор жил там на Фонтанке у Калинкина моста после окончания лицея. Впервые его непосредственные впечатления от уклада жизни,

¹ См.: Карамзин Н.М. История государства Российского. В 12 т. Спб., 1816 (опубл. 1829).

фольклора, типов Коломны отразились в поэме «Домик в Коломне» (1830), положившей начало изображению маленького человека в русской литературе.

Психология Евгения обрисована с помощью воспроизведения его «разных размышлений». Его мысли о бедности, о том, «Что мог бы бог ему прибавить/Ума и денег...», о прошедших двух годах службы и о любви. Имя его возлюбленной является реминисценцией из поэмы «Домик в Коломне». Аналогия социального положения двух героинь подтвердится в конце первой части. Параша — дочь вдовы, живущей в «ветхом домике» с «забором некрашеным». Но эта скромная девушка — мечта героя, с которой он боится разлучиться «Дни на два, на три».

Три силы, обрисованные в экспозиции (воля великого человека, стихия природы, душа героя), в конце первой части сталкиваются в непримиримом конфликте. Возмущенная Нева поднимается все выше, сметая, разрушая все на своем пути:

Лотки под мокрой пеленой,
Обломки хижин, бревны, кровли,
Товар запасливой торговли,
Пожитки бледной нищеты,
Грозой снесенные мосты,
Гроба с размытого кладбища
Плывут по улицам!..

Незыблем «в... вышине» остается только памятник Петру I — «Кумир на бронзовом коне». Недвижим и Евгений, но это внешнее впечатление. Внутреннее состояние передается деталью «страшно бледный»: в его душе страх за любимую девушку, заставляющий забыть о себе. Он настолько поглощен своими мыслями, что

...не слышал,
Как подымался жадный вал,
Ему подошвы подмывая,
Как дождь ему в лицо хлестал,
Как ветер, буйно завывая,
С него и шляпу вдруг сорвал.

Антитеза «внешнего — внутреннего» усилена тем, что сопоставляются два всадника: «медный» и сидящий на мраморном льве «над возвышенным крыльцом» Евгений (эта ситуация и была прототипической — такой случай был описан в «Известиях» В.Н. Берха). Герой Пушкина становится внешне похож на мраморный памятник, так как скован страхом, «околдован» мыслью о бессмысленности жизни:

И он, как будто околдован,
Как будто к мрамору прикован,
Сойти не может!..

Первая часть ставит вопрос о том, какой ценой достигаются исторические победы. Рассматривая проблемы с философской точки зрения, автор видит над «неколебимой вышиной» великого деятеля бездонное небо, вечно противостоящее земле. Победа над силами природы оказывается иллюзией, конфликт приобретает философское звучание. Попытка отдалиться от законов человеческой жизни, стать «бронзовым», безосновательна. Видимостью является и «мраморная» фигура Евгения. Противостояние земли и неба — вот тот вечный конфликт, в который втянут герой:

...Или во сне
Он это видит? иль вся наша
И жизнь ничто, как сон пустой,
Насмешка неба над землей?

Во второй части становится очевидным, что образ Невы, соединяя человеческие и природные качества, метафорически выражает мысль о внеразумной силе судьбы. Аналогии, звучавшие в первой части, получают новое значение. Человек — добыча судьбы, которая то «крушит и грабит» его, то, «насытись разрушением», утомясь «наглым буйством», «покидает», «роняет» его «с небреженьем». Развернутая картина нападения «свирепой шайки» на село уже не имеет отношения к наводнению. Она иллюстрирует мысль о всеисилии судьбы:

...Так злодей,
С свирепой шайкою своей
В село ворвавшись, ломит, режет,
Крушит и грабит; вопли, скрежет,
Насилье, брань, тревога, вой!..
И, грабежом отягощенны,
Боясь погони, утомленны,
Спешат разбойники домой,
Добычу на пути роняя.

Герой, пережив «битву», осознав «торжество» вершащих жизнь человека сил, пытается тем не менее скрыть от самого себя ожидающее его «известье» судьбы, которое он воспринимает как «запечатанное письмо». Хотя во время наводнения он видел, как в волнах носились обломки строений, не веря в трагический исход, он, как только «Вода сбыла», стремится попасть в «места знакомые». «Изнемогая от мучений», герой оказывается около заветного дома. То, насколько он поражен ужасным известием, передается контрастом деталей: к своей возлюбленной Евгений «Спешит, душою замирая», бежит к лодке знакомой улицей, стремглав бежит (всего глагол «бежать» повторен 4 раза) — увидев место, где стоял дом, он остановился и «ходит, ходит... кругом» (глагол «ходить» повторен тоже 4 раза). Впечатление настолько поразило его, что рассудок не выдержал:

И полон сумрачной заботы,
Все ходит, ходит он кругом,
Толкует громко сам с собою —
И вдруг, удара в лоб рукою,
Захохотал...

Безболезненно пережить «день минувший» удастся только «бесчувственным» людям, восстанавливающим «порядок прежний», чтобы идти на службу, открывать торговлю, наконец, «петь бессмертными стихами», как «граф Хвостов»¹, «несчастье невских берегов».

Мотив безумия меняет характеристику героя. Он существует, как во «сне» («Его терзал какой-то сон»). Ему становятся чужды приметы его прошлой жизни:

Прошла неделя, месяц — он
К себе домой не возвращался.
Его пустынный уголок
Отдал внаймы, как вышел срок,
Хозяин бедному поэту.
Евгений за своим добром
Не приходил. Он скоро свету
Стал чужд. Весь день бродил пешком,
А спал на пристани; питался
В окошко поданным куском.

Утрачивая социальную характеристику, герой превращается в человека вообще. На первый план выходят черты его внутренней жизни («ужасные думы», «внутренняя тревога», воспоминания о «мятежном шуме» Невы).

Третья встреча «неба» и «земли», стихии и человека в его великом и обыкновенном проявлениях, проясняет значение этих изменений в образе Евгения. Повторяется сюжетная ситуация первой части: на фоне осеннего ненастья возникает картина «площади Петровой» (Сенатская площадь в Петербурге, где стоит памятник Петру I²). Герой снова оказывается «под столбами/Большого дома», где «Стояли львы сторожевые», откуда «прямо в темной вышине» виден памятник Петру. Однако, узнав и место, и львов, и площадь, Евгений испытывает совсем другие чувства. Его мысли прояснились, и он становится судьей и «хищной» злобе потопа, и тому, чья воля обрекла ему целый город.

Идея «суда» возникает в связи со сравнением волн Невы с «челобитчиком», добивающимся правды:

...Мрачный вал
Плескал на пристань, ропща пени

¹ Хвостов Дмитрий Иванович, граф (1757—1835) — поэт, переводчик.

² Бронзовая скульптура создана Э.М. Фальконе (1716—1791) в 1782 г.

И бьась о гладкие ступени,
Как челобитчик у дверей
Ему не внемлющих судей.

Суд в конфликте личности с миром и судьбой неслучайно доверен «безумцу бедному», так как он вне жизни и смерти («Ни житель света,/Ни призрак мертвый»). Замечая в «кумire» прошлого и «думу», и «силу», и «огонь», и мощь, именно его он обвиняет в бедствиях людей. Он «ужасен»: сочтя себя «властелином судьбы», он основал под морем город, «поднял на дыбы» целую страну, обрек самого героя на страдания. Признаки образа Петра I подчеркивают в нем нечеловеческое, неживое начало («Кумир» «на бронзовом коне», «неподвижно возвышался», «медная глава», «узда железная»). Перед этим «истуканом» Евгений, живой чувствующий человек («По сердцу пламень пробежал,/Вскипела кровь...»), бессилен, может только «шепнуть» неопределенную угрозу:

И, зубы стиснув, пальцы сжав,
Как обуянный силой черной,
«Добро, строитель чудотворный! —
Шепнул он, злобно задрожав. —
Ужо тебе!» ...

Однако и эти слова вызывают гнев «грозного царя», бросающегося на обвинителя. Необыкновенная погоня, мотивированная безумием героя, которому все это «показалось», предстает и преследованием за правду, выраженную им. Ощутимость впечатлению придают фонические средства выразительности. Благодаря повторам «н» («дн») и «к» по отдельности и в аллитерации «нк», создается ономастопея, передающая звук удара о камни тяжелых бронзовых копыт:

Тяжело-звонкое скаканье
По потрясенной мостовой.
И, озарен луною бледной,
Простерши руку в вышине,
За ним несется Всадник Медный
На звонко скачущем коне...

Победа бессильного, смертного героя выявится не в этом поединке. Одно воспоминание о царском гневe вызывает у Евгения сметенье, муку, смущение. Он обходит сторонкой памятник, когда ему случается «Итти той площадью». В финале поэмы усиливается ощущение бедности, малости обыкновенного человека и его скудного быта:

...Остров малый
На взморье виден. Иногда

¹ «Ужо» в смысле угрозы — Я тебя! Постой, придет пора!

Причалит с неводом туда
Рыбак, на ловле запоздалый,
И бедный ужин свой варит,
Или чиновник посетит,
Гуляя в лодке в воскресенье
Пустынный остров. Не взросло
там ни былинки...

На этом фоне происходит трагическая развязка любовной коллизии: у ворот занесенного наводнением на «пустынный остров» «домишка ветхого» (смысл образа проясняет аналогия со страхом Евгения в первой части за «ветхий домик» «вдовы и дочери, его Параша») нашли «хладный труп» героя. Смерть у порога дома возлюбленной становится и развязкой конфликта поэмы. Ни «мощная» власть, ни «грозная» стихия — никакая внешняя сила, разрушающая жизнь человека, не может вмешаться в его духовную жизнь. Силой, противостоящей «божьему гневу» и «воле роковой» истории, оказывается любовь.

Сниженность финальной картины снимается очевидной реминисценцией. Аналогия между «безумцем» Евгением и «безумным» Ромео («Ромео... Не искушай безумного». — Шекспир У. Ромео и Джульетта. Акт V. Сцена 3. Пер. Б.Л. Пастернака), умирающим в гробнице Джульетты¹, бросает на современную автору «Петербургскую повесть» отсвет высокой трагедии.

Своеобразие смысловых антитез выявляет такое средство эпической выразительности, как художественная деталь. Благодаря олицетворению в образе реки появляются признаки, позволяющие сравнить ее с разъяренным человеком («гневна», «свирепела», «остервенясь», «буйство»), вором (волны «лезут в окна»), разбойником («челны» «С разбега стекла бьют», «все гибнет: кров и пища», «Насилье, брань, тревога, вой», «И тяжело Нева дышала, / Как с битвы прибежавший конь»). Нева — враг («Осада! приступ!») людей, разрушающий их скудный, бедный, «ветхий» быт («Обломки хижин, бревны, кровли», «Пожитки бледной нищеты»). Гибель в буре, в «буйных» волнах «мечты» героя превращает скрытый контраст между ним и стихией («бедный», «недвижный» Евгений — «грабеж», «наглое буйство» Невы, которая «затопляла острова», «На город кинулась», «К решеткам хлынули каналы») превращается в явную антитезу («торжество победы» Невы — ужас, терзания, мучения героя).

Одна из важных черт в образе Невы не является антитетичной

¹ В поэме Пушкина замечен широкий спектр реминисценций из трагедии У. Шекспира «Ромео и Джульетта» (1595), среди которых образ жизненной бури, разбившей любовь героев, символика тьмы и света, главное — конфликт «личность — судьба», раскрытый через обрисовку взаимоотношений обыкновенных людей.

состоянию героя, напротив, в сцене бунта он сам становится ее воплощением. Мрачность и злоба Евгения («мрачен стал», «обуянный силой черной», «злобно задрожав»), угрожающего «державцу полумира», находит соответствие в постоянном признаке Невы («злые волны», «злое бедствие», «волны... злились», «кипели злобно волны»). Знание причин возмущения героя по аналогии проясняет истоки «вражды» «волн финских», заключенных, как в плен, в гранит набережных «града Петрова»:

Красуйся, град Петров, и стой
Неколебимо, как Россия.
Да умирится же с тобой
И побежденная стихия;
Вражду и плен старинный свой
Пусть волны финские забудут
И тщетной злобою не будут
Тревожить вечный сон Петра!

(Вступление)

Основной антитезой, сохраняющейся на протяжении всего сюжетного развития, является противостояние великого и обыденного, исторического деятеля и маленького человека. В поэме это противопоставление находит проблемное разрешение в связи с тем, что в нем выделяются две стороны. В сравнении двух человеческих натур Петр I предстает как лицо более реальное, чем герой, придуманный автором, у которого неизвестно даже «прозвание» (фамилия). Психология дичившегося «знатных», вынужденного «где-то служить» ради «независимости», погруженного в грустные размышления о своей нелегкой жизни Евгения оттеняет великие замыслы Петра I. Их грандиозное осуществление антитетично бессилию «бедного» (этот эпитет по отношению к нему применяется в прямом и переносном смысле) героя. Проявленным контрастом становится и конец их жизни. Если «хладный труп» Евгения «Похоронили ради бога», то памятник деяниям Петра стоит на площади города, названного его именем (смысл названия проясняется в связи с рядом эквивалентов: «Петра творенье», «град Петров», «Петроград», «Петрополь»).

Однако во второй части поэмы расстановка акцентов меняется. После победы над людьми «божией стихии» на первый план выходят внутренние свойства героев. Великая дума видна на челе и бронзового Петра, а его «воля», «сила» выражены в облике памятника. Только сердца нет в этом «горделивом истукане», обрекающем на смерть людей и через сто лет после своего ухода. По сравнению с ним даже львы у дверей дома на площади как живые. Главные антитетичные признаки сосредоточены в образе Евгения. Он спешит к своей возлюбленной «В надежде, страхе и тоске». «Изнемогая от мучений», несчастный узнает страшную правду и лишается вовсе

способности «думать» («смятенный ум» — прямая антитеза «думе» Петра). Его «думы ужасные», отражающие ужасные потрясения, всеми воспринимаются как сумасшествие. В его сознание не пробиваются звуки внешнего мира — он оглушен «шумом внутренней тревоги».

Особую остроту приобретает антитеза в сцене угрозы. Истукану противостоит живой человек, «чело» которого горит от дикого волнения («...Чело/К решотке холодной прилегло...»), в глазах стоит туман, в сердце ощущается «стеснение», «пламень», душа «кипит» (продолжение метафоры первой части, где «клокотала» от негодования Нева). Благодаря контрасту «живой — мертвый» осязаемой становится опасность, которой подвергается герой, посмевавшийся угрожать «грозному царю» (ощущением страха обусловлены детали «зубы стиснув, пальцы сжав»).

Деталь «сердце» является ключевой в финале поэмы. После кульминационного столкновения двух героев, если Евгению случилось проходить по Сенатской площади:

В его лице изображалось
Смятенье. К сердцу своему
Он прижимал поспешно руку,
Как бы его смиряя муку...

«Мука» сердца, в котором, несмотря на разбитую надежду, обманувшую мечту, продолжает гореть пламень любви, становится завершающим мотивом поэмы (образная антитеза связана с обрисовкой порыва, определяющего конфигурацию памятника Петру I — «А в сем коне какой огонь!»). Соотношение двух этих эмоциональных деталей подтверждает смысловую проблемность развязки. «Пламень» любви и «огонь» политико-патриотической деятельности равнозначны в истории человечества, определяя судьбу личности и общества.

* * *

В конце 1833 г. Пушкин был произведен в камер-юнкеры (младший придворный чин). Расценив эту царскую милость как попытку сделать его «холопом»¹, поэт подает в отставку, которая не была принята.

В 1834—1835 гг. вышло несколько изданий пушкинских произведений. В 1834 г. закончена повесть «Пиковая дама». В 1836 г.

¹ «Государю неужгодно было, что о своем камер-юнкерстве отзывался я не с умилением и благодарностью... холопом и шутом не буду и у царя небесного». — Дневник. 10 мая 1834 г.

завершена работа над романом «Капитанская дочка». Многие новые произведения остались на стадии замысла, наброска, эксперимента, так как шел интенсивный поиск новых форм в литературе.

В 1836 г. Пушкину удалось осуществить давнее желание — начался выпуск литературного журнала (вышло 4 тома). Помимо статей и художественного творчества издателя, в «Современнике» были напечатаны критика и проза Н.В. Гоголя, стихи Жуковского, Вяземского, Ф.И. Тютчева, А.В. Кольцова, стихи и воспоминания Д.В. Давыдова.

27 января 1837 г. Пушкин был смертельно ранен на дуэли с Ж. Дантесом. Около постели умирающего постоянно дежурили друзья — Жуковский, Вяземский, А.И. Тургенев. У дверей квартиры на Мойке собирались многочисленные поклонники его таланта. 29 января, в 14.45 его жизнь оборвалась. В последние минуты им была произнесена, по свидетельству В.И. Даля¹ фраза: «Жизнь кончена», продолжающая предсмертные размышления о том, что ему «здесь не житье... видно уж так и надо» (*Даль В.И. Смерть А.С. Пушкина*).

Для погребения гроб был отвезен в Святогорский монастырь. Сопровождал его А.И. Тургенев. 6 февраля Пушкин был похоронен недалеко от церковной стены монастыря.

Подводя итоги случившемуся, П.А. Вяземский писал: «Пуля, сразившая Пушкина, нанесла ужасный удар умственной России. Она имеет отличных писателей... но никто не заменит Пушкина» (*Вяземский П.А. Биографическое и литературное известие о Пушкине*).

Среди поэтических откликов на смерть поэта было стихотворение Ф.И. Тютчева, в котором лирический герой продолжал развитие пушкинских представлений о роли и назначении поэта. «Людскому суесловью» противопоставлялась «народная» оценка происшедшей трагедии:

Назло людскому суесловью,
Велик и свят был жребий твой!..

...
И осененный опочил
Хорувью горести народной.

Называя поэта «царем» («В **цареубийцы** заклеямен» его противник), «божественным» творцом («божественный фиал»², «богов

¹ Даль Владимир Иванович (1801—1873) — беллетрист, фольклорист, лексикограф, по образованию врач; находился у постели раненого Пушкина 28—29 января.

² «Божественный фиал» — пушкинская реминисценция («Любви приманчивый фиал» — «Евгений Онегин», гл. 5, стр. 32). Фиал — низкая чаша (*греч.*), в Древней Греции и Риме предназначавшаяся не только для питья, но и для возлияний во время жертвоприношений.

орган живой»), лирический герой придавал особое значение «правде земной», завершая стихотворение подтверждением пушкинской мысли о памяти «всей Руси великой» («Я памятник себе воздвиг нерукотворный...»):

Тебя ж, как первую любовь,
России сердце не забудет!..

(«29-е января 1837», 1837)

Литература

Архангельский А.Н. Герои Пушкина. Очерки литературной характерологии. М., 1999.

Архангельский А.Н. Стихотворная повесть А.С. Пушкина «Медный всадник». М., 1990.

Благой Д.Д. Душа в заветной лире. М., 1977.

Лотман Ю.М. Пушкин. СПб., 1999.

Маймин Е.А. Пушкин. Жизнь и творчество. М., 1981.

Непомнящий В. Поэзия и судьба. М., 1987.

А.С. Пушкин в воспоминаниях современников: В 2 т. М., 1985.

Пушкинская энциклопедия. 1799—1999. М., 1999.

Чулков Г.И. Жизнь Пушкина. М., 1999.

Темы для самостоятельной работы и сочинений

1. Образ художника в лирике В.А. Жуковского и А.С. Пушкина.
2. Поэт и читатель в лирике А.С. Пушкина.
3. Содержание и значение творчества в представлении лирического героя А.С. Пушкина.
4. Тема гармонии в лирике В.А. Жуковского и А.С. Пушкина.
5. Мотивы произведений Г.Р. Державина в лирике А.С. Пушкина.
6. Пейзаж в романтической лирике В.А. Жуковского и А.С. Пушкина.
7. Образ любви в лирике А.С. Пушкина.
8. Фонические «узоры» (В.Я. Брюсов. «Звукопись» Пушкина. 1923) в лирике А.С. Пушкина.
9. Образы прошлого в лирике А.С. Пушкина.
10. Тема дружбы в лирике А.С. Пушкина.
11. Эволюция понятия «свобода» в лирике А.С. Пушкина.
12. Философское мировосприятие лирического героя А.С. Пушкина.
13. Религиозно-нравственные мотивы в лирике А.С. Пушкина.
14. Образы А.Н. Радищева в лирике А.С. Пушкина.
15. Тема памяти в лирике А.С. Пушкина.
16. Жанровое своеобразие романа в стихах «Евгений Онегин».
17. Образ поколения в романе в стихах «Евгений Онегин».
18. Автор как герой романа в стихах «Евгений Онегин».
19. Эпическое и лирическое в авторских отступлениях в романе в стихах «Евгений Онегин».
20. Художественная роль образов природы в романе в стихах «Евгений Онегин».
21. Личность и общество в романе в стихах «Евгений Онегин».
22. Мотив «странности» в главных героях романа в стихах «Евгений Онегин».
23. Тема литературы в романе в стихах «Евгений Онегин».
24. Образы Дж. Г. Байрона в поэзии А.С. Пушкина (лирика, «Евгений Онегин»).

25. Эволюция и постоянство в характерах героев романа в стихах «Евгений Онегин».
26. Психологизм в романе в стихах «Евгений Онегин».
27. Идеал и реальность в женских образах романа в стихах «Евгений Онегин».
28. Особенности реалистического изображения характера главного героя романа в стихах «Евгений Онегин».
29. Художественное время в романе в стихах «Евгений Онегин».
30. Сюжет и композиция романа в стихах «Евгений Онегин».
31. Образ Петра I в поэме «Медный всадник».
32. Образ «маленького» человека в поэме «Медный всадник».
33. Конфликт «личность — история» в поэме «Медный всадник».
34. Человек и стихия в поэме «Медный всадник».
35. Художественная роль мотива безумия в поэме «Медный всадник».
36. Образ автора в лирике и поэмах А.С. Пушкина.
37. Претворение тем лирики в поэмах А.С. Пушкина.
38. Социальное и философское в конфликте поэм А.С. Пушкина.
39. Роль художественной детали в лироэпических произведениях А.С. Пушкина.
40. Образ Петербурга в поэзии А.С. Пушкина.

ФЕДОР ИВАНОВИЧ ТЮТЧЕВ (1803—1873)

Родился в семье помещика, принадлежавшего к старинному дворянскому роду (мать — урожденная Толстая). В детстве получил домашнее образование. С 1813 г. по рекомендации родственницы его наставником стал выпускник этико-философского отделения Московского университета С.Е. Раич (1792—1855). С домашним учителем будущий поэт занимается изучением латинской и итальянской литературы. В дальнейшем Раич защитил магистерскую диссертацию на словесном отделении Московского университета, стал известен как поэт и переводчик. В 1820-е годы Тютчев вместе с М.П. Погодиным, В.Ф. Одоевским, Д.В. Веневитиновым и др. посещал созданное Раичем «Общество друзей».

С.Е. Раич оказал большое влияние на пробуждение в мальчике творческих устремлений. В 12 лет он переводит Горация. В 16 — состоялось первое выступление в печати — вольное переложение «Послания Горация к Мecenату» («Труды Общества российской словесности», куда накануне Тютчев был принят в качестве «сотрудника»).

В 1819—1821 гг. Ф.И. Тютчев учился на словесном отделении московского университета. В литературном движении эпохи его привлекали традиции классицизма и сентиментализма. После окончания университета он поступил в Петербурге на службу в Коллегию иностранных дел. В отличие от другого поэта, начинавшего службу там же немногим раньше — А.С. Пушкина, — Тютчев сделал блестящую карьеру. Благодаря усилиям своего влиятельного родственника А.И. Остерман-Толстого он получил место сверхштатного

чиновника русской дипломатической миссии в Баварии, где провел двадцать два года.

Политическая позиция также разделяла Тютчева с Пушкиным и его единомышленниками. В отзыве на оду «Вольность» поэт, отдавая дань «гласу... смелому» автора, призывал великого «питомца» муз не пытаться «мрачить венец», «тревожить сердца» «под царскою парчою»:

Счастлив, кто гласом твердым, смелым,
Забыв их сан, забыв их трон,
Вещать тиранам закоснелым
Святые истины рожден!

...
Но граждан не смущай покою
И блеска не мрачи венца,
Певец! Под царскою парчою
Своей волшебною струною
Смягчай, а не тревожь сердца!

(«К оде Пушкина на вольность», 1820)

Обращаясь к событиям декабристского восстания, Тютчев был более резок в оценках. Его лирический герой, называя заговор «вероломством», а идеи, одушевившие его, «безрассудными», проносил им свой обвинительный приговор:

Народ, чуждаясь вероломства,
Поносит ваши имена...

...
Вы уповали, может быть,
Что станет вашей крови скудной,
Чтоб вечный полюс растопить!

В Мюнхене Ф.И. Тютчев знакомится с крупнейшими представителями немецкого романтизма (Ф. Шеллинг, Г. Гейне), переводит произведения Гейне, Ф. Шиллера, И.В. Гёте. К концу 1820-х годов складывается его неповторимая художественная манера. Его стихи публикуются в издававшихся Раичем журнале «Галатее», альманахе «Северная лира». В 1836 г. поэтическая подборка была напечатана в двух номерах пушкинского журнала «Современник» (№ 3, 4).

Долгая творческая пауза была связана с переживаниями после смерти жены и романом с Э. Дёрнберг. В 1840-е годы Тютчев обращается к политической публицистике.

Вернувшись в 1844 г. в Петербург, Тютчев получил должность старшего цензора при министерстве иностранных дел. В это время широкую известность получает юмористическая одаренность поэта. Его эпиграммы, остроты, афоризмы составили маленькую книгу (Тютчевiana. М., 1922). Поэтическая слава приходит к Тютчеву в начале 1850-х годов. В 1850 г. Н.А. Некрасов отнес его творчество к «блестящим явлениям русской поэзии», поставив автора в один

ряд с А.С. Пушкиным и М.Ю. Лермонтовым. («Русские второстепенные поэты»). Публикуются тютчевские стихотворения в журнале «Современник» (№ 3, 5), в 1854 г. выходит книга.

1850-е годы — время драматических переживаний, связанных с любовью к Е.А. Денисьевой, юной воспитаннице Смольного института, где в это время учились две дочери поэта. «Незаконный» роман, продолжавшийся четырнадцать лет, закончился со смертью Денисьевой.

Вернувшись к семье, Тютчев в 1860-е годы пережил много потерь. Умерли и двое из троих детей Денисьевой. Последним светлым впечатлением был выход второго сборника стихов (1868).

В начале 1870-х годов здоровье поэта ухудшилось, и 15 июля 1873 г. он скончался.

* * *

Философская лирика составляет суть творчества Тютчева, в котором органично соединились традиции двух литературных направлений рубежа XVIII—XIX вв. Поэт наследовал особенности русского философского романтизма и, с другой стороны, продолжил линию классицистической поэзии. Его лирический герой остро ощущает разрыв внешнего и внутреннего:

Душа моя — Элизиум¹ теней,
Что общего меж жизнью и тобою!
Меж вами, призраки минувших, лучших дней,
И сей бесчувственной толпою?..

(«Душа моя — Элизиум теней...», <1836>)

Однако крайняя степень трагизма в переживаниях приводит не к отказу от земного, а к возвышению личности в ее устремленности к грандиозному, бесконечному. В продолжение традиции классицистов в лирике Тютчева одним из основных мотивов становится утверждение величия мироздания. Другой основой преодоления романтических противоречий является следование идее Ф. Шеллинга о «мировой душе», понимаемой как глубинное единство природы и внутреннего мира личности.

Два потока сливаются у Тютчева в формировании жанра философского фрагмента, характерного для немецкой романтической лирики и в то же время продолжающего стремление к афористичности определений в поэзии Г.Р. Державина. В целом соединение

¹ Элизиум — в греческой мифологии место в царстве мертвых, где блаженствуют праведники.

противоречивых тенденций, настроений, переживаний было характерной чертой «переходного» сознания, отражающей многообразие духовной жизни человека середины века.

«SILENTIUM!» <1830>¹

Уже название стихотворения указывает на его реминисцентный источник. Ответом на вопрос лирического героя В.А. Жуковского («Но лзя ли в мертвое живое передать?» — «Невыразимое», 1819) становится утверждение бессилия «языка земного» не только в искусстве, но и в общении двух «сердец».

В трех строфах стихотворения создается образ души, обреченной на одиночество и непонимание. В ней целый мир, волшебное богатство («чувства и мечты», «глубина», «ключи», «таинственно-волшебные думы»). Это истинная жизнь, но она столь хрупка, что к ней нельзя допускать «другого». Даже лучи солнца разгонят ее очарование, слово будет «взрывом», возмущающим ее «ключи».

Лирический герой готов принять абсолютное одиночество, «жить в себе самом», чтобы сохранить это чудо. В каждой из трех строф, заканчивающихся ключевым словом (в повторе прослеживается динамика интонации от начального повествовательного тона к восклицанию в конце), называются признаки душевной жизни, которые надо скрывать, таить, как великие сокровища.

В первой строфе «чувства и мечты» сравниваются со звездами, свет которых озаряет «душевную глубину». Ощущения не могут выразить всего богатства скрывающихся в ней россыпей эмоций, они поверхностны, но, любуясь ими, можно понять величие целого:

Молчи, скрывайся и таи
И чувства и мечты свои —
Пускай в душевной глубине
Встают и заходят оне
Безмолвно, как звезды в ночи,—
Любуясь ими — и молчи.

Четвертая и пятая строчки первой строфы имеют иной ритмический рисунок, чем остальной текст. В четырехстопном ямбе стихотворения они выделяются, поскольку в них звучит трехстопный амфибрахий. В русской поэзии это был один из первых примеров полиметрии (соединения различных размеров внутри одного произведения). Такой же особенностью характеризуется предпоследняя строчка стихотворения (17-я). Тематически все три строки отвечают основной художественной задаче. Они объединены

¹ Молчание! (лат.).

мотивом света, особенно важным для того, чтобы подчеркнуть крайнюю уязвимость внутреннего мира.

«Ночная» сущность души — один из основных мотивов в лирике Тютчева, для которого ночь — это бездна («Как океан объемлет шар земной...», 1830), непостижимая «беспредельность» («Ночные мысли», 1832), хаос, но в то же время час «пророческих» творческих «снов» («Видение», 1829). В данном стихотворении антитеза «день — ночь» используется, чтобы выразить мысль о невозможности «живое передать» «языком земным» (Жуковский), осветить «дневными» лучами беспредельную «глубину» души:

Как сердцу высказать себя?
Другому как понять тебя?
Поймет ли он, чем ты живешь?

На все вопросы дается ответ, предельно заостряющий образ «невыразимого»: «Мысль изреченная есть ложь». Значимость высказывания подчеркнута интонационными средствами — после трех вопросов следует резкий переход к повествовательному тону. Кроме этого, в строчке использован ассонансный стык («яи»), напоминающий о звуковых повторах в окончании строф:

Любуйся ими — и молчи.
...
Питайся ими — и молчи.
...
Внимай их пенью и молчи!..

Все это привлекает особое внимание к центральной (даже по местоположению в стихотворении: десятая строчка из восемнадцати) мысли лирического героя.

Если в первой строфе намечена высшая точка в образе души, то во второй обрисован противоположный полюс:

Взрывая, возмутишь ключи...

От подземных «ключей» до «звезд» — таков масштаб личности. В третьей строфе рассмотрение уходит вглубь:

Лишь жить в себе самом умей —
Есть целый мир в душе твоей...

Благодаря пониманию того, что беспредельность — главное свойство души человека, в настроении лирического героя происходит перелом (его выражает восклицательная интонация последней строчки) от трагического ощущения изолированности к возвеличению души. В стихотворении происходит развертывание целого ряда метафор, подчиненных единому художественному замыслу — отразить специфику авторских представлений о духовном мире (душа — «звезда», бездна, ночной «таинственный мир»). Такой

художественный прием, характерный для поэзии Г.Р. Державина, получил название «развертывание» темы и образа¹.

Так, в стихотворении Державина «Река времен в своем стремлении...» (1816) образ времени ассоциируется у лирического героя с целым рядом мифологических и литературных понятий. Возникают аллюзии, адресующие читателя к греческому мифу о Лете — реке забвения. Намечается полемика с рассуждениями, характерными для различных поэтов, о бессмертии искусства и славы. На такой основе формируется образ реки, текущей к «жерлу» вечности через века, создается страшная и грандиозная картина, символизирующая жизнь человечества:

Река времен в своем стремлении
Уносит все дела людей
И топит в пропасти забвенья
Народы, царства и царей.
А если что и остается
Чрез звуки лиры и трубы,
То вечности жерлом пожрется
И общей не уйдет судьбы.

Как у Державина, у Тютчева философский смысл стихотворения проявляется только в финале и является итогом образных характеристик. Постепенное нанизывание признаков представляет духовную жизнь личности как таинственный, величественный, гармоничный мир. Композиционное кольцо («Молчи» — «...и молчи»), придающее тексту целостность, позволяет на основе сопоставления осознать ту многогранность, которую образ приобрел в результате развертывания.

«О ЧЕМ ТЫ ВОЕШЬ, ВЕТР НОЧНОЙ?» <1836>

Если в стихотворении «Silentium!» образ предстает в трех строфах как в своих различных вариациях, то в данном философском фрагменте особенно заметна такая черта художественного приема развертывания, как нарастание внутренней напряженности (у Державина ее передают глаголы: «уносит», «топит» — «пожрется»). Центральный образ ветра на протяжении стихотворения меняет характеристики: в нем происходит движение от изображения природного явления к передаче того таинственного толчка, который вызывает бури в «смертной... груди».

¹ См. Тынянов Ю.Н. Вопрос о Тютчеве//Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977.

В первой строфе (в стихотворении две восьмистроочных строфы, в которых каждое из четверостиший имеет перекрестную рифмовку; размер фрагмента — четырехстопный ямб) слышен вой ветра. Для лирического героя слышны в нем то «глухая» жалоба, то «шумное» негодование. Главное же — он созвучен «безумным» «сетованиям» его души. Его «странный» голос отзывается в сердце, но сознанию его смысл непонятен. Это противоречие «неистово» поражает лирического героя, ощущающего душевный надлом:

О чем ты воешь, ветр ночной?
О чем так сетуешь безумно?..
Что значит странный голос твой,
То глухо жалобный, то шумно?
Понятным сердцу языком
Твердишь о непонятной муке —
И роешь, и взрываешь в нем
Порой неистовые звуки!..

Поиск ответа на вопрос, «Что значит» такое впечатление, связан с пробуждением прапамяти души. Она скрыта за поверхностным восприятием, до нее трудно добраться (с этой мыслью связан мотив углубления: «И роешь, и взрываешь...»), там вечная ночь («мир души ночной»). Однако в ней истина, «повесть любимая» о родине всего живого — «древнем хаосе»:

О, страшных песен сих не пой
Про древний хаос, про родимый!
Как жадно мир души ночной
Внимает повести любимой!

«Вой» ветра, созвучный настроению лирического героя (параллелизм природного и человеческого), в конце второй строфы приобретает новый оттенок значения. Он воспринимается как призывный горн, не только пробуждающий «заснувшие» бури, но и вызывающий ответный порыв к «беспредельному»:

Из смертной рвется он груди,
Он с беспредельным жаждет слиться!..

Главным художественным средством при изображении ветра является звук. Его передают глаголы («воешь», «твердишь», «пой», «не буди»), а также фонические элементы. Их динамика позволяет определить стадии изменения образа.

В первой строчке использована онома托пия, состоящая из аллитерации на «в», напоминающей о звуках, производимых ветром в природе, и вправду похожих на завывание, а также ассонанса «о», передающего настойчивость порывов:

О чем ты воешь, ветр ночной?

При выявлении сходства впечатления от унылого воя с состоянием лирического героя слышится новый ассонансный звук, пере-

дающий, благодаря звуковому символизму их эмоциональный колорит: Природное явление расценивается как унылый, мрачный вестник недобрых перемен (глагол «роешь» вызывает ассоциации с похоронами):

О чем так сетуешь безумно?..

...

То глухо жалобный, то шумно?

В первой строфе ассонансный звук «у» использован, помимо этого, в рифме «муке» — «звуки». Отзвуком этого основного ассонанса первой строфы будет одна из финальных строчек, в которой раскрывается смысл «страха» («...страшных песен сих не пой...») лирического героя перед пробуждением от «дневного» усыпления души:

О, бурь заснувших не буди...

В остальном тексте второй строфы «у» смолкает, так как на первый план выходит возвышение «смертных» мыслей о «беспределном». Чуткость души позволяет расслышать в порывах ветра напоминание о своей связи с миром. Это «страшная» память, но душа, пытающаяся вырваться из груди, чтобы вернуться в «родимый» хаос, предстает грандиозным созданием природы. Не довольствуясь всем земным миром, человек ощущает себя на грани вселенских противоречий. Образ ветра становится предварением размышлений лирического героя о философских проблемах, итогом которых становится возвеличивание личности (торжественный пафос выражен восклицательной интонацией — как и первая строфа, все предложения второй заканчиваются восклицательными знаками).

* * *

Место и роль человека в мире — одна из важнейших тем в лирике Тютчева. Жажда «беспределного», живущего в «смертном» сердце («О чем ты воешь, ветр ночной»...), заставляет лирического героя всматриваться в «минуты роковые» истории.

«ЦИЦЕРОН»¹ <1830>

Образ «оратора римского» становится тем историческим примером, который позволяет сделать обобщение, касающееся вечного конфликта «человек — история».

¹ Цицерон Марк Туллий (106—43 гг. до н. э.) — римский политический деятель, оратор, писатель. Жил в период гражданских войн, завершивший пятисотлетнюю эпоху римской республики.

В стихотворении две восьмистрочных строфы (четырёхстопный ямб) со сложной рифмовкой, позволяющей воспринимать их как единое целое, несмотря на различие в тематике (*абба, вггв, деед, жажжа*).

Перефразируя высказывание Цицерона («Брут, или о знаменитых ораторах»), лирический герой в первой строфе создает образ личности, сознающей, что ее земная жизнь проходит в тот период истории, когда закончилась славная эпоха, наступила «ночь» великой республики, вызывающая душевную тревогу:

Оратор римский говорил
Средь бурь гражданских и тревоги:
«Я поздно встал — и на дороге
Застигнут ночью Рима был!»

Для лирического героя важна другая сторона проблемы. Соглашаясь с трагической оценкой «оратора римского», касающейся скоротечности жизни человека и отсутствия у него возможности выбора, он выдвигает на первый план избранническую судьбу того, кто стал сопричастен величию истории:

Так! но, прощаясь с римской славой,
С Капитолийской высоты
Во всем величье видел ты
Закат звезды ее кровавой!..

Античный пример становится поводом для обобщения. Во второй строфе подчеркивается высокое значение «минут роковых» в истории. Человек, оказавшийся их зрителем, сопричастен таинству творения судьбы. В римской мифологии Парки, тождественные греческим Мойрам, богиням судьбы, «назначают» predetermined ход событий. Лирический герой Тютчева видит высшее проявление могущества души в ее способности, отрешившись от земного эгоистического страха перед будущим, почувствовать себя свободной. Человек становится собеседником богов, не страшась взгляды в таинственный процесс «назначения» «участи». В эту минуту он приобщается к бессмертию. Этот образ создается с помощью мифологической аллюзии: допущенный на пир богов счастливцев поднимает вместе с небожителями чашу нектара — напитка бессмертия:

Его призвали всеблагие
Как собеседника на пир.
Он их высоких зрелищ зритель,
Он в их совет допущен был —

¹ Капитолий — один из семи холмов, на которых расположен Рим. На нем находился храм Юпитера Капитолийского.

И заживо, как небожитель,
Из чаши их бессмертье пил!

Близость богам передается звуковым повтором: одни и те же звуки характерны для обозначения божественных деяний и человека, видящего их («высоких **зрелищ зритель**»). Вывод лирического героя, занимающий центральное положение в стихотворении (строчки 9, 10), является субъективным опровержением привычных представлений о счастье, несовместимом с историческими бурями. Истинно счастлив лишь тот, кто поднялся над заурядностью «сего мира», приобщившись к вечности, хотя бы на минуту:

Счастлив, кто посетил сей мир
В его минуты роковые!

Размышления лирического героя Тютчева о высшем предназначении человека перекликаются с «песней» героя одной из «маленьких трагедий» А.С. Пушкина. В гимне Чуме Председателя («Пир во время чумы», 1830; опуб. 1832) счастлив оказывается тот, кто ведает «неизъяснимы наслажденья» смертельной опасности, оказываясь на грани жизни и небытия:

Все, все, что гибелью грозит,
Для сердца смертного таит,
Неизъяснимы наслажденья —
Бессмертья, может быть, залог,
И счастлив тот, кто средь волненья
Их обрести и весть мог.

Между образами Тютчева и Пушкина есть и существенная разница. Если героями стихотворения «Цицерон» являются жертвы истории, застигнутые ее бурями на дороге, то Председатель у Пушкина — трагическое лицо. Зная о предрешенной развязке («могилы тьма»), он произносит хвалу судьбе («Восславим царствие Чумы», «Итак, — хвала тебе, Чума!»), предоставляющей возможность проявить мужество и достоинство личности, находящей упование в борьбе с роком:

Есть упоение в бою,
И бездны мрачной на краю,
И в разъяренном океане,
Средь грозных волн и бурной тьмы,
И в аравийском урагане,
И в дуновении Чумы.

«ДВА ГОЛОСА» (1850)

Две части стихотворения воспроизводят два антитетичных восприятия действительности (каждая часть состоит из двух четверостиший; их объединяет единый размер — четырехстопный

амфибрахий, рифмовка в первых двух — *аабб*, *ввгг*, в последующих — *деде*, *жгжг*; близость конечных в обеих частях рифм также позволяет рассматривать текст как единое целое). В первых четверостишиях обеих частей создаются образы «мужества», «борьбы», одиночества людей в мире. Первый голос, призывая бороться с судьбой, сожалеет об участии человека, чей «бой... неравен» и «безнадежен», кто чувствует себя оставленным, брошенным небесными силами:

Над вами светила молчат в вышине,
Под вами могилы — молчат и оне.

В начальном четверостишии второй части в повторяющихся образах акцентируется мотив сопротивления судьбе, несмотря на жестокость и упорство противостоящих человеку сил:

Мужайтесь, боритесь, о храбрые друзья,
Как бой ни жесток, ни упорна борьба!

Если выводом первой части является смирение перед земной жизнью, содержание которой — «труд и тревога», а исход — бесславный «конец», то во второй намечается путь, выводящий из этого глухого тупика. Борьба с судьбой «непреклонных сердец», знающих о своей обреченности («Под вами немые, глухие гроба»), заставляет смотреть на человека с «горного Олимпа»¹ «завистливым оком». Именно ему достается победа. Она не связана с бессмертием, это гибель, но слава «побежденного лишь Роком» выше «блаженства олимпийцев», так как она подтверждает величие личности:

Кто, ратая, пал, побежденный лишь Роком.
Тот вырвал из рук их победный венец.

Последовательное развитие лирического сюжета создает впечатление вопроса и ответа, хотя интонационного основания для этого нет, в каждой из частей есть свой итог размышлений. Между образными рядами частей также наличествует параллелизм. Развязка романтического конфликта «личность — судьба» предстает проблемной. И все же выбор лирического героя проявлен благодаря антитезе завершающих аккордов. Если призывы первой части обесцениваются ожидающим всех «концом», то вторая, а вместе с ней и стихотворение в целом заканчиваются мажорным утверждением вневременной ценности жизни человека, которому в борьбе с Роком достается «победный венец» героя.

¹ Олимп — в греческой мифологии гора, где обитают боги, название горы в Фессалии.

Природа для лирического героя Тютчева — разноплановый образ. Уже в ранний период появляются стихотворения, в которых пейзажные зарисовки становятся отражением романтического двоемирия («Проблеск», «Весенняя гроза», «Летний вечер», «Утро в горах», «Снежные горы», «Осенний вечер», «Листья» и др.). Природа воссоединяет внешний и внутренний мир благодаря тому, что в ней видна тень «божественного», «бессмертного» и в то же время приметы «земного круга» («Проблеск», <1825>). Как радуга, она скрепляет две бездны («Успокоение», «Как океан объемлет шар земной...» — оба <1830>). Вместе с тем картины природы приобретают самостоятельное значение как мгновенные зарисовки неповторимых состояний, в которых чуткому взгляду художника открываются «пронзительные» и прекрасные черты («Как птичка, раннею зарей...», «Вечер мгlistый и ненастный...» — оба <1836>).

В природе лирический герой находит «душу» («Не то, что мните вы, природа...» — <1836>) и в то же время воспринимает ее как земную «мать — Землю» («Нет, моего к тебе пристрастия...» — <1836>). До конца жизни ее загадка продолжает занимать поэта («Природа — сфинкс. И тем она верней...» — 1869).

«ВЕСЕННИЕ ВОДЫ» <1832>

В стихотворении создается картина приближения светлой, праздничной поры, которую природа, пробуждаясь от зимнего сна, встречает весело, с ликованием. Возникает образ праздничного шествия, впереди которого бегут вестники — герольды. Они шумят, будят, «гласят во все концы» о грядущем торжестве:

Бегут и будят сонный брег,
Бегут и блещут и гласят...

Они гласят во все концы:
«Весна идет, весна идет!
Мы молодой весны гонцы,
Она нас выслала вперед!»

Благодаря этому мотиву в образе весны видна не только реальная пейзажная основа («Еще в полях белеет снег...»), но и метафорический уровень, позволяющий придать образу возвышенный смысл, подчеркнуть его значительность. «Молодая весна» — сказочная королева, окруженная, как свитой, хороводом дней:

И тихих, теплых майских дней
Румяный, светлый хоровод
Толпится весело за ней.

Сложная природа образа весны позволяет передать то ощущение приближающегося волшебства, которое наполняет душу лирического героя, увидевшего, как тает снег в полях, превращаясь в потоки весенних вод. Антитеза «зимнего — весеннего» настроения как «сна-пробуждения» души выражена с помощью контрастов. Если «сонный брег» «белеет», то теплая майская природа кажется «румяной» (четыре противопоставления: «снег» — тепло, ночь — «дни», бледность умирания — румянец здоровья, молчание сна — «шум» жизни). Весна предстает олицетворением жизненной силы, в связи с чем одушевление лирического героя, вызванное ее приближением, воспринимается как жизнеутверждающее прославление вечного возрождения. Эта главная мысль выражена восклицанием:

Весна идет, весна идет!

Его значение подчеркнуто повтором (во второй и третьей строках-четверостишиях повторяется вся фраза), впечатление клича вестников передается нагнетанием напряжения в глагольных формах («бегут и будят», «бегут и блещут и гласят», «гласят во все концы»).

Центральным в стихотворении является именно последний образ (внимание к нему привлекает уже название). «Весенние воды», бегущие с полей, чтобы принести весть о приближении весны, — реализованная метафора, позволяющая сблизить пейзажный план и уровень субъективного восприятия.

«ТЕНИ СИЗЫЕ СМЕСИЛИСЬ...» <1836>

Настроение лирического героя выражено в этом стихотворении прямо, в исповедальной форме. Однако для того, чтобы оно стало «слышно», должно было замолкнуть все «движение» жизни. В первой строфе создается картина ночного сна природы, в которой цвета и звуки становятся неразличимы:

Цвет поблекнул, звук уснул...

...

Мотылька полет незримый

Слышен в воздухе ночном...

В «сумраке тихом» (всего три образа, кроме данного — «сумрак зыбкий», «сумрак сонный») смешиваются ощущения, сглаживаются противоречия. «Жизнь» воспринимается как «зыбкий», «благовонный» елей¹, льющийся «в глубь... души» и врачующий ее раны («Все

¹ Елей — масло, применяющееся в церковных обрядах.

залей и утиши»). Самая болезненная из них — ощущение разрыва с миром. Он преодолевается («Все во мне, и я во всем!»), и «тоска невыразимая» превращается в ликование (его выражает интонация фраз, передающих настроение лирического героя).

Однако единство с миром оказывается недостижимым. Лирический герой ощущает только «смещение» ощущений, каждое из которых переполняет его через край. Впечатление гармонии обманчиво, так как самозабвенье, растворение в «мире дремлющем» связано с отказом от жизни:

Чувства — мглой самозабвенья
Переполни через край!..
Дай вкусить уничтоженья,
С миром дремлющим смешай!

Чувство дисгармонии подчеркнуто тем, что изображено мгновенное явление. Кроме того, процессы, происходящие в природе и в душе лирического героя, противопоставлены друг другу. Пейзажные характеристики блекнут, становятся незримыми, неслышными, все смешивается в «сумраке сонном», вместо живых остаются только тени. Напротив, душа в этот час пробуждается, чувства «переполняют» ее, ощущения приобретают изощренность («незримый» полет «слышен»), забывается все поверхностное, «дневное», и на первый план выходит порыв, обусловленный стремлением слиться с миром, с природой, обрести гармонию.

Несмотря на неосуществимость этого романтического идеала, лирический герой весь устремлен к нему. Его напряженное ожидание чудесного превращения передают глаголы в форме повелительного наклонения. Они выражают его требования к жизни: «лейся в глубь души»; «залей и утиши», «Переполни через край», «Дай вкусить», «смешай».

Так же как в стихотворении «О чем ты воешь, ветр ночной...», природа является посредником между высшими силами и человеческой душой. Это тот уровень «мира дремлющего», который доступен для восприятия, и оттого по сходству или противоположности он оказывает сильнейшее влияние на человека. Отношение к природе проявляет основы его мирозерцания. Она влечет к себе настолько, что преодолевается инстинкт самосохранения («Дай вкусить уничтоженья»). Стремление раствориться, «смешаться» со всем живым оказывается самым глубинным, древним в человеке, прапамятью о его единстве с миром, разорванном цивилизацией и историей.

Тема любви развивается в лирике Тютчева на всем протяжении его творческого пути. В ее воплощении психологическая конкретика сочетается со стремлением философски осмыслить события душевной жизни, придать субъективным переживаниям лирического героя обобщенный смысл. Драматизм мировосприятия, характерный для лирического героя Тютчева, придает любовной лирике особую проникновенность.

«К.Б.» («Я ВСТРЕТИЛ ВАС — И ВСЕ БЫЛОЕ...») (1870)

Стихотворение, написанное за три года до смерти Тютчева, — подтверждение того, насколько сильным оказалось «очарование» первой любви поэта¹. Обращенное к баронессе Амалии Крюденер (ур. фон Лерхенфельд; 1808—1888), оно строится на совмещении двух временных пластов.

Лирический герой вспоминает «все бывшее», используя для его характеристики автореминисценцию:

Я помню время золотое,
Я помню сердцу милый край.
День вечерел; мы были двое;
Внизу, в тени, шумел Дунай.

(«Я помню время золотое...», <1836>)

Благодаря реминисценции очевидно, что «золотым» прошлым для лирического героя являются не просто дни весны, но время зарождения любви, первая встреча с героиней.

Построение стихотворения указывает и еще на один реминисцентный источник — пушкинское послание «К***». В нем также пять строф-четверостиший, написанных четырехстопным ямбом. Сходны мотивы «пробуждения» души, «упоения» чувствами, связи любви и жизни. И в том, и в другом стихотворении лирический герой видит в возлюбленной «милые черты», ощущая забытое волнение.

В отличие от Пушкина, у Тютчева лирический герой встречается с «бывшей» властительницей его дум «после вековой разлуки» («Шли годы» — в послании «К***»), «поздней осени порою». Эмоциональное заострение контраста (осень «поздняя» — весна, «отжившее сердце» — возрождение) придает переживаниям драматизм.

Сила любви лирического героя такова, что одно напоминание о ней («повеет вдруг весною») способно пробудить «забытые» струны

¹ Тютчев познакомился с А. фон Лерхенфельд в 1822 г. Ей посвящены также стихотворения «К. Н.» (1824), «Я помню время золотое...» <1836>.

в душе. Создается антитеза между современностью и «временем золотым», когда жизнь была «тепла», «полна», упоительна:

Я вспомнил время золотое —
И сердцу стало так тепло...

...

Так, весь обвеян дуновеньем
Тех лет душевной полноты,
С давно забытым упоеньем
Смотрю на милые черты...

Встреча с возлюбленной воспринимается вне бытовой конкретики. Главной является психологическая достоверность. Динамику пробуждения души передают глаголы: «встретил», «вспомнил», «стало... тепло», «обвеян дуновеньем», «смотрю», «гляжу», «жизнь заговорила». «Оживают» не только чувства, острее становится восприятие мира: «слышнее... звуки», рассеялась пелена, закрывавшая «очарованье» действительности («Гляжу на вас, как бы во сне»).

«Что-то вострепелось», повеяло новой весной. Пусть это впечатление мгновенно («бывает час»), лирическому герою важно подчеркнуть возможность этих волшебных изменений. «Оживает» не «отживший» человек, а его сердце, хранящее воспоминания, не утратившее способности воспринимать красоту, расцветать (мотив весны) любовью. Для такой души не страшна «вековая разлука», чувство оставляет в ней свой «золотой» (не поддающийся влиянию времени) след. Достаточно искры, мгновенного светлого впечатления («Я встретил вас...»), чтобы богатство души «ожило», засверкало всеми красками:

Тут не одно воспоминанье,
Тут жизнь заговорила вновь, —
И то же в вас очарованье,
И та ж в душе моей любовь!..

«О, КАК УБИЙСТВЕННО МЫ ЛЮБИМ...» (1851)

Стихотворение входит в Денисьевский цикл, принадлежит к произведениям, посвященным Елене Александровне Денисьевой (1826—1864). В одном из них («Сегодня, друг, пятнадцать лет минуло...») поэт называл дату начала их любви — 15 июля 1850 г. В течение последующих четырнадцати лет, до своей смерти Е.А. Денисьева была музой и тайной женой Тютчева.

Лирический герой стихотворения вглядывается в свою возлюбленную, в которой он видел «ланит... розы», улыбку, «блеск очей», «волшебный взор», «младенчески-живые» черты. Первая же встреча с ней оказалась роковой, погрузившей его в «сон» любви.

Однако «Год не прошел», как в ней все изменилось. Перемены так разительны и страшны, что лирическому герою трудно их

осознать. Ему остается воссылать отчаянные безответные вопросы, в которых выражены не только безнадежное сожаление, но и чувство вины:

Что уцелело от нея?

...

И что ж теперь? И где все это?

И долговечен ли был сон?..

...

И что ж от долгого мученья,

Как пепл, сберечь ей удалось?

Мученьем для героини стала любовь «на земле» — в мире низменных интересов, господства «толпы», стремящейся «в грязь втоптать» хрупкие цветы чувств таких избранных натур:

И на земле ей дико стало,

Очарование ушло...

Толпа, нахлынув, в грязь втоптала

То, что в душе ее цвело.

Особый драматизм переживанию придает осознание лирическим героем своего бессилия перед судьбой. Его искренняя любовь легла на ее жизнь позором, прекрасные черты «выжгли слезы», в душе героини осталась только «злая боль ожесточенья». В конфликте с судьбой он оказался проводником ее злой воли.

Любовь предстает в стихотворении многогранным и противоречивым явлением. Она охарактеризована на основе антитез:

«Что сердцу нашему милей»

«блеск очей»

«смех младенчески -живой», «улыбка»

«мимолетный» сон

«То, что в душе ее цвело»

«волшебный взор»

«гордась своей победой»

— «вернее губим»

— «горючая влага»

— «слезы»

— «долгое мученье»

— «боль без отрады»

— «Очарование ушло»

— «ожесточенье»

Ни одна из них не может быть преодолена, они надрывают душу, приносят страданье, ожесточенье. Но при этом все это признаки одного чувства, дающего новую, волшебную жизнь его душе и в то же время губительного для нее. Любовь — сон, цветение, блеск, пока она остается в «душевной глубине». При столкновении с жизнью («На жизнь ее она легла!») очарование исчезает, как «северное лето», злая реальность превращает мечты в «грязь», «пепл».

Романтическая концепция любви выражена в оксимороне, начинающем первое и последнее четверостишия стихотворения:

О, как убийственно мы любим!

Слияние в любви человека начал жизни и смерти становится

тем аспектом, благодаря которому намечается выход из трагической неразрешимости лирического конфликта с судьбой. Ее «ужасный приговор», совершающийся над влюбленными, не останавливает никого из людей. Принимая его неизбежность, они решаются противопоставить року свою волю («она моя»). «Милей» их сердцу оказывается представление о жизни, в которой правят «очарование» красоты, пусть «мимолетной» и уязвимой, и «страсти», хотя и «слепые», заканчивающиеся изменой, мученьем, гибелью.

Любовь в стихотворении — средоточие мировых противоречий, осмысляющихся лирическим героем на основе субъективного опыта. Смысловое возвышение выбора личности, решающейся на столкновение с судьбой, подчеркнуто восклицательной интонацией в высказываниях, подчеркивающих губительную силу любви (стр. 1, 5, 6, 7, 9, 10).

«Я ОЧИ ЗНАЛ,— О, ЭТИ ОЧИ!» <1852>

Глаза женщины, которую любил лирический герой («Как я любил их,— знает Бог!»), являются для него символом чувства. Образ волшебного, «непостижимого... взора» создается на основе антитезы. В нем он находит и «наслажденье», и «горе»:

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

Это «такие» переживания (сила чувств выражена как лексически: «Как я любил их...», «Я душу оторвать не мог», «Такое... горе», «Такая... глубина», так и с помощью восклицательной интонации), что мгновения встреч становятся «чудными», волнующими до глубины души, вызывающими и радость, и слезы (впечатление отражено в заключительном оксимороне):

И в эти чудные мгновенья
Ни разу мне не довелось
С ним повстречаться без волненья
И любоваться им без слез.

Если на уровне психологической конкретики любовь предстает чувством, полным противоречий (их полярность выражена антитезой), то философский план выявляет их единую основу. Глаза — зеркало души, и в них («страсти глубина», «углубленный») видна ее сущность. Лирический герой в очах любимой ловит отблески этого внутреннего огня, чувствуя невозможность передать свое впечатление «языком земным» (в этом мотиве виден реминисцентный источник — стихотворение В.А. Жуковского «Невыразимое»). Для

таящейся в душе «ночи» находятся «земные» сравнения, но они не могут выразить полноты ее свойств и примет:

Дышал он грустный, углубленный
В тени ресниц ее густой,
Как наслаждение, утомленный
И, как страдание, роковой.

Дневная реальность губительна для «волшебства» идеала. Любовь предстает пограничным состоянием, когда на мгновение человек осознает свое высшее предназначение. Встречи душ заканчиваются неизбежным разрывом («Я душу оторвать не мог»). Даже любовь, о которой «знает Бог!», в прошлом («знал», «любил»). Однако наряду с этим трагическим ощущением конечности бытия лирический герой полон восхищения перед стремлением человека «обнажить» роковые тайны, вступить в конфликт с судьбой, грозящий слезами, грустью, горем:

Я очи знал,— о, эти очи!
Как я любил их,— знает Бог!
...
В непостижимом этом взоре...
...
Такая страсти глубина!

Как и в других стихотворениях цикла, смысловое возвышение («о, эти очи!») сочетается с интонационным выделением (восходящей интонацией).

«ПОСЛЕДНЯЯ ЛЮБОВЬ» <1854>

Лирический герой стихотворения поглощен любовными переживаниями, в которых ему важно каждое мгновение («Продлись, продлись...»). Его чувство, возникшее «на склоне... лет», последнее в жизни. Это «прощальный свет», «заря вечерняя».

В стихотворении на основе параллелизма возникают картины заката в природе и жизни человека. Вечерний пейзаж полон «очарованья», в нем соединяются свет и тень, дневное и ночное (эта мысль выражена в оксимороне «вечерний день»):

Полнеба охватила тень,
Лишь там, на западе, бродит сиянье,—
Помедли, помедли, вечерний день,
Продлись, продлись, очарованье.

Благодаря параллелизму очарованье становится заметным и в состоянии лирического героя. В его жилах «скудеет... кровь», в любви он все «суеверней», впереди «безнадежность». Но свет,

сияющий над его судьбой, — это высшее блаженство («Сияй, сияй, прощальный свет...»).

Вследствие того, что стихотворение построено на психологической конкретике, образ лирического героя (несмотря на обобщение — «мы любим») индивидуален и приближен к реальности. В этой связи меняется значение обычных для любовной лирики Тютчева антитез. Противоречие между вечной юностью души и физическим умиранием передано как волнующее переживание. Взгляд на природу с ее постоянной сменой дня и ночи, весны и осени обостряет ощущение неповторимости и таинственности жизни, в которой на мгновение соединяются полюса ощущений:

Пускай скудеет в жилах кровь,
Но в сердце не скудеет нежность...
О ты, последняя любовь!
Ты и блаженство и безнадежность.

Ощутимым и достоверным является изображение чувства. Его главная характеристика — нежность — придает «Любви последней» умиротворяющую окраску. Это дает основание воспринимать восхищение ее «прощальным светом» как возвышение обретенной «на склоне... лет» гармонии, преодоление мучительного для личности раздвоения.

В настроении лирического героя важны как передающие его восторг восклицания, так и ощущение недоговоренности, невозможности высказаться до конца (его выражают многоточия в первой и третьей строфах; в целом оно опровергает «прощальную» эмоциональную окраску).

Особую выразительность стихотворению придают ритмические перебои. Это не просто включение в текст строчек, написанных другим размером, но рождение русского дольника. В пяти из двенадцати строчек промежутки между сильными местами является переменным (1—2 слога). На фоне четырехстопного ямба первой и третьей строк первого четверостишия во второй и четвертой — в третьей стопе — добавляются лишние слоги:

О, как на склоне наших лет	vvvvvvvv
Нежней мы любим и суеверней...	vvvvvvvvvv
Сияй, сияй, прощальный свет	vvvvvvvv
Любви последней, зари вечерней!	vvvvvvvvvv

Тот же процесс происходит во второй и третьей строчках второй строфы, а также в последней строке стихотворения.

Ритмическое своеобразие дополнено фонической выразительностью. Мелодика стихотворения построена на ассонансном звуке «е» — например, строка с внутренней рифмой:

Помедли, помедли, вечерний день.

Этот основной ассонанс перекликается со звуковыми повторами в разных строчках, имеющими другое фоническое наполнение («а», «и», «о», «у»):

Сияй, сияй, прощальный свет
Любви последней, зарю вечерней!

Варианты этих ассонансов звучат и в дополнительных слогах ритмических перебивов, что придает им дополнительную звуковую значимость, выделяя в тексте:

Нежней мы любим, и суровей...
...
Лишь там, на западе, бродит сиянье...
...
Ты и блаженство и безнадежность

Рифмы на «е» превалируют в стихотворении (обе в первой строфе, первая в следующей, вторая в последней), образуя фоническое кольцо, внутри которого развиваются мелодии, связанные с другими звуками. В целом звучание текста напоминает многоголосное музыкальное произведение, фразы которого заканчиваются на тонике. Разнообразие частных не нарушает благозвучия целого, и впечатление музыкальной гармонии проявляет смысловую доминанту стихотворения.

Литература

- Озеров Л. Поэзия Тютчева. М., 1975.
Осипов А.Л. «Как слово наше отзовется...». М., 1980.
Пигарев К.В. Жизнь и творчество Ф.И. Тютчева. М., 1962.
Пигарев К.В. Тютчев и его время. М., 1978.

Темы для самостоятельной работы и сочинений

1. Образ «души» в лирике Ф.И. Тютчева.
2. «Загадка» природы в лирике Ф.И. Тютчева.
3. Образ «ночи» в лирике Ф.И. Тютчева.
4. Романтический мотив одиночества в лирике В.А. Жуковского и Ф.И. Тютчева.
5. Гармония в природе и душе лирического героя поэзии В.А. Жуковского и Ф.И. Тютчева.
6. Образ «бурь» в лирике А.С. Пушкина и Ф.И. Тютчева.
7. Особенности романтического двоемирия в лирике Ф.И. Тютчева.
8. Своеобразие метафор в лирике Ф.И. Тютчева.
9. «Дневной» и «ночной» мир в восприятии лирического героя Ф.И. Тютчева.
10. Мотив жизненной «борьбы» в лирике Ф.И. Тютчева.
11. Образ «рока» в лирике Ф.И. Тютчева.
12. Любовь «убийственная» и «волшебная» в лирике Ф.И. Тютчева.
13. Образ возлюбленной в лирике Ф.И. Тютчева.
14. Лирический герой любовной лирики Ф.И. Тютчева.

15. Образ «воспоминая» в лирике В.А. Жуковского и Ф.И. Тютчева.
16. Образ любви — «жизни» в лирике А.С. Пушкина и Ф.И. Тютчева.
17. «Очарованье» прошлого в лирике А.С. Пушкина и Ф.И. Тютчева.
18. Художественная роль антитезы в лирике Ф.И. Тютчева.
19. Трагическое и величественное в судьбе людей в лирике Ф.И. Тютчева.
20. Идеал и действительность в представлении лирического героя поэзии В.А. Жуковского и Ф.И. Тютчева.

МИХАИЛ ЮРЬЕВИЧ ЛЕРМОНТОВ (1814—1841)

Родился в Москве. Брак родителей — Марии Михайловны Арсеньевой (1795—1817), наследницы богатого состояния, по матери состоявшей в родстве с влиятельным родом Столыпиных, и армейского капитана Юрия Петровича Лермонтова (1787—1831) — был заключен против воли бабушки мальчика Елизаветы Алексеевны Арсеньевой (1773—1845). После смерти матери именно она занималась его воспитанием. В ее имении Тарханы прошло его детство.

Лермонтов получил домашнее образование, владел французским и немецким языками, рано стал интересоваться литературой и обратился к поэтическому творчеству. Переехав в 1827 г. в Москву, юноша становится вскоре (с 1 сентября 1828 г.) учащимся четвертого класса Московского университетского благородного пансиона. Литературными ориентирами для него являются поэзия К.Н. Батюшкова, творчество А.С. Пушкина, философские искания Любомира. В 1828—1829 гг. написаны поэмы «Корсар», «Преступник», «Олег», «Два брата», лирика. В 1830 г. поэт поступает на нравственно-политическое отделение Московского университета.

В 1830—1832 гг. главное место в творчестве Лермонтова занимает лирика. В разработке социальной, философской, любовной, творческой тем формируется самостоятельная художественная система поэта. Ее основой являются романтические представления о непримиримости противоречий между идеалом и реальностью, добром и злом, о недостижимости свободы, счастья, неосуществимости надежд на гармонию с миром. Своеобразие лермонтовского мироощущения выразилось в преимущественном внимании к мотиву мятежа, бунта, бури, в возвышении личности, бросающейся в трагическую битву с судьбой.

Душа лирического героя ранней поэзии Лермонтова тоскует, томится в поисках поприща, где могли бы найти применение «глубокие познания, жажда славы», талант, стремление к свободе («Монолог», 1829). Рано осознав («рано гаснет... пламень», «рано жизнь тяжка бывает»), что «мощи» характера и твердости ума нет места в «диком краю» («Друг! этот край... моя отчизна!..»), он

обращается к обличению социальных условий, давящих, сковывающих свободную личность:

Ты знал ли дикий край, под знойными лучами,
Где рощи и луга поблекшие цветут?
Где хитрость и беспечность злобе дань несут?

...

Там стонет человек от рабства и цепей!..

(«Жалобы турка», 1829)

Настанет год, России черный год,
Когда царей корона упадет...

(«Предсказание», 1830)

Сыны снегов, сыны славян,
Зачем вы мужеством упали?
Зачем?... Погибнет ваш тиран,
Как все тираны погибли!..

(«Новгород», 1830)

Однако не социальный гнет, а судьба — губитель молодого «страдальца» («Из Андрея Шенье», 1831). В противоборстве с ней черпает творческие силы поэт. Его жизнь полна печали, страданий, муки, «томительных забот», но только такой ценой достаются «неба звуки» («Я жить хочу! хочу печали...», 1832). Лермонтовскому поэту чужды «кроткие вдохновения» («Мой демон», 1829), его душа подобна бушующему, утрюмому океану (метафора повторена в стихотворениях «Я жить хочу! Хочу печали..», «Нет, я не Байрон, я другой...», «Челнок», «Парус»). Художнику нет равных среди людей: демонические и божественные черты высвечиваются в нем благодаря возвышению, признанию значительности его личности:

Кто может, океан утрюмый,
Твои изведать тайны? Кто
Толпе мои расскажет думы?
Я — или бог — или никто!

(«Нет, я не Байрон, я другой...»)

«АНГЕЛ» (1830)

Образ «тихой песни», созданный в стихотворении, имел субъективную основу (смутно помнившееся пение матери), но его главным содержанием было романтическое обобщение.

В песне ангела воплощен идеал: небесный покой, величие Бога, райское «блаженство безгрешных»:

По небу полуночи ангел летел
И тихую песню он пел...

...
Он пел о блаженстве безгрешных духов
Под кущами райских садов;
О Боге великом он пел и хвала
Его непритворна была

Инструментовка двух первых четверостиший (звуковой повтор «л» с гласными) подчеркивает красоту «звуков небес». Звуковые ассоциации обращают к ключевому слову «пел». Благодаря добавлению к нему предлога «о» и союза «и» создается впечатление расширения звука («пел» — «пело» — «пели»), разносящегося на весь мир, достигающего «и месяца, и звезд, и туч», и рая.

Воспеванию идеала остается чужда только «земля», противопоставленная «небу» на основе антитез («и песня святая» — «скучные песни», «блаженство» — «печаль и слезы»). Но именно для земного мира ангел предназначил «душу младую». Его песня остается в памяти как представление о недостижимом идеале — невыразимом («без слов», реминисценция из отрывка В.А. Жуковского «Невыразимое», 1819), но животворном:

Он душу младую в объятиях нес
Для мира печали и слез,
И звук его песни в душе молодой
Остался — без слов, но живой.

Настроение лирического героя стихотворения — доминирующее в лермонтовской лирике 1830—1831-х годов. В других произведениях встречаются образы «Ангела». Душа лирического героя «чудесного искала», отвергая земное, устремляясь «силой мысли» к вечности («1831-го июня 11 дня»). Он несчастлив от того, что для человека («Звезды и небо! — а я человек!...») недостижимы небесные «чистота» и «ясность» («Небо и звезды», 1830). В его душе живут «неисполнимые желанья», стремление к «полному блаженству» («Когда б в покорности незнания...», 1830). Он улавливает звуки, в которых слышится «отголосок рая», в «живых очах» видит образ «чистого ангела» («Я видел тень блаженства; но вполне...», 1830).

Своеобразие стихотворения «Ангел» связано с художественной завершенностью мотива земного томления о небесном. Основным выразительным средством является «звук», пронизывающий весь текст. Звуковые повторы сонорного «л» с гласными характерны для каждой из строф (1, 2, 4 — по 6 повторов, 3—7). Но если в первых двух четверостишиях они передают красоту «тихой песни», то в третьем и четвертом слышны ее отзвуки. Смысл земных понятий противоречит райскому «блаженству» («печали и слез», «томилась»). Кроме того, на первый план выходит ассонанс «у», нарушающий гармонию и вносящий минорную эмоциональную окраску («душу младую», «звук», «чудным», «звуков», «скучные»). На таком фоне ключевыми словами становятся главные характери-

стики земной жизни («мира печали и слез»), к которым теперь обращают звуковые ассоциации:

И долго на свете томилаcь она,
Желанием чудным полна;
И звуков небес заменить не могли
Ей скучные песни земли.

В стихотворении дается философское обоснование романтических настроений. Стремление к идеалу предстает томлением по утраченной родине, смутным воспоминанием о безгрешной, блаженной, гармоничной — истинной жизни, заменить которую не может несовершенная, однообразная, скучная реальность. Земная действительность — долгий плен бессмертной души, где ей нет отрады и утешения. Слова «песни святой» забыты, но помнится звук («звук его песни», «звуки небес»), и эта осязаемая память свидетельствует о нерасторжимой связи человека с «богом великим». Антитеза, подчеркнутая композиционными средствами (смысловое нисхождение от первого — «По небу» — к последнему — «земли» — слову), снимается благодаря стремлению души не только, вырваться из темного плена, но воссоединить два мира. Наряду с «ангелом», «духами», самим «богом великим» личность оказывается действующим лицом всемирной трагедии, что позволяет возвысить, идеализировать ее.

«ПАРУС» (1832)

В ранней лермонтовской лирике очевидна ориентация на мотивы пушкинского творчества начала 1820-х годов. В данном случае настроение лирического героя выражено в субъективной интерпретации метафоры «море синее» («Погасло дневное светило...», 1820), «океан» жизни («К морю», 1824), завершением которой является образ «море жизненное» в стихотворении, где появляется и «парус одинокий»:

На море жизненном, где бури так жестоко
Преследуют во мгле мой парус одинокий,
Как он, без отзыва утешно я пою...

(Пушкин А.С. *Близ мест, где царствует Венеция златая...*, 1827)

У Лермонтова образ паруса помогает передать ощущение все-ленского одиночества. Первая строфа представляет взгляд издалека (парус — точка в море), позволяя оценить его удаленность от полярных ориентиров:

Что ищет он в стране далекой?
Что кинул он в краю родном?..

Во втором четверостишии парус приближается к зрителю: видно и слышно, как «мачта гнется и скрипит», как бурлят волны, свищет ветер. Психологическую ассоциацию проявляет завершение второй строфы. Упоминание о «счастьи» переносит действие в символический план. Приближение взгляда предстает углубленным рассмотрением душевного состояния, каждое определение паруса приобретает иносказательный смысл. Лирический герой одинок среди жизненного моря, затерян в тумане. Но он жаждет не просто вырваться из него («Что ищет...» — «...счастья не ищет»), а найти новый ориентир. Мотив поиска обуславливает динамику развития лирического сюжета. В конце второго четверостишия добавляются внутренние полярные точки, заостряющие ощущение абсолютного одиночества:

Увы! он счастья не ищет
И не от счастья бежит!

Третья строфа представляет разгадку того, что «ищет», к чему стремится («бежит») лирический герой. Сознвая красоту и многообразие мироздания («золотой», светлый мир охарактеризован при помощи антитезы), он просит о возможности в жизненных бурях проявить свои силы:

Под ним струя светлей лазури,
Над ним луч солнца золотой...
А он, мятежный, просит бури.

Самоутверждение «мятежной» личности — главная цель лирического героя, которую нельзя достичь, наблюдая за игрой волн с палубы корабля. Только померявшись силами с бурей, он может обрести душевный покой, что является объяснением заключительного оксиморона («Как будто в бурях есть покой!»).

В отличие от пушкинского паруса, жестоко преследуемого бурями («Близ мест, где царствует Венеция златая...»), у Лермонтова на первый план выходит неудовлетворенность жизненным застоем, та неукротимость, которая была характерна для духовного облика певца моря:

Как ты, могущ, глубок и мрачен,
Как ты, ничем неукротим.

(А. С. Пушкин. «К морю», 1824)

Так, через пушкинскую образность намечается перекличка с мировосприятием Дж. Г. Байрона. Обращение к произведениям А. С. Пушкина как реминисценции подчеркнуто использованием размера, характерного для элегии «К морю» (четырёхстопный ямб) и частично «Погасло дневное светило...» (отдельные четырёхстопные строчки в вольном ямбе).

В 1832 г. Лермонтов переехал в столицу, предполагая продолжить образование в Петербургском университете. В связи с тем что это желание не осуществилось (не были зачтены прослушанные в Москве курсы), произошли изменения в планах юного поэта. Он поступил в Школу гвардейских подпрапорщиков и кавалерийских юнкеров, закрытое военное учебное заведение, почти не оставлявшее времени для творческой работы. В ироничной «Юнкерской молитве» (1832) лирический герой перечисляет приметы школьного быта:

Царю небесный!
 Спаси меня
 От куртки тесной,
 Как от огня.
 От маршировки
 Меня избавь
 В парадировки
 Меня не ставь.
 ...
 Еще моленье
 Прошу принять —
 В то воскресенье
 Дай разрешение
 Мне опоздать.

В 1834 г. по окончании Школы Лермонтов стал корнетом лейб-гвардейского Гусарского полка. В середине 1830-х годов в Петербурге он знакомится с такими литераторами, как И. И. Козлов, А. Н. Муравьев, А. А. Краевский. Впервые с полной подписью опубликовано его произведение¹ (поэма «Хаджи Абрек» — «Библиотека для чтения». 1835. т. 11). Закончена первая редакция драмы «Маскарад», создаются поэмы «Сашка», «Боярин Орша», «Тамбовская казначейша», роман «Княгиня Лиговская», лирика.

Стихотворение «Смерть поэта», выразившее глубокое потрясение, испытанное от известия о гибели А. С. Пушкина, принесло автору широкую известность, несмотря на то, что распространялось в списках. Оно познакомило с творчеством Лермонтова и было замечено В. А. Жуковским, А. И. Тургеневым. Незамедлительно отреагировали на его резкую оппозиционность и гражданскую направленность власти. 18 февраля 1837 г. Лермонтов был арестован и вскоре переведен прапорщиком в Нижегородский драгунский полк, расквартированный на Кавказе. По дороге в полк Лермонтов побывал в Ставрополе, Пятигорске, Кисловодске, Тамани, Кизляре, Тифлисе и др.

¹ Первая публикация Лермонтова — стихотворение «Весна» (Атеней. 1830. Ч. 4) — была подписана «L».

«СМЕРТЬ ПОЭТА» (1837)

В стихотворении две части, первая из которых близка по жанровой характеристике к эпитафии. Последние шестнадцать строк, написанные позже и содержащие гневное обвинение «палачам» поэта, в чьем творчестве воплощались идеалы «Свободы, Гения и Славы», превращали стихотворение в инвективу. Начиная с этого произведения в поэзии Лермонтова жанр социальной сатиры, лишенной комизма, становится одним из преобладающих.

Эпиграф к стихотворению представляет собой отрывок из трагедии французского писателя Ж. де Ротру (1609—1650) «Венцеслав» (пер. А.А. Жандра). А. Х. Бенкендорф неслучайно считал его «дерзким», так как его содержанием является требование «наказать убийцу», восстановить справедливость, совершив над ним «казнь»:

Отмщенья, государь, отмщенья!
Паду к ногам твоим:
Будь справедлив и накажи убийцу,
Чтоб казнь его в позднейшие века
Твой правый суд потомству возвестила,
Чтоб видели злодеи в ней пример.

На этом фоне в лирическом излиянии основное внимание привлекается к противостоянию гения и толпы, «света». Образ поэта создан с использованием романтических мотивов. Он одинок («Один, как прежде...»), устремлен к «светлому», высокому идеалу. Воплощение гордости, достоинства, свободы, смелости («Невольник чести», «Поникнув гордой головой», «Его свободный, смелый дар»), он «Восстал» против судьбы, подобно трагическому герою, и был побежден, пал в этой борьбе («Судьбы свершился приговор!»):

Угас, как светоч, дивный гений,
Увял торжественный венок.

Литературная аналогия подтверждает романтическую природу образа «поэта». Лирическому герою вспоминается певец, «Воспетый... с такою чудной силой» в романе в стихах «Евгений Онегин». Как и герой, автор «сражен... рукой», безжалостной к «сердцу вольному и пламенным страстям»:

Зачем от мирных нег и дружбы простодушной
Вступил он в этот свет, завистливый и душный...

...

Зачем поверил он словам и ласкам ложным...

Аналогия с Ленским подтверждается реминисценцией. «Радостные надежды», которыми жил герой Пушкина («Во цвете радостных надежд...» — «Евгений Онегин», гл. 5, стр. 36), в романе могли бы получить двойственное продолжение («Погиб животворящий

глас...» — «В нем пыл души бы охладел» — стр. 37—38). У Лермонтова подчеркнута вина «завистливого и душного» света, обманувшего ожидания певца («С досадой тайною обманутых надежд»).

Свет, противостоящий «поэту», — это не только «молва», общество, но и несовершенный земной мир (автореминисценция: «И долго на свете томилась она...» — «Ангел»). В первой части стихотворения ему даются романтически заостренные характеристики. Поэт оклеветан, его жизнь сопровождают «мелочные обиды», «злое гонение, пустые похвалы, насмешки («И для потехи раздували...»), клевета, ложь, коварство:

Пал, оклеветанный молвой...

...

Не вынесла душа поэта
Позора мелочных обид...

...

Не вы ль сперва так злобно гнали...

...

Что ж? Веселитесь... — он мучений
Последних вынести не мог...

...

Отравлены его последние мгновенья
Коварным шепотом насмешливых невежд...

Конкретизация обращения происходит при описании «его убийцы» (строфа 2). Его характеризует не только метафора «пустое сердце», но и реальные достоверные детали. Он попадает в Россию, «Подобный сотням беглецов» (Ж.Ш. Дантес приехал в Петербург в 1833 г. после июльской революции и вандейского мятежа во Франции). Его главной целью являются «чины»¹. Россия для него земля «чужая», над нравами которой он дерзко насмехается (остроумие молодого барона засвидетельствовано многими современниками):

Смеясь, он дерзко презирал
Земли чужой язык и нравы;
Не мог щадить он нашей славы;
Не мог понять в сей миг кровавый,
На что он руку поднимал!..

О том, что смысла своего поступка Дантес так и не понял, свидетельствует его письменное показание суду: «...простой народ побежал в дом моего противника, без всякого рассуждения и желания отделить человека от таланта. Они... хотели видеть во мне только иностранца, который убил их поэта» (конец февраля 1837 г.).

¹ Об особой благосклонности двора к выходцам из Франции свидетельствует одна из записей А.С. Пушкина: «Барон Дантес и маркиз де Пина... будут приняты в гвардию прямо офицерами. Гвардия ропщет» (Дневник. 26 января 1834 г.).

В последних шестнадцати строках соединяются романтическое заострение и конкретизация, в связи с чем гневное обвинение палачам поэта предстает обличением пороков «света», понимаемого как высшее общество. В нем лирический герой стихотворения находит средоточие безнравственности, пороков: подлости, надменности, цинизма, жадности, злословья, разврата:

А вы, надменные потомки
Известной подлостью прославленных отцов,
Пятою рабскою поправшие обломки
Игрою счастья обиженных родов!¹
Вы, жадною толпой стоящие у трона...

...
Но есть и божий суд, наперсники разврата!

...
Тогда напрасно вы прибегнете к злословью...

Свет не только противостоит гению, но губит его, поэт оказывается жертвой злых сил. В мотиве его «праведности» звучит реминисценция из «Пророка» Пушкина (1826). Лирический герой Лермонтова, провидя в лице «невольника чести» лик божьего избранника, обвиняет «стоящих у трона» в величайшем грехе. Допустив убийство лучшего из сынов божьих, они стали палачами «Свободы, Гения и Славы». Их, а не только убийцу (эпиграф), должен наказать «грозный суд». В трактовке греха видна евангельская аллюзия: им «не простится», так как они посягнули на «Святого Духа» («...кто скажет хулу на Святого духа, тому не простится» — Лк.: 12; 10). Благодаря такому углублению заключительный образ приобретает философский смысл:

И вы не смаете всей вашей черной кровью
Поэта праведную кровь!

«Смерть поэта» становится в контексте стихотворения равной

¹ В этом романтическом образе можно найти и реальные обоснования, в первую очередь здесь видно продолжение пушкинских размышлений:

У нас нова рожденьем знатность,
И чем новее, тем знатней.
Родов дряхлеющих потомок
(И по несчастью не один),
Бояр старинных я потомок;
Я, братцы, мелкий мещанин.

Не торговал мой дед блинами,
Не квасил царских сапогов...

...
Так мне ли быть аристократом?

(«Моя родословная», 1830)

по значению величайшему событию христианской истории, а «певец» ассоциируется с самим Христом. Образ «венца тернового», в первой части являющийся метафорой злобного гонения, в связи с философским смыслом финала приобретает новый оттенок. Это и печать избранничества («Тогда вышел Иисус в терновом венце и в багрянице. И сказал им Пилат: се, Человек!» — Иоан.: 19; 5), и перевод рассмотрения в обобщенный план. Благодаря евангельской аллюзии проясняется содержание лирического конфликта. Он выливается в вечное противостояние добра и зла. Образ противника «поэта» («светоча» «праведника») предстает особенно страшным, что связано с омонимической природой слова «свет». «Черная» сущность общества скрытая, тайная («Но иглы тайные сурово...»). Обнаружить ее способен лишь «божий суд». Личность художника, восставшего «против мнений света», «таящегося», «коварного», взяв на себя роль «грозного суда», необычайно возвышается.

* * *

После того как стихотворение «Смерть поэта» разошлось в списках, помимо автора был арестован его друг С.А. Раевский¹, который был также отдан под суд за распространение «непозволительных стихов», а затем отправлен в Олонецкую губернию. В письме к нему Лермонтов описывал полный опасностей путь в действующую армию на Кавказе: «и.. изъездил всю Линию всю вдоль... переехал горы... одетый по-черкесски, с ружьем за плечами, ночевал в чистом поле, засыпал под крик шакалов...» (2-я пол. ноября — нач. декабря 1837 г.). В Пятигорске и Ставрополе поэт познакомился со ссыльными декабристами. Многообразие впечатлений отразилось в творчестве.

В начале 1838 г. благодаря хлопотам Е.А. Арсеньевой Лермонтов возвращен в столицу. Два следующих года становятся временем подлинного расцвета и литературной славы. Поэт знакомится с Жуковским, Вяземским, П.А. Плетневым, В.А. Соллогубом, близок Ф. Одоевскому, принят у Карамзиных, входит в «Кружок шестнадцати»².

Закончены поэмы «Демон», «Мцыри», «Песня про царя Ивана Васильевича, молодого опричника и удалого купца Калашникова», создается роман «Герой нашего времени», развиваются различные тематические линии в лирике.

¹ Раевский Святослав Афанасьевич (1808—1876) — литератор и этнограф.

² «Кружок шестнадцати» — общество аристократической молодежи, для которой была характерна политическая оппозиционность.

Весной 1840 г. после дуэли с сыном французского посланника Э. Барантом Лермонтов снова был отправлен в действующую армию на Кавказ. Во время пребывания поэта на гауптвахте в числе литературных знакомых его посетил В.Г. Белинский. В споре с лермонтовским «рассудочным, охлажденным и озлобленным взглядом на жизнь и людей» критик отмечал его глубину и мощь, «глубокую веру в достоинство» человека («Глубокий и могучий дух!» — письмо В.П. Боткину, апрель 1840 г.).

* * *

Философская тема стала органичным продолжением обрисовки внутреннего мира лирического героя, осознавшего свое место в мире и в истории, позволяя расширить представление о субъективном трагическом мировосприятии, высветить его основы.

«ДУМА» (1838)

Обозначение жанра обращало к творчеству поэта, со времени трагической гибели которого прошло двенадцать лет. Думы получили распространение в поэзии К.Ф. Рылеева. Их предметом были события русской истории, и сопоставление с ними придавало стихотворению Лермонтова особый смысл. Его поколение включалось в историческую цепь, в сравнении с отцами и потомками выявлялись его особенности.

Настроение лирического героя, выраженное в первой же строчке, подтверждено инструментровкой текста. Его пронизывает ассонансный звук «у», активизирующийся в отдельных строчках:

Печально я гляжу на наше поколение!
Его грядущее иль пусто, иль темно...

...
К добру и злу постыдно равнодушны...

...
Мы иссушили ум наукою бесплодной...

...
Толпой угрюмою и скоро позабытой...

От имени представителя этого поколения («мы») лирический герой перечисляет черты, обрисовывающие «толпу угрюмую» своих ровесников. Они вошли в мир «до времени созрелые», рано, еще «в начале поприща», осознав, что деяния отцов были ошибкой. Разочарование, равнодушие к жизни («...под бременем познания и сомненья...»), «И жизнь уж нас томит...») становятся доминантой их мироощущения. Каждый из них одинок, замкнут без надежды на понимание и веру в их силы:

Тая завистливо от ближних и друзей
Надежды лучшие и голос благородный
Неверием осмеянных страстей.

Душе лирического героя недоступен «восторг сладостный» наслаждения «созданиями искусства» или любовью. В ней царит «холод тайный» (впечатление заострено антитезой «холод» — «огонь кипит в крови»), скука («...скучны нам... забавы...»):

Мы жадно бережем в груди остаток чувства —
Зарытый скупостью и бесполезный клад.

Жизнь для этого поколения бессмысленна, оно не надеется оставить след в мире, назад «глядя насмешливо», а впереди ожидая только бесславную кончину («И к гробу мы спешим без счастья и без славы...»).

Однако несчастья его ровесников вызывают у лирического героя не только печаль, но и негодование. Исповедальный рассказ о поколении превращается в гневную сатиру. Оно оказывается виновником своих бедствий, и его оценка совершается с точки зрения «судьи и гражданина»:

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

«Промотать» «юные силы», «надежды лучшие» позволило равнодушие к общей судьбе, к истории, отсутствие гражданского сознания. «Познание» должно соединяться с действием, но для «поколенья» оно стало «бременем», соединившись со скептицизмом, «сомнением». Оно отказалось от борьбы с судьбой, проложившей перед ними слишком «ровный путь», лишив цели в жизни. Однако и это впечатление было иллюзией, так как человека всегда ждут «опасности», конфликты. Ровесники лирического героя оказались «малодушны», оставаясь «рабами» в отношениях с властью, пассивными свидетелями злодеяний:

Перед опасностью позорно-малодушны,
И перед властью — презренные рабы.

...
И ненавидим мы, и любим мы случайно,
Ничем не жертвуя ни злобе, ни любви...

Такому поколению не суждено ни продолжить «труд» отцов, ни начать новый, который мог бы послужить будущему. Оно пройдет свой путь:

Не бросивши векам ни мысли плодovitой,
Ни гением начатого труда.

Для лирического героя этому поколению нет оправдания, чем

объясняется презрительная, гневная, безжалостная характеристика его постыдных, позорных черт, обостренная ощущением причастности к ним. Эта причастность позволяет обрисовать внутренние причины «бездействия», глубже проникнуть в тайники души. Опора на субъективный психологический опыт придает портрету поколения достоверность и в то же время позволяет за гражданской инвективой расслышать горькую жалобу героя, сознающего ее бесплодность, бесполезность («наукою бесплодной», «бесполезный клад»).

Жизнь для него «праздник чужой», он чувствует себя «тощим плодом», вянушим «до времени», заглушая в душе благородные порывы, прикрывая их маской разочарованности из-за боязни «насмешки» или «пресыщения». В его груди таятся и ненависть, и любовь, но это «бесполезный клад», ненужная окружающим ценность. Он ждет счастья, жаждет славы, но опыт убеждает его в их недостижимости.

В портрете поколения высвечивается, таким образом, и другая сторона. Его мироощущение близко романтическому неприятию действительности, оно исповедует абсолютные идеалы и, не соглашаясь на обыкновенную, «ровную» жизнь, отказывается от участия в ней совсем. Вера лирического героя в то, что наступит время, когда человека будут оценивать «с строгостью судьи и гражданина», опровергает «печальное» ожидание пустоты и тьмы в грядущем. Его дума о своем поколении оказывается размышлением о смысле жизни, в котором порыв к его обретению соединяется с ощущением недостижимости идеала.

«И СКУЧНО И ГРУСТНО» (1840)

Трагизм романтического мировосприятия выявляется через анализ субъективного психологического состояния. По жанру стихотворение близко элегии (медитативность, лирическое излияние от первого лица, свободная композиция, подкрепленная разнообразием разностопного амфибрахия).

Лирический герой пытается смотреть вокруг и в глубь своей души «с холодным вниманьем». Однако, как и в «Думе», в его философском рассуждении отсутствует умозрительная абстрактность, оно наполнено эмоциями:

И скучно и грустно, и некому руку подать
В минуту душевной невзгоды...

Философский взгляд понимается как соотнесение конкретно-психологического с вечным, нетленным. Пессимистическая оценка внутреннего несовершенства выражается в форме риторических вопросов: «что пользы напрасно и вечно желать?», «Любить... но кого же?», «Что страсти?». Каждое из проявлений духовной жизни

человека оказывается «напрасным», «ничтожным». Любовь — временное очарование, не стоящее «труда», исчезающее бесследно («А вечно любить невозможно»). Юношеские иллюзии остались в прошлом, а заполняющие душу эмоции («И радость и муки, и все...») в сравнении с ними ничтожны. «Сладкий недуг» страстей «рано иль поздно» излечивается.

В душе воцаряется пустота, а жизнь предстает бессмысленным и скучным существованием:

И жизнь, как посмотришь с холодным вниманьем вокруг, —
Такая пустая и глупая шутка...

«Глупой шуткой» жизнь видится в сравнении с идеальным представлением о ее смысле и содержании. В стихотворении оно не подвергается сомнению, напротив, в сравнении с ним оценивается бытие лирического героя.

Сознание этого несоответствия обуславливает его настроение («минута душевной невзгоды»). Переживание становится безысходным, так как проходит время молодости, расцвета, а вместе с ним исчезает возможность перемен:

А годы проходят — все лучшие годы!

Ожидание худшего (антитеза с современностью — «лучшими годами») окрашивает размышления в мрачные, угрюмые тона, что передается и на фоническом уровне: в первой строфе ассонансный звук «у» встречается четыре раза на сильных местах и столько же — на слабых. Особенно выразительны стыки «В минуту душевной», «некому руку». В третьей строфе «у» входит в обе рифмы («недуг — «вокруг», «рассудка» — «шутка»). В последней строчке его повторение обуславливает минорную окраску финала («пустая и глупая шутка»).

Дисгармония в мироощущении обусловлена противоречием романтически возвышенных, абсолютных требований к жизни, ее реальным проявлениям. Психологическая конкретика («годы проходят», «кого же?», «В себя ли заглянешь?») придает ошутимость рассуждению, высвечивает его связь с глубинным переживанием одиночества («...и некому руку подать...») и невостребованности личности.

«КОГДА ВОЛНУЕТСЯ ЖЕЛТЕЮЩАЯ НИВА...» (1837)

В стихотворении в противоположность философскому пессимизму лирического героя многих произведений Лермонтова утверждается возможность гармонии, «счастья... на земле», постижения божественного смысла бытия.

Стихотворение построено на реализации мотива узнавания: в

первых трех строфах повторяется зачин «Когда...», последнее четверостишие является ответом. В единое целое текст соединяет восходящая интонация, разрешающаяся только в последней строфе повествовательным окончанием. Недосказанность в характеристике переживания передается многоточием.

Как и у В.А. Жуковского («Вечер», 1806), постижение гармонии в лермонтовском произведении связано с созерцанием пейзажа. Природа предстает «в каком-то смутном сне» и в то же время в конкретности цветов, звуков и запахов. Они сливаются в создании таинственной мелодии. Музыкальность стихотворения обусловлена не только смысловыми, но и фоническими особенностями. Текст пронизан ассонансами, внутренними рифмами («малиновая слива», «играет по оврагу»), звуковыми повторами гласных с полугласным:

Когда волнуется желтеющая нива...

...

Когда росой обрызганный душистой...

...

Когда студеный ключ играет по оврагу...
и др.

В природе органично сочетаются разные, даже контрастные цвета (желтый, малиновый, зеленый, серебристый), звуки («лес шумит», «лепечет» ручей), свет соединяет полярные по ощущению времена суток:

Румяным вечером иль утра в час златой...

Лирическому герою слышен «звук ветра», понятен голос «студеного ключа», природа «Приветливо кивает» ему, открывая свои тайны. Главной из них оказывается промысел Божий, существование идеала — далекого края, откуда к человеку «мчится» представление о красоте и гармонии.

Каждая из трех строф приближает к лирическому герою ощущение счастья. Если в первой оно прячется, во второй кивает из-под куста, то в третьей природа обращается к нему:

И прячется в саду малиновая слива
Под тенью сладостной зеленого листка...

...

Из-под куста мне ландыш серебристый
Приветливо кивает головой...

...

Когда студеный ключ играет по оврагу
И, погружая мысль в какой-то смутный сон,
Лепечет мне таинственную сагу
Про мирный край, откуда мчится он...

¹ Сага — здесь — сказание, легенда (др.-сканд.).

Пейзажная зарисовка превращается в метафорически осмысленную картину философского размышления. Выводом становится утверждение возможности мирной, сладостной, счастливой жизни. Покой воцаряется в душе («Тогда смиряется души моей тревога...») лирического героя, его разум постигает законы бытия («Тогда расходятся морщины на челе...»). Не отступая от романтических представлений о мире, стремясь к абсолютной гармонии, он готов принять земное существование лишь при достижении согласия между землей и небесами:

И счастье я могу постигнуть на земле,
И в небесах я вижу Бога...

Субъективность впечатления («мне» «кивает», «лепечет мне») и философских выводов («я могу постигнуть», «я вижу») ставит лирического героя в центр мироздания, возвышая личность.

«ВЫХОЖУ ОДИН Я НА ДОРОГУ...» (1841)

Если в стихотворении «Когда волнуется желтеющая нива...» антитеза, передающая романтическое двоемирие, преодолевается благодаря постижению скрытых, «таинственных» законов мироздания, то в этом произведении усилен мотив забвения реальности, «сна» («И погружая мысль в какой-то смутный сон...» — «Когда волнуется желтеющая нива...»). Состояние лирического героя противопоставлено внешнему миру. В «небесах» и на «земле» «тихо», «чудно» («Ночь тиха», «Спит земля...»). Но душе доступен покой только в волшебном сне («Я б хотел забыться и заснуть!»).

Реминисцентным фоном стихотворения являются произведения А.С. Пушкина — «Пророк» (1826) и «Пора, мой друг, пора! покоя сердце просит...» (1834). Лермонтовский лирический герой также оказывается в пустыне, на перепутье («на дороге»). Он тоже «томим» переживаниями (ему «больно», «трудно»), но в нем нет «духовной жажды» пушкинского «Пророка». Истоки его усталости объясняет одноименное стихотворение младшего поэта:

С тех пор как вечный судия
Мне дал всеведенье пророка,
В очах людей читаю я
Страницы злобы и порока.

...
В меня все ближние мои
Бросали бешено каменя.

(«Пророк», 1841)

У Лермонтова пророк возвращается в пустыню, находя в природе понимание и отклик («Мне тварь покорна там земная...»). В стихотворении «Выхожу один я на дорогу...» лирический герой, затерянный в «тумане» мира, отделен от всего сущего. Он чужд природе, в которой все взаимосвязано:

...Пустыня внемлет Богу,
И звезда с звездою говорит.

Его внутреннее состояние контрастирует с умиротворенностью и «торжественным» блеском («путь блесстит», «звезда», «в сиянье голубом») вселенной. Душа одного человека раздираема внутренними противоречиями, не позволяющими ему обрести покой. Этот мотив перекликается с жизненными выводами лирического героя Пушкина, не нашедшего «на свете счастья»:

Пора, мой друг, пора! покоя сердце просит...

...
На свете счастья нет, но есть покой и воля,
Давно завидная мечтается мне доля —
Давно, усталый раб, замыслил я побег...

(«Пора, мой друг, пора! покоя сердце просит...»)

«Побег» лирического героя Лермонтова совершается в небытие. Прошлое и будущее равно безразличны ему. Равнодушие к жизни передается антитезой: «не жаль... ничуть» — «не жду... ничего». Однако содержание внутреннего мира не исчерпывается переживаемой «болью», в нем не опустошенность, а настойчивая, надрывная жажда осуществления идеала. Усиление пушкинского мотива «мечты» о «завидной... доле» происходит как на смысловом (освобождение души от других желаний), так и на интонационном (восклицание) уровне. Возникает еще одна антитеза («не жду» — «ищу», «Я б хотел»), выявляющая несоответствие опыта и реальности:

Уж не жду от жизни ничего я,
И не жаль мне прошлого ничуть;
Я ищу свободы и покоя!
Я б хотел забыться и заснуть!

Своеобразие лермонтовских представлений о неизбежном грядущем «холодном сне» проясняется на фоне пушкинских стихотворений, в которых разрабатывается тема будущего «мрака». Реминисцентный ряд продолжают произведения, написанные в том же ритмическом рисунке (хорей: у Лермонтова пятистопный, у

Пушкина четырехстопный): «Дар напрасный, дар случайный...» (1828), «Дорожные жалобы» (1829). В отличие от лирического героя Пушкина, которого также «томит» жизнь («Однозвучный жизни шум»), в которой нет ни «цели», ни смысла («Жизнь, зачем ты мне дана?» — «Дар напрасный, дар случайный...»), в лермонтовской «дорожной жалобе» возникает мотив ухода в мечты от страшной, «холодной» правды действительности:

Я б желал навеки так заснуть,
Чтоб в груди дремали жизни силы,
Чтоб, дыша, вздымалась тихо грудь...

Детали подчеркивают неосуществимость в реальности мечты лирического героя («навек» — «дремали», «дыша, вздымалась») и в то же время выявляют ее особенности. И в небытии он «желал» бы сохранить неповторимые черты личности, свои идеалы. «Всю ночь, весь день» в вечности он готов слушать сладкий, лелеющий душу голос (автореминисценция: «звук... песни» ангела — «Ангел», 1831). Теперь для этой песни нашлись слова:

Чтоб, всю ночь, весь день мой слух лелея,
Про любовь мне сладкий голос пел...

В завершающем образе стихотворения также слышна переключенка с Пушкиным. «Темный дуб» — это и «вечная» краса природы («Брожу ли я вдоль улиц шумных...», 1829), и мотив возвращения к «зеленой семье» («...Вновь я посетил...», 1835), особенно важный для Лермонтова, в лирике которого одиночество является постоянным признаком лирического героя. И в этом стихотворении он один на ночной дороге, подобно дубовому листку («Листок», 1841), увядшему «от холода, зноя и горя». Эта автореминисценция дополняет обращение к образу «дуба уединенного» у Пушкина («...патриарх лесов/Переживет мой век забвенный...» — «Брожу ли я вдоль улиц шумных...»). Для лирического героя Лермонтова, ощущающего свою неприкаянность, оставленность на «кремнистом пути» жизни, в этом образе воплощается понятие о «милом пределе» (Пушкин) для странника, алчущего «сна и покоя» («Засох я без тени, увял я без сна и покоя» — «Листок»). Это недостижимая, но «вечно» желанная мечта, выражение которой напоминает мольбу («Приюта... он молит с тоскою глубокой» — «Листок»):

Я б хотел...
...
Я б желал...
...
Надо мной чтоб, вечно зеленея,
Темный дуб склонялся и шумел.

Образ поэта в лирике Лермонтова создается на основании близких поэтам-декабристам представлений о его «назначенье». Как и у А.С. Пушкина, художник — пророк, одушевленный божественным «глаголом», но, вовлеченный в роковые, романтические по сути конфликты, он обречен на непонимание, бесславный конец или трагическую гибель («Погиб поэт!...» — «Смерть поэта», 1837).

«ПОЭТ» (1838)

В стихотворении две части, связанные как предметный и индизказательный планы аллегории. Если в первой возникает зарисовка «кинжала надежного», то во второй проводится аналогия с положением поэта в «век изнеженный».

Кинжал в прошлом был «героя спутником», «служил много лет» в войнах и противоборствах («ножон, избитых на войне», «Звенел в ответ речам обидным»). Его ценностью была «надежность», крепость «закала»:

Клинок надежный, без порока;
Булат его хранит таинственный закал —
Наследье бранного востока.

Наезднику в горах служил он много лет,
Не зная платы за услугу;
Не по одной груди провел он страшный след
И не одну порвал кольчугу.

Детальное описание «службы» и судьбы кинжала («Он взят за Терекон...», «...лежал заброшенный...», «заботливая рука» «чистила» его, «надпись» на нем читали «с усердьем», «молясь перед зарей», «Забава он делил послушнее раба...») привлекает особое внимание к «клинку».

Однако теперь он стал «игрушкой золотой». Эпитет «золотой», повторенный два раза, выражает суть перемены. Как «родных ножон», кинжал лишен смысла своего существования, бесполезными стали закал, прочность стали (антитеза «отделке золотой»). Он богато украшен («богатая резьба»), но в действительности стал безвредным, а главное, «бесславным», бесполезным предметом (еще одна антитеза: в «те дни» кинжал изображен как спутник, друг и помощник героя):

Игрушкой золотой он блещет на стене —
Увы, бесславный и безвредный!

Во второй части за предметным уровнем высвечивается главный смысловой план. Связь образов осуществляется через аналогию утраты назначения благодаря власти «злата». Две первые строфы этой части раскрывают смысл аллегории. В прошлом поэзия («мерный звук могучих слов») была оружием, необходимым бойцу, имевшим власть над светом, толпой:

Бывало, мерный звук твоих могучих слов
Воспламенял бойца для битвы,
Он нужен был толпе, как чаша для пиров,
Как фимиам в часы молитвы.

Мотив «молитвы» является еще одним связующим элементом в обеих частях.

Реминисцентным источником мотива искушения художника «златом» является сатира К.Ф. Рылеева «Путь к счастью» (1821). Представляя в ней диалог Поэта с Богачом, автор утверждает нравственные «правила» поэзии. На совет Богача «Подчас будь глух и нем и забывай о Боге...») Поэт отвечает гневной отповедью (аналогия подтверждается и сходством размера: шестистопный ямб у Рылеева, разностопный с первой и третьей шестистопными строчками в строфе у Лермонтова):

Нет, нет! не уступлю за блага жизни сей
Ни добродетели, ни совести моей!
Не заслужу того, чтобы писатель юный,
Бросающий в порок со струн свои перуны¹,
Меня изобразил и выставил в стихах...

Лирический герой Лермонтова, не отрицая вины поэта, забывшего о своем долге, обращает сатирические «перуны» к истокам этого «порока». Они в неостребованности художника в «изнеженном», «ветхом» мире:

Но скучен нам простой и гордый твой язык,
Нас тешат блески и обманы;
Как ветхая краса, наш ветхий мир привык
Морщины прятать под румяны...

Романтически максималистские требования к поэту вызывают изменения в трактовке пушкинского образа пророка («Пророк», 1826). «Божий дух» понимается как одушевленность гражданскими идеями. Антитезой «блесткам и обманам» современности является «могучее» разоблачение, «простое и гордое» выражение «мыслей благородных». Такие произведения возвеличивают героев, вооду-

¹ П е р у н — в восточнославянской мифологии бог грома и молнии.

шевлиют на подвиг, поддерживают в годину «бед», напоминая о торжестве добра и правды:

Твой стих, как божий дух, носился над толпой;
И, отзыв мыслей благородных,
Звучал, как колокол на башне вечевой¹,
Во дни торжеств и бед народных.

В завершающем образе «осмеянного пророка» звучит как негодующий голос сатирика («Проснешься ль...?»), так и призыв бунтаря к «мщению». Мотивы первой и второй частей сливаются, и поэтический дар метафорически осмыслен как «клинок», ставший «игрушкой»:

Проснешься ль ты опять, осмеянный пророк?
Иль никогда, на голос мщения
Из золотых ножен не вырвешь свой клинок,
Покрытый ржавчиной презренья?..

«ПРОРОК» (1841)

Концепция поэтического творчества, обусловившая особенности образности «Поэта», исчерпывающе отражена в произведении, одноименном с программным стихотворением А.С. Пушкина («Пророк», 1826). Повторяется и пушкинский размер (четырехстопный ямб). Рассказ начинается с того момента, когда заканчивается действие у Пушкина:

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

Однако его намерение следовать божьей воле («Исполнишь волею моей...») разбивается о камень людского непонимания. «Глагол», обращенный к «ближним», для пророка Лермонтова должен быть наполнен правдой о внутреннем содержании людей, а в их очах видны только «злоба и порок». Напоминание об этом вызывает бешенство, стремление изгнать глупца из «шумного града»:

Провозглашать я стал любви
И правды чистые ученья:
В меня все ближние мои
Бросали бешено камня.

В отличие от пушкинского пророка, для которого после чудесного превращения пустыня наполняется «шумом и звоном» жизни, лирический герой Лермонтова готов «бежать» от людей, и пустыня

¹ Вече — народное собрание.

для него становится обозначением крайнего одиночества. «Завет предвечного», к которому не хотят прислушаться «ближние», понятен для всей природы. Пророка слушают звезды, ему «покорна» «тварь... земная»: со всем мирозданием он находится в гармонии, сам уподобляясь «птице» («Как птицы, даром божьей пищи...» — евангельская аллюзия: «...не заботьтесь... что вам есть и что пить... Душа не больше ли пищи, и тело — одежды?/Взгляните на птиц небесных: они не сеют, не жнут... и Отец ваш Небесный питает их». — Мф.: 6; 25—26).

Благодаря евангельской ассоциации заостряется мысль о противоречии между законами общественной жизни и бытием вселенной. Люди не принимают пророческое слово, воплощающее завет любви и правды, и изгоняют избранника «Отца... Небесного», своей жизнью подтверждающего его истинность. Пророк у Лермонтова оказывается вовлеченным в романтический конфликт, приобретающий вселенский масштаб. Философским смыслом интерпретации пушкинского образа является утверждение несовместимости человеческого и божественного, «шумной» реальности и «чистого» слова, исходящего от того, кому внятна высшая правда.

Пророк — изгой среди людей («Он горд был, не ужился с нами...»). Как и все отличающееся от обычного, они встречают его «с улыбкою самолюбивой» (в «Поэте» — «осмеянный пророк»). Для всех («старцы детям» — обрисовка возрастных полюсов позволяет сделать обобщение) он «глупец», пытавшийся доказать истинность своих «учений» («хотел уверить нас»), ссылаясь на Бога («Что Бог гласит его устами!»). Главное же состоит в том, что он, не захотев занимать определенное место в общественной иерархии, остался «наг и беден», что вызывает общее презрение («как презирают все его!»).

Детально разработанная картина выявляет доминанту в настроении лирического героя. Он остро чувствует свою обреченность. Выбор в пользу «вечной» правды, добра и любви связан с одиночеством, непониманием, жизненным крахом, но ужиться с несовершенством людей, принять его он не может. Лермонтовский пророк оказывается полностью противоположным образу Пушкина, в котором подчеркнута стремление одушевить слово внутренним огнем, обжигающим, трогающим сердца людей. У Лермонтова он пытается торопливо пробраться сквозь земную жизнь. Его «ученья», дар «всеведения», «чистые» порывы остаются втуне. Он не в силах победить «злобу и порок», значительность его личности проявляется в том, чтобы остаться гордым, непобежденным среди враждебного мира:

Когда же через шумный град
Я пробираюсь торопливо,
То старцы детям говорят
С улыбкою самолюбивой:
«Смотрите: вот пример для вас!

...
Смотрите ж, дети, на него:
Как он угрюм, и худ, и бледен!
Смотрите, как он наг и беден.
Как презирают все его!».

«ЕСТЬ РЕЧИ — ЗНАЧЕНИЕ...» (1839)

Предметом стихотворения, как и в отрывке В.А. Жуковского «Невыразимое» (1819), является возможность «языком земным» передать смысл душевных переживаний. Благодаря этой тематической реминисценции возникает и ассоциация с творческим вдохновением, «Из пламя¹ и света» которого рождается волнующее, притягательное, единственное «слово».

В этом стихотворении переживание лирического героя выражено открыто. Антитетичность его образа миру людей передается с помощью противительного союза «но» («Не встретит ответа...» — «Но» «узнаю»). Высвечивание особенностей его субъективного восприятия особенно важно в связи с тем, что у Лермонтова, в отличие от Жуковского, на первом плане оказывается невозможность в «шуме мирском» расслышать редкий звук, нарушающий «молчание» (Жуковский) искусства. Только лирическому герою доступно распознать скрытый смысл «речей»:

Есть речи — значение
Темно иль ничтожно,
Но им без волненья
Внимать невозможно.

Волнение вызвано эмоциональной наполненностью звуков. Остающиеся темными для всех, они понятны герою. Их содержание настолько богато («полны» «Безумством желанья», «слезами разлуки», «трепетом свиданья» — антитеза в последних двух образах подчеркивает эмоциональное многообразие), что непонимание становится доказательством поверхностности. Усиление этого мотива про-

¹ Неточность в падежной форме была отмечена еще современниками поэта. Для ее объяснения можно рассмотреть фоническую закономерность:

Средь шума мирского
Из пламя и света...

исходит благодаря еще одной антитезе. Если в мирском понимании значение слова связывается с темнотой, мраком (в эмоциональном плане заметна перекличка с оценкой настроений «угрюмого» поколения, чье «грядущее — иль пусто, иль темно» — «Дума»), то для лирического героя оно озарено светом («огонь» жизни, «жар души» остаются невидимыми, неоцененными чертами лирического героя стихотворений «Дума», «Благодарность» — 1840). Скрытая в его взгляде истина подтверждается максимализмом ответа. Повсюду, услышав таинственные для всех речи, он узнает их, они найдут отклик в его душе («отвечу»), понимание их настоящего значения, превосходящего ценность важнейших для него понятий («молитва», «бой»):

Не кончив молитвы,
На звук тот отвечу,
И брошусь из битвы
Ему я навстречу.

Для Лермонтова вопросы Жуковского («Но лзя ли в мертвое живое передать?/Кто мог создание в словах пересоздать?») не являются риторическими. «Невыразимое подвластно... выраженью», для него находится «язык» («Какой для них язык?...»). Но слово, передающее «необъятное» значение (антитеза использованию понятия у Жуковского, где «**слова**» находятся только для внешних черт мира), воспринимает лишь «одна душа» (Жуковский). Лишенный духовности мир сочтет его «ничтожным», в связи с чем размышления о творческом пламени приобретают трагическую безысходность, но, с другой стороны, представляют его как чудо, главную ценность мира.

* * *

Любовная лирика стала фокусом, где пересекались линии, обозначавшие важнейшие идейные направления, с конкретно-психологическими. В этой связи в ней на первом плане оказывались эмоциональные переживания, вызванные осознанием невозможности воплотить идеал в земной жизни. В раннем творчестве Лермонтова (нач. 1830-х годов) образ возлюбленной имел реальную прототипическую основу (циклы Е.А. Сушковой, Н.Ф. Ивановой, В.А. Лопухиной), а содержанием лирических излияний становилась конкретика чувств и впечатлений. В лирике конца 1830 — начала 1840-х годов образы и переживания приобретают обобщенность.

«МОЛИТВА» («Я, МАТЕРЬ БОЖИЯ, НЫНЕ С МОЛИТВОЮ...») (1837)

Молитва является одним из распространенных в лирике поэта жанровых образований. По значению она оказывается близка к посланию. В ней лирический герой обращается к своему единственному собеседнику, знающему о специфике его «дум» и настроений («изведать тайны» его души может «Бог — или никто!» — «Нет, я не Байрон, я другой...», 1832).

«Ныне» он молится Божьей Матери как «заступнице мира холодного». Сам он, странник, безродный, одинокий и беззащитный («душа пустынная») изгой, не в силах дать «счастье» и покой любимой. Ему в мире («свете») суждены битвы и покаяние, но ее «невинное», «достойное», «незлобное» сердце достойно чуда:

Не о спасении, не перед битвою,
Не с благодарностью иль покаянием,

Не за свою молю душу пустынную,
За душу странника в свете безродного;
Но я вручить хочу деву невинную
Теплой заступнице мира холодного.

Окружи счастьем душу достойную...

Волшебным подарком должны стать «спутники, полные внимания», надежды, «Молодость светлая, старость покойная» (возрастная антитеза характеризует счастливую жизнь). Мысль о неосуществимости этой прекрасной мечты выражена внесмысловыми средствами. Ритмические перебои во второй и третьей строках выделяют ключевые слова («душу», «окружи»), в сопоставлении которых проявляется дисгармония земного и небесного. В двух строчках, содержащих эти слова, нарушается четырехстопный дактиль, характерный для остального текста. В их первых стопах появляется амфибрахий («За душу») и анапест («Окружи»), что придает стихотворению черты полиметрического произведения и привлекает внимание к мысли о невозможности «окружить счастьем» душу — «странницу» на земле. Сердце «девы невинной» для «мира холодного» так же безразлично, как и «душа пустынная» лирического героя, и столь же беспощадна будет к нему судьба.

Последнее четверостишие рисует картину неизбежного «срока», «часа прощального». Однако «печальная» мысль о смерти в контексте стихотворения связана с мотивом возвращения души в блаженное, «теплое», вечное обиталище «безгрешных духов» («Ангел», 1831), избавления от «холода» жизни. «Яркое сияние» образа Божьей

Матери, перед которым молится лирический герой, освещает тайны земного существования. Оно предстает бесплодной, полной опасностей пустыней, прощание с которой воспринимается как начало лучшей жизни, достойной «души прекрасной»:

Срок ли приблизится часу прощальному
В утро ли шумное, в ночь ли безгласную —
Ты воспрять пошли к ложу печальному
Лучшего ангела душу прекрасную.

Обрисовать настроение лирического героя помогают и фонетические средства выразительности. Инструментовка нарушает впечатление, созданное представлением «достойной» жизни как чуда на земле, которого не надеется дожидаться лирический герой. Пронизывающие стихотворение ассонансы в сочетании со звуковыми повторами сонорных с гласными напоминают о «святой» музыке «звуков небес» («Ангел»), внося в эмоциональную окраску умиротворяющий тон:

Я, Мать Божия, ныне с молитвою
Пред твоим образом, ярким сиянием...
Не за свою молю душу пустынную...

Даже ассонансный звук «у» не нарушает гармонии целого, его «унылость» зависит от смыслового наполнения слов, куда он входит. Наряду с «печальными» понятиями («пустынную», «прощальному», «безгласную») он звучит в знаковых обозначениях надежды («молю», «заступнице», «лучшего»). Двойственность его значения подчеркнута настойчивым повторением в рифмах всех четырех строф (в четвертой — в обеих рифмах).

Смыслом «молитвы» лирического героя оказывается не только трагическое признание в невозможности «счастья» на земле, но и надежда на соединение душ в ином мире.

Призрачность такой надежды раскрыта в стихотворении, в котором лирический герой пытается увидеть чудесное свиданье «за гробом», сбросив с глаз пелену прекрасного очарования:

И смерть пришла: наступило за гробом свиданье...
Но в мире новом друг друга они не узнали.

(«Они любили друг друга так долго и нежно...», 1841)

Безысходность эмоциональной окраски в этом стихотворении создается с помощью ассонансного звука «у», который в отличие от редкой по светлому мелодическому рисунку «Молитвы», вносит тревожную, мрачную ноту даже в обозначение чувства («Они любили друг друга...»).

«КАК ЧАСТО, ПЕСТРОЮ ТОЛПОЮ ОКРУЖЕН...» (1840)

В стихотворении претворяются впечатления автора от новогоднего бала в Дворянском собрании Петербурга. Достоверность подчеркнута указанием конкретной даты, предваряющей текст («1-е января»).

Однако переживание лирического героя перерастает рамки случая. Чувство, выраженное в стихотворении, охватывает его «часто». Наружно участвуя в «пляске» «толпы», он в душе живет в иной — «вольной», «странной», «дивной» — стране мечты.

Образ толпы имеет как конкретный (многолюдье новогоднего бала), так и переносный смысл. Его выявление происходит при помощи важного для многих стихотворений Лермонтова мотива неприятия «шума мирского» («Есть речи — значенье...», 1839). В «музыке и пляске» гостей «праздника» лирический герой слышит дикий шум всего внешнего мира (синекдоха¹). Характеристики «пестрой толпы» переносятся на общество в целом, в связи с чем становится понятным «дерзкое» негодование, выражением которого герой хочет «смутить» общую «веселость». Он чувствует себя «окруженным» враждебным миром (его черты изображены в первой, второй и последней строфах, что позволяет создать обрамление для картины «царства дивного» мечты). Разорвать эту цепь можно только «железным стихом» (эпитет имеет двоякий смысл — сатирическое содержание стиха и действенное оружие):

Как часто пестрою толпою окружен,
Когда передо мной, как будто бы сквозь сон...

Мелькают образы бездушные людей...

О, как мне хочется смутить веселость их
И дерзко бросить им в глаза железный стих,
Облитый горечью и злостью!..

Безликость, бездушные — главные характеристики «толпы людской». В ее суе лирического героя окружают «маски», «образы бездушные», похожие на кукол «бестрепетные» красавицы, ему слышны «затверженные речи». Все это пугает его («спугнет мечту мою»), погружает в «сон», похожий на смерть («холодных рук моих»):

¹ Синекдоха — троп (фигура переосмысления), в котором целое выявляется через характеристику части; вид метонимии.

При диком шепоте затверженных речей,
Мелькают...

Приличьем стянутые маски,

Когда касаются холодных рук моих
С небрежной смелостью красавиц городских
Давно бестрепетные руки...

Спасением оказывается забвение, уход от действительности в воспоминания и мечты. Там он чувствует себя свободным («вольной, вольной птицей» — романтический образ птицы, олицетворяющий свободу, усилен повтором эпитета), всесильным:

И если как-нибудь на миг удается мне
Заблаться, — памятью к недавней старине
Лечу я вольной, вольной птицей...

...
Так царства дивного всесильный господин...

«Святые звуки» заглушают «дикий шепот», «шум толпы», и перед ним возникают «ласкающие» душу картины. Композиционные особенности стихотворения позволяют постепенно выявить сокровенное, глубинное переживание, остающееся и «Под бурей тягостных сомнений и страстей» нетленным, как «свежий островок»:

И память их жива поныне
Под бурей тягостных сомнений и страстей,
Как свежий островок безвредно средь морей,
Цветет на влажной их пустыне.

Смысловые и эмоциональные линии стягиваются к центру стихотворения. В 3—5-й строфах взгляд лирического героя обращается в глубь его души. Возникает картина «погибших лет» — детства в «родных» местах, каждая подробность в которых памятна и дорога («высокий барский дом», «сад с разрушенной теплицей», «спящий пруд», «туманы над полями», «за прудом село»). Даже мгновенное впечатление, пережитое в детстве, осязаемо оживает, освещенное «лучом» памяти:

В аллею темную вхожу я; сквозь кусты
Глядит вечерний луч, и желтые листья
Шумят под робкими шагами...

Если в зарисовке детства главную художественную роль играют детали (пейзажные, бытовые, импрессионистические), позволяющие подчеркнуть его погибшее очарование («разрушенная теплица»,

«спящий пруд», «туманы», «аллея темная»), то старинной, любимой мечте посвящен исповедальный рассказ лирического героя. Детские впечатления настраивают на восприятие главного:

И странная тоска теснит уж грудь мою:
Я думаю об ней, я плачу и люблю,
Люблю мечты моей создание...

Самой задушевной мечтой предстает желание любви (слово «люблю» выделено с помощью переноса и повтора). Однако любовь лирического героя обращена не к реальной «красавице», все они видятся ему «бездушными», неживыми, погруженными в «блеск и суету» внешнего мира. Его «люблю» относится к идеалу, «созданию» мечты. В этом образе воплощена потребность в красоте и гармонии. Детская влюбленность, послужившая прототипической основой портрета любимой, проявлена с помощью значимых деталей («первое сиянье», «молодого дня», «Я долгие часы просиживал один», «память... жива поныне»). Однако и первая «тоска» была уже «странной»: любовь переживалась в одиночестве, а в реальных чертах взгляд ловил «сиянье» идеала:

С глазами, полными лазурного огня,
С улыбкой розовой, как молодого дня
За рошей первое сиянье.

Насколько долгим был путь в сокровенные глубины души героя, настолько резким предстает его пробуждение:

Когда ж, опомнившись, обман я узнаю,
И шум толпы спугнет мечту мою...

Внезапность сопоставления внешнего и внутреннего («толпа» — «мечта») придает ему характер столкновения, конфликта. Победителем в нем оказывается несмолкающий «шум толпы», что вызывает «горечь и злость» лирического героя. Вечное противостояние идеала и реальности он ощущает как личную трагедию, и его участие в ней («хочется смутить», «дерзко бросить им в глаза железный стих») возвышает личность того, кто, сознавая обреченность одинокого бунта против мира масок и «затверженных речей», дерзает, пытаясь вырваться из его порочного круга.

«ЗАВЕЩАНИЕ» (1840)

Своеобразие стилистики стихотворения обусловлено разговорной интонацией, передать которую позволяют постоянно употребляемые переносы, обращения, просторечия («Ну, кто бы ни

спросил...», «Ей ничего не значит!»). Создается впечатление доверительного разговора умирающего воина с другом, «братом»:

Наедине с тобою, брат,
Хотел бы я побыть:
На свете мало, говорят,
Мне остается жить!

...
Скажи им, что навyleт в грудь
Я пулей ранен был,
Что умер честно за царя...

Его «завешание» тем, кого друг увидит «дома» («Поедешь скоро ты домой...»), создается в традиции фольклорной песни (обращение к родине, родителям, «любушке»). В то же время мироощущение героя близко романтическому осознанию своей ненужности, непризнанности. Его судьбой «Никто не озабочен». Он умирает «честно за царя», но в родном краю о нем может вспомнить только «кто-нибудь»:

Смотри ж... Да что? моей судьбой,
Сказать по правде, очень
Никто не озабочен.

А если спросит кто-нибудь...

Даже «отцу и матери» он не может рассказать о своей «судьбе» (жаль «опечалить их»), его чувства для них скрыты («писать ленив»), на встречу он не надеялся:

Скажи, что я писать ленив.
Что полк в поход послали
И чтоб меня не ждали.

Если родителей герою «жаль», чтобы не «опечалить» их, он придумывает оправдания своему молчанию, то «соседке» он готов рассказать «правду».

Внимание концентрируется на образе давней возлюбленной в связи с переменной интонации. В трех первых строфах восклицание звучало один раз, при выражении основной мысли о смерти. В четвертой строфе восклицательная интонация, выделяющая воспоминание о разлуке и горькое признание в безответности своего чувства, сочетается с недоговоренностью, переданной многоточиями («Не спросит...», «Пускай она поплачет...»). В предыдущих строфах многоточия указывали место раздумий, эмоциональная

окраска которых обусловлена подавляющей мыслью о скорой смерти. Воспоминание о «соседке» является кульминационным моментом «завещания». Многоточия здесь выдают волнение, выражают фрагментарность признаний:

Соседка есть у них одна...
Как вспомнишь, как давно
Расстались!.. Обо мне она
Не спросит... все равно...

Скорая смерть оказывается страшным поводом напомнить о себе ее «пустому сердцу». Финальным аккордом становится надежда вызвать жалость, которая подтвердит не внимание к герою, а простое человеколюбие. Но все равно это будет той желанной встречей за гробом, о скрытой жажде которой свидетельствуют эмоциональные всплески, переданные восклицательными знаками и особенно выделяющиеся на фоне контрастных умолчаний:

Пускай она поплачет...
Ей ничего не значит!

В настроении лирического героя решенное в форме бытовой сценки «Завещание» выявляет безнадежность. Она обусловлена трагическим представлением о любви как одиноком, горестном переживании, сопровождающем его на протяжении целой жизни. В невозможности соединения с любимой видится отражение несовершенства земного мира. Его осознание через обстоятельства личной судьбы вносит особые драматизм и напряженность в развитие лирического сюжета.

Наряду со стилистическими аспектами, придающими тексту фрагментарный характер, очевидна его художественная целостность. В ее создании главную роль играют особенности строфики. В стихотворении четыре строфы (разностопный ямб). Каждая состоит из двух четверостиший (первое с перекрестной, второе с парной рифмовкой). Первое из них обрисовывает тему строфы (в третьей-четвертой строчках углубляется восприятие ее общей характеристики, данной в первых двух). Во втором четверостишии раскрывается суть представлений героя, причем последнее двустишие является обобщением, выводом. В связи с этим особое внимание привлекается к последнему высказыванию, венчающему все «завещание» в целом. Оно предстает даже на фоне исповедально искреннего разговора перед смертью последним откровением.

«УТЕС» (1841)

Художественное своеобразие миниатюры определяет развернутая метафора. Мимолетная любовная встреча ассоциируется с игрой «золотых» облаков, задевающих вершину горы — «утеса-великана»:

Ночевала тучка золотая
На груди утеса-великана;
Утром в путь она умчалась рано,
По лазури весело играя...

Образ «вечных странников» неба для лирического героя Лермонтова является олицетворением свободы, но одновременно и душевного «холода». Они «будто» люди, так как лишены чувств, «страстей», желаний:

Чужды вам страсти и чужды страдания;
Вечно холодные, вечно свободные,
Нет у вас родины, нет вам изгнания

(«Тучи», 1840)

Продолжением этих мотивов становится образ «тучки» в стихотворении «Утес». Напротив, для «старого утеса» находятся характеристики, позволяющие сблизить его «думы» («задумался глубоко») с переживаниями лирического героя. Встреча оставляет неизгладимый след в его душе («влажный след», напоминающий об облаке). Метафора («плачет») позволяет передать его состояние. Одиночество подчеркнуто обрисовкой пустынного пейзажа. В совокупности переключек, основанных на параллелизме человеческого и природного миров, появляется образ печального влюбленного, покинутого стремящейся к «веселой» жизни спутницей. В связи с тем, что реальный план образов не проявлен, их смысл может трактоваться и более обобщенно.

«След в морщине» остается и от каждого редкого отрадного впечатления, после которого одиночество и невостремленность (мотив усилен «старостью», давностью этих ощущений и окружающей тишиной — невозможностью поделить горем) чувствуются особенно остро:

Но остался влажный след в морщине
Старого утеса. Одиноко
Он стоит, задумался глубоко,
И тихонько плачет он в пустыне.

«СОН» (1841)

Образ сна является метафорой иного, загробного мира, в котором наступает бесчувствие:

Лежал один я на песке долины;
Уступы скал теснились кругом,
И солнце жгло их желтые вершины
И жгло меня — но спал я мертвым сном.

Земная жизнь проходит вместе со страданиями и болью. Похожее на «глубокую... рану» переживание стихает. Но и в «мертвом сне» лирический герой обращен к одной из «юных жен» в далекой, «родимой стороне». Реализация метафоры «мертвый сон» позволяет продолжить цепь снов, развертывание которой выявляет основную художественную цель стихотворения.

В чудесном сновидении является «сияющий огнями», веселый (мотив веселья усилен повтором в 3—4 строчках образа «разговор веселый») пир, где собрались прекрасные «юные жены», упоминание о которых вызывает в памяти «Вакхическую песню» А.С. Пушкина (1825):

Да здравствуют нежные девы
И юные жены, любившие нас!

Однако образы пушкинского стихотворения вспоминаются с полемической целью. «Веселия глас», который для лирического героя «Вакхической песни» является знаком радостного приятия жизни, господства в ней «разума» и творчества, в контексте лермонтовского «Сна» понимается иначе. В «разговоре веселом» участвуют те, кому не слышны беды и страдания других.

Не случайно в третьей строфе, воспроизводящей картину пира, практически смолкает настойчиво звучащий в первой-второй и активизирующийся к концу стихотворения звуковой повтор, имитирующий тревожный звон колокола (ономатопея с использованием звука «д»):

1-я строфа	В полдневный жар в долине Дагестана С свинцом в груди лежал недвижим я...
	...
4-я строфа	Сидела там задумчиво одна, И в грустный сон душа ее младая...
	...
5-я строфа	В его груди, дымясь, чернела рана...

Смысловое и фоническое напоминание о смерти, несчастье, каким бы оно ни было громким, не заставляет прервать бездумное

веселье, близкое по смыслу к усыплению. Так возникает третья мотивировка названия — сон разума, характеризующий бездушное общество. Победить гипноз внешнего мира под силу лишь той, к которой стремится мысль лирического героя. Она погружена в «грустный сон», задумчива, сосредоточена на переживаниях души:

Но, в разговор веселый не вступая,
Сидела там задумчиво одна,
И в грустный сон душа ее молодая
Бог знает чем была погружена...

В ее сне появляется картина, соответствующая сну лирического героя о своей смерти («спал я мертвым сном» — образ, выражающий предчувствие конца). Совпадают даже детали: долина Дагестана, смертельная рана в груди, кровь. Переключка, возникающая между двумя переживаниями, свидетельствует о существовании родства душ.

Эта мысль и становится центральной в стихотворении. Разделенные пространством (Дагестан — «родимая сторона»), судьбой (смерть — веселый пир), герои связаны незримыми узами: их души погружены в один сон. В контексте стихотворения это иллюзорное бытие предстает «грустной» истиной, подтвержденной субъективным переживанием. Лирический герой ощущает себя на грани земного и ирреального, готовый своей гибелью доказать всемогущество души (в «мертвом сне» «снился» «грустный сон» «души ее»). «Сон» является омонимом, разные значения которого выражают в сконцентрированном виде особенности мироощущения лирического героя.

Значение неназванной, скрытой любви к «душе... молодой» проявляют фонетические средства выразительности. Помимо тревожного «д» стихотворение пронизано аллитерационным звуком «л». Певучий сонорный вносит умиротворение даже в страшную картину смерти:

Глубокая еще дымилась рана,
По капле кровь точилась моя.

Лежал один я на песке долины;
Уступы скал теснились кругом...

Еще одной его функцией является напоминание о ключевом понятии «люблю» (звуковые ассоциации). Интенсивность звучания «л» является еще одним, бессмысловым показателем связи между двумя душами: наиболее часто он встречается в строфах, передающих их сны друг о друге (по количеству звуков «л» выстраивается такая последовательность: в строфе 1—8, 2—10, 3—3, 4—4, 5—9).

«НЕТ, НЕ ТЕБЯ ТАК ПЫЛКО Я ЛЮБЛЮ...» (1841)

В стихотворении нашло отражение глубокое, захватившее поэта еще в юности чувство к сестре его университетского товарища Варваре Александровне Лопухной (в замужестве Бахметевой; 1815—1851). На протяжении творческого пути Лермонтова она была и адресатом («К Л.» — 1831, <«Валерик»> — 1840), и прототипом героинь в его произведениях («Она не гордой красотой...» — 1832 и др.).

Мысль о «подруге юных дней» во многом связана с давней любовью поэта. Однако в переживании лирического героя стихотворения на первом плане не воспоминание. Да и образ прежней возлюбленной создается не с помощью претворения прототипических «черт», а как олицетворение «молодости погибшей».

Стихотворение представляет собой необычное признание в любви. Обращаясь к той, кто покорила его сердце своей «красой», к кому он испытывает пылкое чувство, лирический герой начинает признание с отрицания:

Нет, не тебя так пылко я люблю,
Не для меня красы твоей блистанье...

Его любовь — лишь отзвук «прошлого страдания». В душе нет раздвоения, так как даже во время встречи он погружен в таинственные переживания, для которых реальность является завесой. «Сердцем» он проникает за эту пелену времени, и в новых «глазах» ему видится сияние прежнего идеала:

Когда порой я на тебя смотрю,
В твои глаза вникая долгим взором:
Таинственным я занят разговором,
Но не с тобой я сердцем говорю.

Цепь антитез (любовь — страдание, «на тебя смотрю» — «занят разговором» «не с тобой») продолжается в обрисовке «подруги юных дней». Главной из них становится противостояние жизни и смерти. «Блистанью» «красы» реальной женщины противопоставлен огонь очей «угаснувших», а потому приобретающий таинственную власть над лирическим героем. Соединяя в оксимороне («огонь угаснувших очей») взаимоисключающие понятия, автор подчеркивает отличия «юной» любви от сегодняшней «пылкости». Свет пережитого чувства озаряет земное бытие, подобно солнцу, хотя любовь была «страданием» («Люблю в тебе я прошлое страданье...»), погубила его жизнь («И молодость погибшую мою»).

Эмоциональную окраску, связанную с мотивом любовных мук, создает ассонансный звук «у» (звуковой символизм). В первой и второй строфах он использован в рифмах («люблю» — «мою», «смотрю» — «говорю»). Его настойчивое звучание подчеркнуто стыком

(«погибшую мою»). Ассонансом обусловлена внесмысловая мрачность «пылкого» «люблю». В последнем четверостишии (все стихотворение — пятистопный ямб) «у» встречается четыре раза на сильных и пять — на слабых местах. Но, несмотря на такую интенсивность, эмоциональный тон финала оказывается светлым. Его создают ассонансные стыки и звуковые повторы гласных с полугласным:

Я говорю с подругой юных дней,
В твоих чертах ищу черты другие,
В устах живых уста давно немые,
В глазах огонь угаснувших очей.

Один из стыков включает «у», снимая его унылость («подругой юных»).

* * *

Тема родины в лирике Лермонтова связана как с романтическим воспеванием героики прошлого, так и с исследовательским интересом к истории России и вниманием к ее неброской, но «безбрежной» природе.

«БОРОДИНО» (1837)

Мотив подведения исторических итогов события, о котором «помнит вся Россия», прозвучал в этом стихотворении в связи с четвертьвековой годовщиной Бородинского сражения (1812). «Преданья славы» героев Отечественной войны волновали поэта уже в ранние годы: им посвящен отрывок «Поле Бородина» (1831). В нем впервые создан образ солдата великой битвы, повествующего о сражении как о незабываемом событии, подтвердившем силу народного духа. Два ключевых образа из этого стихотворения вошли в более позднее «Бородино» (обращение «вождя» к «полкам» и «усталость» в бою — строфы 2, 4).

Изменения в этих образах проявляют особенности художественной цели «Бородина». Если в раннем произведении к солдатам обращается лицо с абстрактной характеристикой «вождя», то в юбилейном — усилена конкретность. Воспроизводится речь «полковника нашего», вызывающая столь же достоверную в контексте рассказа «клятву верности». На фоне конкретной детализированности в картине битвы романтическая гипербола («Рука бойцов колоть устала...») воспринимается как проявление образности народной речи.

В целом в «Бородине» с помощью обрисовки доверительного разговора молодого и бывалого солдатом созданы условия для того,

чтобы романтическому возвышению «богатырей» прошлого придать конкретно-исторический характер. Просторечное обращение к «дяде» задает тон рассказу о «схватках боевых». Это взгляд солдата, оценка которого совершается на основе векового опыта народной жизни, что позволяет вписать «день Бородина» в легендарную историю, а его героев связать с былинными богатырями:

— Скажи-ка, дядя, ведь не даром
Москва, спаленная пожаром,
Французу отдана?
Ведь были ж схватки боевые,
Да, говорят, еще какие!...

— Да, были люди в наше время,
Не то, что нынешнее племя:
Богатыри — не вы!

Детали подтверждают, что сражение изображается его участником:

Мы долго молча отступали...
...
Забил заряд я в пушку туго...
...
Два дня мы были в перестрелке...
...
Прилег вздремнуть я у лафета...
...
Французы двинулись, как тучи,
И все на наш редут.

Картина боя достоверна благодаря упоминанию исторических подробностей («большое поле», «третий день» сражения, «лафет»¹, «бивак»², «кивер»³, штыки, «редут»⁴, «улан»⁵, «драгуны»⁶, др.), а также в связи с созданием впечатления психологической конкретности («Досадно было», «Что тут хитрить, пожалуй к бою»..., «Да, жаль его: сражен булатом...», «Тогда считать мы стали раны...»). На фоне урегулированности строфики (стихотворение состоит из 14 строф; в каждой 7 строчек: 1, 2, 4, 5, 6-я — четырехстопные, 3, 7-я —

¹ Лафет — станок, на котором устанавливается ствол артиллерийского орудия (нем.).

² Бивак — привал, лагерь, расположение войск для отдыха в поле (франц.).

³ Кивер — высокий головной убор с плоским верхом и султаном (польск.).

⁴ Редут — полевое укрепление (франц.).

⁵ Улан — вид легкой кавалерии.

⁶ Драгуны — кавалерийские части, предназначенные для действий в конном и пешем строю (франц.).

трехстопные, в целом разностопный ямб; рифмуются 1 и 2, 3 и 7, а также 4, 5, 6) воспроизводятся особенности разговорной речи. Помимо редких просторечий («Постой-ка, брат мусью!»), основным художественным средством для этого является перенос.

Наряду с хроникальностью сюжета выявляется и его концентрический характер, поскольку речь идет не обо всей русской армии, а о тех «немногих», кто окружал героя. Им досталась «плохая доля», но это было «Могучее, лихое племя», и основу сюжета составляет рассказ об их подвигах. Действие развивается, начиная с долгого отступления. Отзывы «стариков» о нем («Ворчали старики...») показывают, что в характеристике образов наряду с конкретикой, присутствует обобщение. Герои представлены как русские солдаты, в психологии которых подчеркиваются общие для всех времен черты: высокий боевой дух («Уж мы пойдем ломить стеною...»), самоотверженность («И умереть мы обещали...»), патриотизм:

Забил заряд я в пушку туго
И думал: угощу я друга!
Постой-ка, брат мусью!
Что тут хитрить, пожалуй к бою;
Уж мы пойдем ломить стеною,
Уж постоим мы головою
За родину свою!

Если в начале стихотворения эти героические черты скрыты за простодушием рассказчика («У наших ушки на макушке!»), то в шестой строфе бой получает былинную характеристику. Это давно ожидаемая «грозная сеча». Сражение начинается внезапно, «вдруг», после ночного затишья:

И только небо засветилось,
Все шумно вдруг зашевелилось,
Сверкнул за строем строй.

В описании подчеркивается масштабность битвы, для чего использованы гиперболы («Все... зашевелилось...», «Все промелькнули перед нами», «Гора кровавых тел», «Смешались в кучу кони, люди...»). «Редут», за которым бился герой, предстает центральной точкой, вокруг которой разворачиваются главные события не только Бородинского сражения, но и вселенского противостояния мрака и света. Нравственный смысл битвы проявляет антитеза «огня» русского «строя» («Сверкнул за строем строй», «И молвил он, сверкнув очами...», «В дыму огонь блестел...») и «ночной», темной природы «французов» («Французы двинулись, как тучи...»).

Кульминацией сюжета является не победа, а возвышение русского национального характера в борьбе с «бусурманами»¹:

¹ Бусурманы — иноземцы, иноверцы.

Изведаль враг в тот день немало,
Что значит русский бой удалый,
Наш рукопашный бой!..

Битва, потрясая саму землю («Земля тряслась — как наши груди...»), не завершена, ей нет «конца». «Богатыри» «все готовы» продолжить ее, «до конца стоять», «затянуть новый» бой.

Однако реальная историческая основа изображаемых событий вносит парадоксальный оттенок в трактовку главного конфликта. Описывая «русский бой удалый», герой говорит о поражении (Москва «французу отдана»). Поскольку сражение приобрело в контексте стихотворения значение схватки с судьбой, то именно рок становится противником «богатырей» («Немногие вернулись с поля»). В их образе высвечивается романтический смысл, проявляющийся авторскую цель — противопоставить «нынешнему племени» «могучих, лихих» героев, которые видели свое предназначение в битве со злом. Сраженные «булатом»¹, они «спят в земле сырой», но для лирического героя, чье настроение показано через эпическое развертывание сюжета, только такие богатыри являются людьми («Да, были люди в наше время...»). Реализация художественной цели в стихотворении накладывает отпечаток на изображение реальных событий, придавая ему былинный, легендарный характер.

«РОДИНА» (1841)

В рукописи стихотворение было озаглавлено «Отчизна», что обращало к образу из стихотворения А.С. Пушкина «К Чаадаеву» (1818):

Нетерпеливою душой
Отчизны внемлем призыванье.

...
Мой друг, отчизне посвятим
Души прекрасные порывы!

В.Г. Белинский писал о лермонтовском стихотворении, ставшем известным ему до опубликования: «...что за вещь — пушкинская, т. е. одна из лучших пушкинских» (Письмо В.П. Боткину 13 марта 1841 г.). Реминисцентный ряд произведения, соответствовавшего, по мнению критика, духу простоты и правды, характерному для «лучших пушкинских» творений, продолжает роман в стихах «Евгений Онегин» (1831). Образы «славы» и «преданий» «старины» напоминают об истоках патриотизма рассказчика и героини, «русских душою» (гл. 5, стр. 5; гл. 7, стр. 37—38). Мотивы «гордого доверия» и «покоя» возвращают к поучению «царям» в оде «Воль-

¹ Булат — сталь.

ность» (1817): «И станут вечной стражей трона/Народов вольность и покой»).

Все эти знаковые понятия «не шевелят... отрадного мечтанья» в лирическом герое Лермонтова. Для него важнее доводов «рассудка» оказывается непосредственное чувство:

Люблю отчизну я, но странною любовью!
Не победит ее рассудок мой.
Ни слава, купленная кровью,
Ни полный гордого доверия покой,
Ни темной старины заветные преданья
Не шевелят во мне отрадного мечтанья.

Необъяснимую любовь («за что, не знаю сам») пробуждают в нем реальные черты природы и быта родины. В этом стихотворение Лермонтов продолжает другую сторону изображения России. В том же романе «Евгений Онегин», с которым полемизирует лирический герой, созданы и «простые», «низкие» картины природы («Зима!.. Крестьянин торжествуя...» — гл. 5, стр. 2—3; «Но наше северное лето...» — гл. 4, стр. 40—41).

В «странном» образе родины у Лермонтова соединены приземленность и «безбрежный» простор. Но даже такая черта не вызывает романтическое возвышение: картина создается в реалистическом ключе, на основе непритязательной конкретики деревенской жизни. Полемичной по отношению к пушкинским зарисовкам, иронически названным автором «низкими», является субъективная заостренность характеристик (в описании три раза повторено «люблю»).

Динамика в рассказе о России обусловлена изменением ракурса рассмотрения. Если в первой строфе (6 строчек, вольный ямб) речь идет о рассудочной привязанности, то во второй (20 строк, также вольный ямб) в лирическом излиянии перечисляются любимые черты отчизны. Внутри двадцатистишия выделяются три части. Первая из них (три строчки — пятистопный, одна — шестистопный ямб) представляет обобщенный взгляд на русскую природу:

Но я люблю — за что, не знаю сам —
Ее степей холодное молчанье,
Ее лесов безбрежных колыханье,
Разливы рек ее, подобные морям...

Во второй (четыре строчки, шестистопный ямб) от абстрактных «степей», «лесов», «рек» лирический герой обращается к своему субъективному впечатлению («Проселочным путем люблю сказать в телеге...»), которое помогает конкретизировать картину, приблизив «взор медленный» к «печальным деревням» по сторонам от дороги. Наконец, в третьей части (12 строк, четырехстопный ямб) возникает зарисовка, воспроизводящая быт крестьян.

Последняя часть стихотворения становится кульминационной в

лирическом сюжете, так как в ней проявляется «многим незнакомое» понимание деревенской жизни. «С отрадой» герой видит «полное гумно»¹, свидетельствующее о собранном урожае; солому, оставшуюся на крыше и не пошедшую зимой на корм скоту; резные украшения на окнах, созданные мастеровитыми мужиками.

Деревенская картина передается с помощью цветowych («желтая нива», «белеющие березы»), звуковых (голоса «в степи ночующего обоза») образов, овеяна «дымком спаленной жнивы». В заключительном четверостишии зарисовка дополнена впечатлением, обуславливающим «праздничную» эмоциональную окраску финала. Слушать говор, свист, песни крестьян, вдыхать запахи «вечера росистого», смотреть на веселую «пляску с топотом» лирический герой «готов» без конца:

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

* * *

Жанр поэмы появился в творчестве Лермонтова в конце 1820-х годов («Корсар», «Преступник», «Олег», «Два брата»). Уже в ранних лироэпических произведениях в центре стоит герой, находящийся в конфликте с миром, обществом. В сюжете воспроизводятся ключевые моменты его духовной биографии. Эмоциональная окраска обусловлена таинственностью причин его страданий.

В 1830-е годы становится очевидным, что в лермонтовских поэмах существует два основных тематических пласта — «кавказские» мотивы и русская история, внимание к которой позволило противопоставить герою-индивидуалисту личность, воплощающую народные нравственные устои («Демон», «Мцыри», «Боярин Орша», «Песня про царя Ивана Васильевича, молодого опричника и удалого купца Калашникова»).

«ПЕСНЯ ПРО ЦАРЯ ИВАНА ВАСИЛЬЕВИЧА, МОЛОДОГО ОПРИЧНИКА И УДАЛОГО КУПЦА КАЛАШНИКОВА» (1836)

В названии зафиксирована специфика жанра. Многие стилистические элементы подтверждают это жанровое обозначение. Ориентация на традицию народной исторической песни проявляется и в тематике (первый крупный тематический цикл исторических

¹ Гумно — крытая расчищенная площадка рядом с деревенским домом для сушки снопов и молотбы.

песен посвящен событиям второй половины XVI в. — времени царствования Ивана Грозного), и в характеристике образов, и в стихотворной форме (в основе речитативный стих, характерный для таких жанров фольклора, как былина, историческая песня, баллада и др.).

Формальные особенности поэмы имеют важнейшее значение для раскрытия исторической темы. Орнаментальные приемы (запев, зачины, повторы, завершающая «слава») подтверждают, что в поэме необычный рассказчик. Песня «на старинный лад» создается гусярами («Гусляры молодые/Голоса заливные!»), современниками происходящих событий («Ох ты гой¹ еси, царь Иван Васильевич!»). Для образов характерна фольклорная условность, использование таких песенных особенностей, как художественный параллелизм, постоянные эпитеты. На основе речитативного стиха создан своеобразный ритмический рисунок поэмы. Количество строк в строфах не постоянное, оно зависит от смысла высказывания и колеблется от 2 до 26 (ч. 2, монолог Алены Дмитриевны). В единое целое текст объединен благодаря воспроизведению 3-иктного речитативного стиха (нерифмованный, с преобладанием дактилических окончаний). Речитативный стих является видом русского народного стиха, в котором промежутки между сильными местами колеблются от одного до трех слогов:

Про тебя нашу песню сложили мы,	vvvvvvvvvv
Про твое любимого опричника	vvvvvvvvvv
Да про смелого купца про Калашникова...	vvvvvvvvvvvv

Имитация речитативного стиха в литературном произведении связана с применением тонического стихосложения (основанного на соизмеримости строк по числу ударений, между которыми количество безударных произвольно). У Лермонтова использована та ступень перехода от силлабо-тоники к чистой тонике, которая называется тактовиком на хореической основе (правильные стопы хорея чередуются с другими, где добавляется 1—2 безударных слога в произвольной последовательности).

На историческом материале исследуется вневременная **проблематика**: главные герои не только находятся на разных ступенях социальной лестницы, но и являются соперниками в любви и, главное, нравственными антиподами. Этическая сущность **конфликта**, составляющая важнейший элемент новаторства в романтическом произведении, обусловлена авторским стремлением к изображению национального характера.

¹ Гой — заздравное восклицание. От глаг. *гойть* — жить, здравствовать.

В поэме три части, запев и заключительная «слава». В запеве названы основные герои, получающие значимые для развития сюжета характеристики: опричник — царский любимец, купец — смельчак. Первым поименован тот, кому отдается в поэме роль судьбы — «царь Иван Васильевич», а последним назван истинный адресат песни («Православный народ ею тешился...»), чья особая роль подчеркнута обращением к особенностям фольклорного жанра.

В первой части возникает картина царской трапезы, на которой «грозный царь» подобен «солнцу красному», а его стольники, «бояре да князья», опричники — «тучкам синим». «Все» пируют вместе с царем, славят его щедрость и благоволение. Резко выделяется на этом фоне один «молодец», охарактеризованный на основе антитезы («Улыбаясь, царь...» — «Опустил головушку на широку грудь...», «И все пили...» — «В золотом ковше не мочил усов...»), а также постоянных эпитетов, создающих условный образ («Удалой боец», «очи темные», «широка грудь», «дума крепкая» и др.). Соединение таких черт придает герою обобщенный характер. Хотя в дальнейшем конкретизируется его происхождение («А из роду ты ведь Скуратовых...»), предстает достоверным положение «любимого опричника», которому не «об чем печалиться» («...твоей милостью... Мы не хуже другого нарядимся»), Кирибеевич воплощает образ романтического злодея, чьи «плечи богатырские» «тяготит» дума об Алене Дмитриевне:

Не кори ты раба недостойного:
Сердца жаркого не залить вином,
Думу черную — не запотчевать!

...
Как увижу ее, я и сам не свой:
Опускаются руки сильные,
Помрачаются очи бойкие;
Скучно, грустно мне, православный царь...

«Нечестивая» природа героя проявляется в том, что он «обманул» царя, «Не сказал... правды истинной» — не открыл причины своей всепоглощающей тоски. Сосредоточенность на «думе черной» передает гипербола, характерная для былины:

Вот об землю царь стукнул палкою,
И дубовый пол на полчетверти
Он железным пробил оконечником —
Да не вздрогнул и тут молодой боец.

Однако в отличие от былинного образа в Кирибеевиче такая смелость свидетельствует не о твердости характера, а о «скуке», побуждающей скорее «сложить... буйную головушку», избавиться от «постылой» жизни. Причиной безнадёжного настроения героя является преступная сущность его безответной любви:

Обманул тебя твой лукавый раб,
Не сказал тебе правды истинной,
Не поведал тебе, что красавица,
В церкви божией перевенчана...

Столкновение Кирибеевича с молодым купцом предвещает предположение царя о том, что «кручина» может возникнуть из-за того, что опричника победил в кулачном бою «На Москве-реке, сын купеческий». Мрачную эмоциональную окраску первой главы снимает рефрен, обращающий к образам «ребят» — гусяров, стремящихся своим рассказом не напугать, а потешить слушателей. Разницу в настроении подчеркивает переход на акцентный стих в первых двух строчках прибаутки, имитирующий говорной стих народных присловий скоморохов (текст, состоящий из двух зарифмованных отрезков без четкой ритмической организации; объем междудиктовых интервалов не ограничен, у Лермонтова — до четырех слогов):

Ай, ребята, пойте — только гусли стройте!
Ай, ребята, пейте — дело разумейте!

Во второй части обрисован противостоящий Кирибеевичу купец Степан Парамонович Калашников. Бытовая картина более детализирована, хотя наряду с конкретикой подробностей («лавочка», «замок немецкий», «свеча пред образом») и этот образ охарактеризован при помощи постоянных эпитетов («статный молодец», «сердце молодецкое», «имя честное», «святая правда-матушка»). Несмотря на условность героя в своих основных характеристиках он является антистетичным «верному слуге» царя: его день проходит в трудах, в «высоком доме» «за Москвой-рекой» его ждет «молодая хозяйка». У них «семья... честная», его помыслы обращены к защите «правды-матушки». Различие между ними подчеркнуто и отношением героини.

Образ Алены Дмитриевны, внимание к которому привлекается в связи с тем, что ее любовь оказывается предметом соперничества героев, охарактеризован на основе монолога, где она «восплакалась» мужу на обиду. В ее речи воспроизводится стилистика народной лирической песни: семейно-бытовое содержание выражено с открытой эмоциональностью, появляются рифмы («хрустит» — «бежит», «подкосилися» — «я закрылася»), использованы постоянные эпитеты («смерти лютыя», «шелковой фатой», «меня честную», «злые соседушки», «горючьми слезами», «верную жену», «дитя малое»), повторы («миловать-ласкать», «дитя малое, неразумное»), уменьшительно-ласкательные формы («одинешенька», «ноженьки», «головушка», «соседушки», «подарочек», «сторонушка», «сиротинушка»). Ее жизненные представления находятся в русле понятий о «честной» семье. Она ходит к вечерне в приходскую церковь,

встречает дома мужа, накрывая «стол белой скатертью», заботится о детках, в любви Кирибеевича, выраженной с испугавшей ее силой страсти («И он сильно схватил меня за руки...», «Лишь не дай мне умереть смертью грешною...»), она видит «срам», поругание («Попцелуй его окаянные...», «Опозорил он, осрамил меня...»). Его называет «разбойником», «охульником». Больше всего боится потерять доверие и любовь мужа: услышав его обвинения, она «Задрожала вся», «Затряслась, как листочек осиновый» (художественный параллелизм, также характерный для лирической песни), «В ноги мужу повалилася», призывая его не дать ее «в поругание».

Защита ее честного имени становится поводом для боя, являющегося кульминацией сюжетного действия. Однако его причины предстают в контексте поэмы более глубокими. Антитеза «нечестивый» — «честный», прозвучавшая в характеристике героев, переходит в открытое столкновение «За святую правду-матушку». Суть конфликта оказывается связанной с народными представлениями о добре, за которое купец Калашников готов «на смерть биться, до последних сил», призывая и своих «братьев любезных» «не сробеть», если «злой опричник» побьет его, и выйти следом за ним на «святую» битву.

Эмоциональный накал второй главы снимается, так же как и мрачность первой, рефреном «Ай, ребята, пойте...». Третья глава начинается развернутым сравнением, с помощью которого создается картина утра:

Заря алая подымается;
Разметала кудри золотистые,
Усыпается снегами рассыпчатыми,
Как красавица, глядя в зеркальце,
В небо чистое смотрит, улыбается.

Контрастным является изображение кулачного боя. Как «алая заря» «разыгралася» «на... радости», так и царь Иван Васильевич хочет «потешиться» молодецкой забавой. Да и сами «Удалые бойцы московские» пришли «разгуляться» на «широком кругу». «Подсмеивает» над ними Кирибеевич, видя, что никто из них не решается сразиться с ним:

Трижды громкий клич прокликали —
Ни один боец и не тронулся,
Лишь стоят да друг друга поталкивают.

Трагическая серьезность появляется в сцене кулачного боя, когда «выходит Степан Парамонович». Как и Кирибеевич, он «Поклонился прежде царю грозному». Но затем, в отличие от молодечества опричника («Подпершися в бок рукою правою...»), он кланяется Кремлю, «святým церквам» и «всему народу русскому», как бы прося благословения на «страшный», «последний» бой с

бусурманами (этот мотив повторен в стихотворении «Бородино», где «темные» силы завоевателей названы «бусурманами», что является автореминисценцией из поэмы):

Не шутку шутить, не людей смешить
К тебе вышел я теперь, бусурманский сын,—
Вышел я на страшный бой, на последний бой!»

На шутку Кирибеевича о том, что надо поведать, какого противник «рода-племени», чтобы «знать, по ком панихиду служить», Калашников отвечает со всей серьезностью («По одном из нас будут панихиду петь...»). Это вызывает страх у опричника, свидетельствующий о том, что в словах купца он услышал голос судьбы, предвещение смерти и позора:

Побледнел в лице, как осенний снег;
Бойки очи его затуманились,
Между сильных плеч пробежал мороз,
На раскрытых устах слово замерло...

Романтический конфликт сильной личности с судьбой в поэме претворяется в столкновение добра и зла, олицетворением которого оказывается «бусурманский сын» Кирибеевич. В речи Калашникова скрытым образом называются его преступления: он жил не «по закону господнему», опозорив чужую жену, «разбойничал ночью темною», «таился от свету небесного». В купце Калашникове, напротив, сосредоточена христианская и народная правда, воплощена идея продолжения «честнова» рода («А родился я от честнова отца...»). Его защищают «святые» силы («На груди его широкой висел медный крест/Со святыми мощами из Киева...»), о нем будут вспоминать «люди добрые».

Исход «богатырского боя» представляет **проблемную развязку** нравственного конфликта в поэме. После удара «со всею силою» Калашникова его «ненавистник» падает замертво, «будто сосенка», подрубленная под корень. Сравнение выявляет полную победу доброго начала в поэме. Однако его носитель сам оказывается грешником, совершив убийство («Помолитесь» «за душу мою, душу грешную!»). Кроме того, силы зла, воплощенные и в грозном царе («Прогневался гневом», «нахмурил брови черные»), совершают недоброе дело — расправляются с победителем, которого было обещано наградить («Кто побьет кого, того царь наградит...»). Царская милость для купца Калашникова оказывается смертельной:

И казнили Степана Калашникова
Смертью лютою, позорною;
И головушка бесталанная
Во крови на плаху покатилася.

В финале поэмы снова звучат песенные мотивы. Безымянная могила для людей и природы остается памятным местом. Над ней «гуляют-шумят ветры буйные». Около нее

Пройдет стар человек — перекрестится,
Пройдет молодец — приосанится,
Пройдет девица — пригорюнится,
А пройдут гусяры — споют песенку.

Песня становится важнейшим понятием для оценки судьбы героя поэмы. В ней воздается «Каждому правдою и честью», поэтому и спетая на могиле купца Калашникова песенка гусяров воспринимается как дань народной памяти. Усиливает эту характеристику торжественный финальный аккорд, прославление носителя «правды-матушки» — народа:

Красно начинали — красно и кончайте,
Каждому правдою и честью воздайте.
Тороватому боярину слава!
И красавице боярыне слава!
И всему народу христианскому слава!

«МЦЫРИ» (1839)

Первые впечатления от природы и быта Кавказа, полученные в детстве (летом 1825 г. он с бабушкой отдыхал на водах), отразились в ранней лирике поэта. Его лирический герой готов «вечно... помнить» красоту «южных гор», вызвавшую глубокий отзвук в «младенческом» сердце:

Я счастлив был с вами, ущелия гор;
Пять лет пронеслось: все тоскую по вас.

(«Кавказ», 1830)

Интерес к кавказской тематике, нравам и фольклору горцев нашел отражение в поэмах конца 1820-х — начала 1830-х годов: «Кавказский пленник», «Каллы», «Измаил-Бей», «Аул Бастунджи», «Хаджи Абрек». Возвращение, хотя и вынужденное, поэта на Кавказ в 1837 г., принесло новые, более глубокие впечатления, послужившие основанием для образов поэм «Демон» и «Мцыри».

«Мцыри»¹ (первоначально «Бэри»² название, привлекающее внимание к центральному герою, в предсмертной исповеди повествующему о своей жизни — внешних «делах», в которых трудно разглядеть «душу» («А душу можно ль рассказать?» — стр. 3). Мотиви-

¹ Мцыри — «неслужащий монах» (прим. автора), чужеземец (груз.).

² Бэри — монах (груз.).

ровка искренности умирающего впервые прозвучала в поэме «Исповедь» (1831), откуда в позднее произведение перешли не только отдельные мотивы, но и целые строфы. Своеобразие их воплощения в «Мцыри» связано с характерным для творчества Лермонтова конца 1830-х — начала 1840-х годов слиянием романтической возвышенности с бытовой достоверностью. Действие поэмы разворачивается в хорошо знакомых автору местах «Немного лет тому назад».

Образ «монастыря» в «Мцыри» представляет собой контаминацию: речь идет о древней столице Грузии, городе Мцхета, основанном во второй пол. I тыс. до н. э. на месте слияния Арагвы и Куры. Недалеко от него стоял полк, в который был направлен в 1837 г. Лермонтов. Около главного храма столицы Светицховели находились могилы грузинских царей («могильные плиты», надпись на которых говорит «О славе прошлой» в поэме): Ираклия II (1720—1798), заключившего с Россией Георгиевский трактат 1783 г. и его сына Георгия XII (1746—1800), последнего царя Картли-Кахети, просившего Павла I о принятии Грузии в подданство России, за «грань дружеских штыков». На горе над Мцхетой уже во время Лермонтова находились развалины Крестового монастыря с сохранившимся храмом Джвари (кон. VI — нач. VII в.). Эти древние памятники послужили прототипической основой для создания образов поэмы:

Немного лет тому назад,
Там, где сливаясь, шумят,
Обнявшись, будто две сестры,
Струи Арагвы и Куры,
Был монастырь...
...
Теперь один старик седой,
Развалин страж полуживой,
Людьми и смертью забыт,
Сметает пыль с могильных плит,
Которых надпись говорит
О славе прошлой...

Воспоминание о двух грузинских царях — отце и сыне — вносит особый оттенок в библейскую аллюзию, обусловленную эпиграфом. В нем приводятся слова сына первого царя израильского Саула. Ионафан, нарушивший по незнанию отцовское заклание, вкусил «на полеяне мед» (1 Цар. 14; 25), после чего был осужден на смерть: «... и пал жребий на Ионафана. И сказал Саул Ионафану: расскажи мне, что сделал ты? И рассказал ему Ионафан и сказал: я отведал концом палки, которая в руке моей, немного меду; и вот, я должен умереть» (1 Цар. 4; 42—43).

Главная ассоциация связывает библейскую притчу с судьбой героя поэмы. На первый план выходит метафорический смысл образов. Кроме этого, возникает переключка еще с одним аспектом

притчи. Оттого, что Ионафан «вкусил немного этого меду», у него «просветлели глаза» (1 Цар. 14; 29). «Мед» в связи с этим воспринимается как метафора не только счастья, но воплощения сокровенных чаяний. Благодаря библейской аллюзии временная и пространственная конкретность происходящего воспринимается как предметный уровень, наряду с которым присутствует обобщенный, философский.

Фигура «русского генерала», привезшего в Тифлис «ребенка пленного» с гор, имеет прототипическую основу. По свидетельству современников, об одном из таких случаев знал Лермонтов, встретив в Мцхете монаха, рассказавшего, что «...родом он горец, пленный ребенок генералом Ермоловым...»¹. Важнейшими следствиями упоминания о Кавказской войне являются как объяснение чуждости юноши из мусульманской страны «хранительным» стенам христианского монастыря, так и определение возраста мцыри.

Последнее оказывается значимым моментом для выявления лирической основы поэмы. Герой — ровесник автора, и его внутренний мир показан как одушевленность проблемами, определяющими своеобразие лирики поэта, задумывающегося о месте в истории поколения, чьи «лучшие годы» проходят в бездействии («И скучно и грустно», «Дума»). В поэме, где эпическая линия становится материалом для всесторонней разработки лирических мотивов, развиваются основные романтические темы — «пламени» души, свободы, борьбы личности с судьбой. Воспроизведение кавказской природы, отзвуки грузинских легенд и песен придают развитию лирического сюжета «южный», «палящий» колорит («Синие горы Кавказа, приветствую вас!..» — 1832, «Демон»).

Основной конфликт поэмы имеет также романтический характер. Его суть обрисована самим героем, признающим, что «знал одной лишь думы власть», — вырваться из «келий душных», чтобы стать «вольным, как орлы», и соединиться с «родной» «милой душой». Истоком разработки этих мотивов является традиционный для романтизма образ «естественного человека». Свообразие его воплощения у Лермонтова связано с лирическим наполнением характера героя, для которого «родным» представляется не горный аул, а «чудный мир тревог и битв» (усиление мотива мечты о «буре» — «Парус» — происходит в связи с повтором, а также использованием гиперболы):

¹ Висковатый П.А. М.Ю. Лермонтов. Жизнь и творчество. М., 1987 (первое издание — М., 1891). Ермолов Алексей Петрович (1777—1861) — генерал от инфантерии, участник Отечественной войны 1812 г., в 1816—1827 гг. командующий Кавказского корпуса и главнокомандующий в Грузии, начал Кавказскую войну 1817—1864 гг. за завоевание Чечни, горного Дагестана, Северо-Западного Кавказа.

Я мало жил, и жил в плену.
Таких две жизни за одну,
Но только полную **тревог**,
Я променял бы, если б мог.
Я знал одной лишь думы власть,
Одну — но пламенную страсть...

...
Она мечты мои звала
От келий душных и молитв
В тот чудный мир **тревог** и битв,
Где в тучах прячутся скалы,
Где люди вольны, как орлы.

В поэме 26 строф (четырёхстопный ямб, «речи странные» «сребристого голоса» рыбки в стр. 23 — разностопный ямб), количество строк колеблется от 11 (19, 24) до 62 (23). Строфы связываются как по смысловому принципу, продолжая друг друга, так и в связи с тем, что парная рифма к последней строчке строфы содержится в первой строке следующей. Разговорная интонация подчеркнута переносами:

И было все на небесах
Светло и тихо. Сквозь пары
Вдали чернели две горы.
Наш монастырь из-за одной
Сверкал зубчатою стеной.

(стр. 23)

Две первые строфы являются вступлением, в котором представлена **экспозиция**. В первой строфе обрисованы место (старинный монастырь) и время («Немного лет тому назад») действия. Во второй строфе описана история жизни героя. На внешний, поверхностный взгляд, в ней мало событий. На двух из них внимание концентрируется в связи с повтором наречия «однажды»:

Однажды русский генерал
Из гор к Тифлису проезжал;
Ребенка пленного он вез.

...
Как вдруг **однажды** он исчез
Осенней ночью...

Наиболее заметными, таким образом, для обитателей монастыря являются появление героя и его внезапное исчезновение, необъяснимое и странное для тех, кто видел в нем обыкновенного юношу, собиравшегося «Изречь монашеский обет». Рассказчик, напротив, отмечает характеристики его «духа», антитетичные физической слабости. Особенно зримо этот контраст проявился также в эти два ключевых момента его жизни. Шестилетний ребенок, не перенесший «Трудов далекого пути», был «слаб», «занемог», «томился». Но от него никто не слышал «жалоб», «стона», он «тихо, гордо умирал»:

Как серна гор, пуглив и дик
И **слаб** и гибок, как тростник.
Но в нем мучительный недуг
Развил тогда могучий дух
Его отцов. Без жалоб он
Томился, даже слабый стон
Из детских губ не вылетал,
Он знаком пищу отвергал
И тихо, **гордо** умирал.

Когда после побега герой «вновь» попадает в обитель, он так же «слаб», «страшно бледен... и худ», как после «долгого труда» (сходного с «трудом далекого пути» в начале жизни), но при этом молчалив и «горд»:

Он страшно бледен был и худ
И **слаб**, как будто долгий труд,
Болезнь иль голод испытал.
Он на допрос не отвечал
И с каждым днем приметно вял.
...
И, **гордо** выслушав...

Истоки антитезы призвана прояснить исповедь героя (с «мольбой» о ней к нему обращается спасший его в детстве монах). Мотив узнавания актуализируется в связи с тем, что постоянными характеристиками мцыри являются молчаливость (он «дик» ребенком, «безмолвен» юношей, даже когда «Стал понимать чужой язык», «не отвечал» приютившим его «чернецам») и замкнутость («Как серна гор, пуглив» в детстве, «бегал он от всех», «одинок», «с шумным светом незнаком» в юности). Исповедь, занимающая основную часть поэмы (стр. 3—26), представляет собой рассказ о тех же событиях, увиденных изнутри, из глубины души героя. В контексте поэмы это не только субъективный, но единственно верный «пред небом и землей» взгляд на происходящее. Лирическая трактовка событий обуславливает жанровую характеристику произведения (**лирическая поэма**). **Завязкой** сюжета является противоречие между внутренним огнем, сжигающим душу героя, и «душным» миром, в котором он гаснет, пытаясь вырваться — «прожечь свою тюрьму».

Сомневаясь, что «душу можно... рассказать», мцыри делится сокровенными чувствами и мечтами с монахом, стремясь «словами» облегчить... грудь» перед наступлением «вечной тишины». Главной характеристикой его «могучего духа» является «одна... дума», «страсть» — жажда свободы. Сосредоточенность на ней (это впечатление создается повтором: «знал одной лишь думы власть», «Одну — но пламенную страсть») предстает не бедностью душевного мира, а проявлением цельности натуры. Стремление к освобождению для такого характера сопряжено с действием:

Тогда, пустых не тратя слез,
В душе я клятву произнес:
Хотя на миг когда-нибудь
Мою пылающую грудь
Прижать с тоской к груди другой,
Хоть незнакомой, но родной.

Герой начинает свой рассказ в тот момент, когда известно, что его бунт оказался «напрасен»: он остался «рабом и сиротой», а его «мечтанья» «погибли». Сам мцыри признает, что был обречен на одиночество и гибель, как «Грозой оторванный листок». Но звук сладостных, «священных» слов» не затих в его душе. Метафора, передающая глубину его раздумий о «тревогах и битвах», предстает реализованной. За «три блаженных дня» на воле он отдает свою жизнь («Таких две жизни за одну,/Но только полную тревог,/Я променял бы...»):

Ты хочешь знать, что делал я
На воле? Жил — и жизнь моя
Без этих трех блаженных дней
Была б печальней и мрачней
Бессильной старости твоей.

Недостижимость идеала не становится причиной отказа от стремления к нему. Герой, бросающийся в безнадежную битву с судьбой, обретает смысл жизни. На воле пробуждаются силы «разгульной юности», а жизнь предстает полетом «С высокой башни» (ассоциация с «голубем молодым», переживающим грозу в «глубокой скважине стены»). Образы птиц постоянно возникают в рассказе мцыри: облака похожи на «Залетных птиц из дальних стран», в памяти возникает картина из его детства, когда он на берегу реки «взором ласточек следил». Подобно птице, он вырывается на волю, чтобы «Взглянуть на дальние поля», «горные хребты», «снега, горящие, как алмаз». Картины природы предстают в его исповеди как бы увиденными с высоты птичьего полета:

...Пышные поля,
Холмы, покрытые венцом
Дерев, разросшихся кругом,
Шумящих свежее толпой,
Как братья в пляске круговой.
Я видел груды темных скал...

...
Я видел горные хребты,
Причудливые, как мечты...

Три дня, проведенные мцыри «на воле», предстают олицетворением всей жизни человека, где его подстерегают опасности, искушения, постоянно возникает необходимость выбора. Познав «дружбу краткую» с природой («Обняться с бурей был бы рад!»), герой стремится стать не одним из ее детей («Я сам, как зверь, был

чужд людей...»), но победителем в схватке со всем миром. Его трудный путь пролегает «Меж темным небом и землей» (описание горных пейзажей сопровождается постоянными антитезами: «Внизу глубоко» пропасти, «бездны», «в туманной вышине» «птички» — стр. 10, «птиц пугливый рой» — стр. 11, «ангела полет» — стр. 11). Ему «внятно» все в природе, в особенности «вечный спор», упрямое противоборство стихий. Но в природе оно сосуществует с красотой и покоем, ее «голоса» сливаются в гармонию:

И снова я к земле припал
И снова вслушиваться стал
К волшебным, странным голосам;
Они шептались по кустам,
Как будто речь свою вели
О тайнах неба и земли;
И все природы голоса
Сливались тут; не раздался
В торжественный хваленья час
Лишь человека гордый глас.

Для человека гармония недоступна, а покой ассоциируется со смертью («Меня могила не страшит:/Там, говорят, страданье спит...»). Основное противоречие в личности героя, заметное и внешнему взору, выглядит как вечное преодоление, гордая попытка справиться с земными слабостями. Первый из них перед ним возникает страх. Если в лесу герой не испугался ночных звуков (шакал «кричал и плакал», «Змея скользила меж камней»), то поутру ему стало страшно:

Я осмотрелся; не таю:
Мне стало страшно; на краю
Грозящей бездны я лежал...

Он преодолел боязнь высоты, но перед ним возник другой враг — «И жадной я томиться стал». Спускаясь по «ступеням скал», подобно самому «низверженному с небес» демону, он испытывает не страх, а наслаждение от борьбы с опасностью:

И я висел над глубиной,
Но юность вольная сильна,
И смерть казалась не страшна!

«Жадно» припав к свежей горной речке, он снова «Невольным трепетом объят», так как вдруг услышал голос и шум шагов. Из-за кустов он «ближе, ближе» различает песню, затем слышит «Кувшина звон», шорох и «больше ничего». Но это мгновенное впечатление глубоко проникает в его душу («в мысль она мне залегла», «Воспоминанья тех минут/Во мне, со мной пускай умрут»). Облик «грузинки... молодой» пробуждает в нем любовь: ее голос кажется «сладким», его «думы пылкие» «смуглились», к сердцу прилила кровь, все происшедшее он видит «будто бы теперь», ее песню в ночи ему

поет «незримый дух». На миг герою приоткрылись «тайны любви», но его чуткая душа полна тоской и печалью о ее недостижимости: дверь к счастью затворилась навсегда, и только во сне является ее образ:

Держа кувшин над головой,
Грузинка узкою тропой
Сходила к берегу...
...
И беден был ее наряд;
И шла она легко...
...
...и зной
Дышал от уст ее и щек.
И мрак очей был так глубок,
Так полон тайнами любви...
...
И снова видел я во сне
Грузинки образ молодой.
И странной, сладкою тоской
Опять моя заныла грудь.

Огонек в окне сакли грузинки кажется мцыри звездой, но он преодолевает желание «взойти» «туда» («Хотелось мне...» — недоговоренность передает многоточие; сожалея, что монаху не понять его тоску, он добавляет: «И если б мог, — мне было б жаль...»). Он снова преодолел искушение покоем, помня о своей цели:

...Я цель одну —
Пройти в родимую страну —
Имел в душе...

Он не только видит «сны живые» о сражениях, «Где всех один... побеждал», но ощущает «жажду борьбы», крови, ждет «минуту битвы». В кульминационной сцене схватки мцыри с «могучим барсом» придающие достоверность описанию детали (зверь начал «Сердито лапой рыть песок», /Встал на дыбы, потом прилег...», «Ко мне он кинулся на грудь») сочетаются с гиперболичностью картины:

Бой закипел, смертельный бой!
...
И я был страшен в этот миг;
Как барс пустынный, зол и дик;
Я пламенел, визжал, как он;
Как будто сам я был рожден
В семействе барсов и волков...

В грузинском фольклоре известно более двадцати вариантов песни о битве юноши со зверем, но у Лермонтова схватка приобретает не песенно-опоэтизированный, а мифологический смысл. Она воспринимается как притча о поединке с судьбой (подтверждением такой трактовки является вывод героя: «Но тщетно спорил

я с судьбой...»). Этот сюжетный эпизод является аллюзией, напоминая о герое грузинского мифа и эпоса Амирани. Именно он, обладая силой и неумолимостью волка и буйвола, совершает подвиги, ведя борьбу с вешапи (драконом) и дэвами (злыми духами), но в конце оказывается побежден высшими силами (за богоборчество он прикован к скале). Такая аналогия необыкновенно возвышает героя поэмы.

Подобно побежденному им «могучему» противнику, мцыри встречает смерть, «Как в битве следует бойцу», отдавая все силы для победы. В «вечном лесу» жизни его подстерегает главная опасность. Став «чужим» для людей, он пытается быть «зверем степным», однако осознает, что в действительности он хрупкий «темничный» цветок, не распустившийся, а погибший от «живительных» лучей:

...Со всех сторон
Дышала сладость бытия...
Но что ж? Едва взошла заря,
Палящий луч ее обжег
В тюрьме воспитанный цветок...

Обессиленный, потерявший надежду («Вернулся я к тюрьме моей», «И слушал я без слез, без сил»), он чувствует себя жертвой судьбы. Его «отчаянье» передается всему «миру божьему», так как на земле торжествуют силы зла («Лишь змея...»), а над челом героя свивается терновый венец (евангельская аллюзия — Мф.: 27; 29):

Напрасно прятал я в траву
Мою усталую главу:
Иссохший лист ее венцом
Терновым над моим челом
Свивался...

В «предсмертном бреду» перед ним возникает необычная картина рая. Его «жажда вечная» удовлетворена, пламень души потушен, ему «сладко, любо» от ощущения странного сна. В нем он чувствует себя на дне реки, видя сквозь волны солнце и золотых рыбок, одна из которых «сребристым голоском» напевает о «привольном житье» и «чудных снах». Образ волшебной рыбки обращает к мотиву исполнения желаний, известному в сказках разных народов, в том числе и в русских. В песне важнейшей характеристикой подводного рая является «привольное житье», «вольная струя», что для героя было признаком «родины». Его «дух усталый» обретает здесь «покой» и гармонию. Мысль о гармонии воплощена в своеобразии инструментовки последней строфы песни:

О милый мой! не утаю,
Что я тебя люблю,
Люблю как вольную струю,
Люблю как жизнь мою...

«Печальные» ассонансы на «у» сочетаются в строфе со звуковы-

ми повторами гласных с полугласными и сонорными, придающими светлую окраску песне, способной «развеселить» «туманный взор» и «дух усталый» героя. Двойственность эмоционального впечатления подчеркнута соединением этих особенностей в рифмах.

Картина чудного сна является сюжетной паузой (между кульминацией и развязкой), позволяющей проникнуть в глубину мироощущения героя. «Пламень» стремления к свободе, к идеалу охватил все его существо, определяя поступки, наполняя мысли, чувства. Даже на подсознательном уровне (сон) видны его отблески. Ощутимый образ рая важен и в оценке самоотречения мцыри, проявляющегося в финале. **Развязка** сюжетного действия оказывается проблемной. Терновым венцом — трагической смертью заканчивается краткий земной путь юноши. Печалюсь о том, что его имя «Не призовет меж стен глухих/Вниманье скорбное ничье...», так как он остался в чужой стране («Не будет тлеть в «земле родной...»), герой признается, что ему «все равно» («Но что мне в том?»). Совершая последний выбор, он навеки освобождается из земной неволи. Однако и сама вечность не нужна тому, для кого существуют высшие ценности. Возвращение к ним в финале определяет **кольцевую композицию** поэмы. Завершающая антитеза подчеркивает их значение для мцыри («несколько минут» — вечность):

Увы! — за несколько минут
Между крутых и темных скал,
Где я в ребячестве играл,
Я б рай и вечность променял...

Эмоциональный аккорд в финале поэмы возникает на основе образа гармонии, созданного в сцене сна. Как и в ней, главную роль здесь играют фонические средства. Звуковые повторы гласных с сонорными и полугласным уравнивают ассонанс «у», в целом создавая умиротворяющую окраску, что подводит к последнему обобщающему восклицанию героя:

И что вполголоса поет
Он мне про милую страну...
И с этой мыслью я засну
И никого не прокляну!..

* * *

В апреле 1840 г. Лермонтов был переведен в Тенгинский пехотный полк действующей армии на Кавказе. Проезжая из Петербурга в Ставрополь через Москву, он виделся с Н.В. Гоголем, П.А. Вяземским, Е.А. Баратынским, А.И. Тургеневым.

В июле поэт участвовал в боевых действиях, в частности в сражении при реке Валерик:

Как месту этому название?
Он отвечал мне: «Валерик,
А перевесь на ваш язык,
Так будет речка смерти: верно,
Дано старинными людьми».
«А сколько их дралось примерно
Сегодня?» — «Тысяч до семи».

(«Я к вам пишу случайно; право...», 1840)

В начале февраля 1841 г. Лермонтов, получив отпуск, приезжает в Петербург. Представление к награде за храбрость в боевых действиях отклонено императором Николаем I. Не был продлен и отпуск, и в апреле он возвращается на Кавказ.

Начало 1840-х годов — время, когда к поэту приходит слава. Выходят два издания романа «Герой нашего времени». В центральных журналах печатается его лирика. Лермонтов предполагает получить отставку и погрузиться в литературную работу, осуществив новые творческие планы.

Творческий и жизненный путь поэта был прерван внезапно. 15 июля 1841 г. у горы Машук под Пятигорском он был убит на дуэли. Похоронен в фамильном склепе в Тарханах.

Литература

- Лермонтов в воспоминаниях современников. М., 1989.
Коровин В. И. Творческий путь Лермонтова. М., 1973.
Ломинадзе С. Поэтический мир Лермонтова. М., 1985.
Фохт У. Р. Лермонтов. Логика творчества. М., 1975.
Ходанен Л. А. Поэмы Лермонтова. Поэтика и фольклорно-мифологические традиции. Кемерово, 1990.
Лермонтовская энциклопедия/Под ред. В. А. Мануйлова. М., 1981.

Темы для самостоятельной работы и сочинений

1. Мотив «шума мирского» в лирике М. Ю. Лермонтова.
2. Особенности воплощения романтического конфликта в лирике М. Ю. Лермонтова.
3. Своеобразие воплощения пушкинских мотивов в лирике М. Ю. Лермонтова.
4. Образ «пророка» у А. С. Пушкина и М. Ю. Лермонтова.
5. Претворение традиций русского романтизма 1810-х — начала 1820-х годов в лирике М. Ю. Лермонтова.
6. Роль антитезы в лирике М. Ю. Лермонтова.
7. Образ «лишнего» поколения в лирике М. Ю. Лермонтова.
8. Трагическое в образе лирического героя М. Ю. Лермонтова.
9. Образ «бури» в лирике М. Ю. Лермонтова.
10. Мечта и реальность в любовной лирике М. Ю. Лермонтова.
11. Образ гармонии в поэзии В. А. Жуковского и М. Ю. Лермонтова.
12. Тема «невыразимого» в лирике В. А. Жуковского, Ф. И. Тютчева и М. Ю. Лермонтова.
13. История и легенда в поэзии М. Ю. Лермонтова.
14. Гражданская тема в лирике М. Ю. Лермонтова.

15. Черты идеала в философской лирике М.Ю. Лермонтова..
16. Фольклорные основы «Песни про царя Ивана Васильевича, молодого опричника и удалого купца Калашникова».
17. Образ России в поэзии М.Ю. Лермонтова..
18. Особенности конфликта «Песни про царя...».
19. Своеобразие воплощения темы личности в «Песне про царя...».
20. Своеобразие сюжета и композиции в поэме «Мцыри».
21. Художественное значение антитез в характеристике образов поэмы «Мцыри».
22. Мотив «последнего», «смертельного» боя в поэмах М.Ю. Лермонтова.
23. Мотивы лирики в поэмах М.Ю. Лермонтова.

АФАНАСИЙ АФАНАСЬЕВИЧ ФЕТ (1820—1892)

Обстоятельства рождения поэта оказали влияние на всю его последующую судьбу. Оставив его отца, дармштадского чиновника И. Фета, мать уехала из Германии с орловским помещиком А.Н. Шеншиным. Шеншин усыновил мальчика, но в 1835 г. по решению Орловской духовной консистории ему была насильственно возвращена фамилия отца. Добивавшийся обратного в течение целой жизни Фет только в 1873 г. снова становится Шеншиным.

Получив начальное образование в доме Шеншина, в 1835 г. будущий поэт поступил в немецкий пансион, где и начал писать стихи. В дальнейшем он учился в пансионе М.П. Погодина, а затем закончил словесное отделение философского факультета Московского университета.

В двадцать лет Фет становится известен как автор книги «Лирический пантеон». С 1842 г. его стихи постоянно печатают журналы «Москвитянин», «Отечественные записки». Завязывается дружба с Ап. Григорьевым, состоялось знакомство с В.П. Боткиным, проф. С.П. Шевыревым.

В 1845 г. наметившееся течение жизни резко меняется. Преследуя цель вернуть дворянство, Фет поступает на военную службу (унтер-офицер в кирасирском полку, находящемся в Херсонской губернии). Следование намеченной цели заставило его отказаться от брака с Марией Лазич, в которой он до конца жизни видел романтическое воплощение идеала, «красу... нетленную» («Не вижу ни красы души твоей нетленной...»)¹.

В 1853 г. Фет добился перевода в Петербург, где он возвращается в литературный мир. В 1858 г. он оставляет службу. В эти годы выходят две книги его стихов.

В 1860-е годы Фет обращается к прозе и публицистике. В 1870 г. начинается новый, более чем двадцатилетний лирический расцвет

¹ М. Лазич трагически погибла в 1850 г.

поэта. В это время ближайшим другом, «единственно... интересным человеком и собеседником» (Письмо Л.Н. Толстому от 9 марта 1877 г.) Фета становится Л.Н. Толстой (1828—1910). В 1880-е годы он сближается с молодым философом и поэтом В.С. Соловьевым, несмотря на разницу в возрасте оказавшим на него большое философское влияние.

В последнее десятилетие жизни много сил поэт отдает переводам. Среди авторов, к которым он обращался, были И.В. Гете, Ф. Шиллер, Г. Гейне, Дж. Г. Байрон, У. Шекспир, античные и восточные поэты.

21 ноября 1892 г. долгая и плодотворная жизнь поэта внезапно и трагически оборвалась. Он не дожил двух дней до своего семидесятидвулетия.

* * *

Особенностью романтического мировосприятия у Фета является возвышение эстетического идеала. Красота, в представлении лирического героя его стихов,— это идеальная сущность мира, и ее приметы он находит в природе, искусстве, женском облике. Между внешними и внутренними явлениями существует «какая-то связь» («Я долго стоял неподвижно...», 1843), понятная чуткой душе поэта:

Странно, что ухо в ту пору, как будто не слушая, слышит;
В мыслях иное совсем, думы — волна за волной...
А между тем еще глубже сокрытая сила объемлет
Лампу, и звуки, и ночь, их сочетавши в одно.

(«Каждое чувство бывает понятней мне ночью, и каждый...», 1843)

В первый период творчества (1840—1850-е годы) радость слияния с миром присутствует в выражении чувств, различных переживаний лирического героя. Каким бы тяжелым «по воле рока» ни был его путь, «улыбка красоты» («Пуская в свет мои мечты...», 1840) дает ему «надежду» («Мадонна», 1842) на достижение гармонии. Душевное стремление в «блаженный мир любви, добра и красоты» («В благословенный день, когда стремлюсь душою...», 1857) освещает высшим смыслом не только его жизнь, но бытие в целом:

Спасибо жизни! Пусть, по воле рока
Истерзана, обижена глубоко,
Душа порою в сон погружена,—

Но лишь краса душевная коснется
Усталых глаз — бессмертная проснется
И звучно затрепещет, как струна.

(«Сонет», 1857)

Вследствие жизнеутверждающего настроения изменяется трактовка постоянных романтических мотивов. Мысли о смерти сопровождаются мечтой о «несбыточном в нашем бедном мире» («Еще весна,— как будто неземной...», 1847). В одиночестве «Чудные душу порой посещают минуты», когда острее чувствуется родство с земным и «бестелесным» миром («В долгие ночи, как вежды на сон не сомкнуты...», 1851). Лирический герой забывает о лире-темнице, тоска «затишает» от зрелища «дали голубой». Его одушевляет надежда на то, что падет «железо решетки», открыв свободу:

Веселые лодки
В дали голубой;
Железо решетки
Визжит под пилой.

Бывалое горе
Уснуло в груди,
Свобода и море
Горят впереди.

(«Узник», 1843)

В любовной лирике созвучие души и природы дает возможность отразить тончайшие оттенки состояний, выявить скрытые мотивы поступков, передать всю сложность переживаний.

«НА ЗАРЕ ТЫ ЕЕ НЕ БУДИ...» (1842)

Стихотворение построено как поиск ответа на скрытый вопрос, отчего «горяч утомительный сон» героини. В последней строфе эта художественная цель проявлена («Оттого-то...»).

Мотив сна позволяет остановить мгновение, рассмотреть ее черты и задуматься о том, что «долго-долго» длилось «вчера... ввечеру». Героиня — юное и прекрасное существо:

Ярко пышет на ямках ланит.

...

И, чернеясь, бегут на плеча
Косы лентой с обеих сторон.

...

Оттого-то на юной груди,
На ланитах так утро горит.

Портрет антитетичен скрытым чувствам: следя за «яркой» луной «вчера», она становилась все «бледней». Что-то мучило ее, заставляя «больней и больней» биться сердце. Антитеза создается благодаря динамике состояний:

«Игру» «скользя, затевала луна»	— «сидела она»
«ярче играла луна»	— «все бледней становилась»
«громче свистал соловей»	— «Сердце билось»

Чувство не названо, но многие признаки подсказывают, что сон бежит от влюбленной девушки (она «сладко... спит» «на заре» после «утомительной» ночной бессонницы, луна и соловей — постоянные образы любовной лирики). «Заря», «утро» — значимые образы в обрисовке «юной» любви, первого чувства. Оно неясно ей самой, и пейзажные параллели проявляют, насколько громко оно заявляет о себе в душе (субъективное переживание отдается болью в сердце). Нарастание интенсивности ощущений передается усилением признака («ярче», «громче», «бледней», «больней»). Мотив несчастной, безответной любви связан с противоречивостью внешних и внутренних характеристик как в природе, так и в образе героини:

«сладко... спит»	— «билось больней»
«ярко пышет»	— «бледней становилась»
«горяч... сон»	

Сложная связь признаков, включающихся в разные антитетичные ряды, создает картину внутреннего смятения. Его мажорная эмоциональная окраска возникает благодаря инструментовке стихотворения. Обрамляющие строфы построены на ассонансных звуках «е» и «и» («и» использован в обеих рифмах четверостиший). Во 2—4 строфах добавляется слышный уже в первом четверостишии «а» (в особенности его активизирует последняя строчка: «Ярко пышет на ямках ланит»). В третьей строфе в первой и третьей строчках появляется «у» («А вчера у окна ввечеру...», «И следила по тучам игру»), создающий (звуковой символизм) в совокупности с другими ассонансами тревожное настроение.

Итог развитию разных мелодических ходов подводится в последней строфе. Унылый «у» слышен в словах, значение которых опровергает это впечатление («юной», «утро»). Как к тонике, звучание текста возвращается к «светлым» «е» и «и». Разнообразие эмоций, обусловленных в предыдущих четверостишиях словами с этими ассонансами («утомительный», «чернеясь», «бледней», «больней» и в то же время «заря», «ланит»), сменяется доминированием жизнеутверждающих чувств, выраженных не только в повторе понятий первой строфы, но и в ключевом слове «горит». В контексте стихотворения мотив горения, относящийся не только к утреннему свету, но и к проявлению чувств, воспринимается как самое «яркое» впечатление:

Оттого-то на юной груди,
На ланитах так солнце горит.
Не буди ж ты ее не буди...
На заре она сладко так спит!

Вследствие метафорического смысла образа мысль, повторяющая начало стихотворения, воспринимается по-новому. «Заря», «сладкий» сон — понятия, получающие иносказательное значение. В переносном смысле они выражают радостное ощущение жизненного начала, что и становится завершающим аккордом стихотворения, подтвержденным восклицательной интонацией. Многозначность такого иносказания (расцвет, огонь любви, юношеские иллюзии) свидетельствует о символической природе образа.

Музыкальной выразительности способствуют и ассонансные стыки («ты ее», «на ямках», «подушка ее» «вчера у окна», «ярче играла», «на юной», «заре она»), звуковые повторы с сонорными, пронизывающие весь текст, внутренние рифмы:

И следила по тучам игру,
Что, скользя, затевала луна и др.

Богатство фонических средств становится, начиная с ранних произведений, отличительной чертой стиля поэта, отражающей его стремление передать «звонкий рой» впечатлений от многоголосной жизни («Нет, не жди ты песни страстной...», 1858).

«КОТ ПОЕТ, ГЛАЗА ПРИЩУРЯ...» (1842)

Настроение лирического героя скрыто за необычной для лирики бытовой картинкой. В ней есть сюжетная основа:

«Мальчик дремлет» — «Полно... валяться» — «Мальчик встал». Наряду с ребенком в стихотворении еще два персонажа:

Кот поет, глаза прищуря...
...
На дворе играет буря...
...
...А кот глазами
Поводил и все поет;
В окна снег валит клоками,
Буря свищет у ворот.

К мальчику обращен голос кого-то из родителей, с которым дети подходят прощаться, собираясь спать:

«Полно тут тебе валяться!
Спрячь игрушки да вставай!
Подойди ко мне прощаться,
Да и спать себе ступай».

Что бы ни было прототипической основой картинки — случай-

ное впечатление или, что скорей всего, воспоминание детства, — настроение лирического героя передается благодаря параллелизму природного и человеческого планов. Мысль об их внутреннем единстве заострена в связи с литотой¹. Мир людей сосредоточен в детской, но и в представлении ребенка сходство — несомненная реальность.

Как и в жизни маленького героя, в природе идет «игра» («Спрячь игрушки» — «играет буря», «кот поет» — «ветер свищет»), отражающая жизнь. В отличие от человека, кот, буря не могут «спрятать игрушки», отдохнуть от своего предназначения. Между двумя планами выстраивается система связей, свидетельствующая о том, что даже в этой маленькой зарисовке для лирического героя важно выявить их символическое многообразие.

Своеобразие решения художественной задачи связано с показом мира глазами ребенка, открывающего для себя его явления.

«ШЕПОТ, РОБКОЕ ДЫХАНИЕ...» (1850)

Параллелизм природного и человеческого позволяет выразить оттенки внутреннего состояния лирического героя. Взаимопроникновение двух начал обуславливает возможность обрисовать настроение в простом перечислении признаков. Смешиваются в восприятии «шепот» и «трели соловья», «милое лицо» и тени деревьев. Дыхание природы и людей сливается, их характеристики переносятся друг на друга. Ночной, сонный пейзаж приобретает психологический смысл. Возникает картина свидания — первого, робкого, вызывающего противоречивые чувства у лирического героя («Свет ночной, ночные тени...»), в ходе которого происходят «волшебные изменения»:

Шепот, робкое дыханье,
Трели соловья...

...

Свет ночной, ночные тени,
Тени без конца,
Ряд волшебных изменений
Милого лица...

Важен мотив внутреннего колебания, приглушенных тонов в восприятии, передаваемый природными деталями:

Серебро и колыханье
Сонного ручья...

¹ В одном из значений — троп, обратный гиперболе, преуменьшение признака.

Вплоть до заключительной фразы каждая строчка заканчивается запятой, что позволяет воспринять стихотворение как цельное высказывание. В обоих планах лирический сюжет развивается непрерывно («колыханье», «измененья») и по нарастающей (этому впечатлению способствует восходящая интонация, так как стихотворение заканчивается восклицанием). В природе совершается волшебное превращение ночи в новый день:

В дымных тучках пурпур розы,
Отблеск янтара...

«Заря», осветившая мир «теней без конца», становится метафорой торжества любви:

И лобзания, и слезы,
И заря, заря!..

Динамика внутренних переживаний передана благодаря анти-тезам в психологическом состоянии («робкое дыханье» — «лобзания, и слезы») и в цветовом облике природы («серебро» — «пурпур розы», «янтарь»). В связи с ликующим настроением финала, создаваемым мотивом прорыва сквозь «дымные» тучи лучей солнца (сниженность образа туч создается с помощью уменьшительной формы — «тучках»), «слезы» ассоциируются с высшим проявлением восторга, счастья.

* * *

Во второй период творчества (1870-е годы) образ лирического героя меняется. Исчезает жизнеутверждающая доминанта в его настроениях, остро ощущается дисгармония между идеальной красотой и земным «безумным» миром («О, не вверяйся ты шумному...», между 1874 и 1886 гг.).

«СИЯЛА НОЧЬ. ЛУНОЙ БЫЛ ПОЛОН САД. ЛЕЖАЛИ...» (1877)

Точная датировка стихотворения (2 августа 1877 г.) в данном случае обусловлена стремлением отразить реальное впечатление от пения Т.А. Кузминской (сестры С.А. Толстой — жены писателя).

Реминисцентным фоном является послание А.С. Пушкина «К...» («Я помню чудное мгновенье...»). Так же как в пушкинском произведении, в стихотворении Фета лирическому герою запомнился голос. Его он узнает через много лет, показавшихся «томительными и скучными» без любви, озаряющей жизнь («...ты одна — вся жизнь, ты одна — любовь»), сияющей «во тьме ночной».

Своеобразие стихотворения Фета связано с тем, что образ «голоса» становится развернутым. Лирический герой взволнован

«песней», его сердце «дрожит», как струна, отзываясь на каждый звук («звука не роняя») желанием «любить, обнять и плакать»:

Ты пела до зари, в слезах изнемогая,
Что ты одна — любовь, что нет любви иной,
И так хотелось жить, чтоб, звука не роняя,
Тебя любить, обнять и плакать над тобой.

Музыкальное звучание передано не только деталями (рояль, «струны», песня, «пела»), но и фоническими средствами. В первых же строчках стихотворения появляется звуковой повтор гласных с певучими сонорными «л» и «н»:

Сияла ночь. Луной был полон сад. Лежали
Лучи у наших ног в гостиной без огней.

В первых двух строфах (четверостишия, шестистопный ямб) этот звуковой повтор становится основным, обращая к ключевому слову «любовь» (звуковые ассоциации). В третьей строфе этот образ раскрывается как особое состояние души лирического героя. Его вызывает волшебный «голос», подобный свету, разгоняющему ночную тьму и нарушающему затянувшиеся томление и скуку. Однако слышные (в 4 строфе) лирическому герою «вздохи... звучные» обманчивы, «как тогда». Много лет разделяют две встречи, два мгновения, когда казалось («веет»),

Что нет обид судьбы и сердца жгучей муки,
А жизни нет конца, и цели нет иной,
Как только веровать в рыдающие звуки,
Тебя любить, обнять и плакать над тобой!

Сама «судьба», предстающая как «много» «скучных» лет, опровергает иллюзии искусства. Истинно прекрасным созданиям суждена недолгая жизнь, подобно песне, смолкающей на заре («Ты пела до зари...»).

Понимание бессилия искусства обуславливает трагическую окраску переживаний лирического героя. Отзываясь на слезы певицы («в слезах изнемогая»), он готов плакать, «веровать в рыдающие звуки» (усиление мотива происходит в связи с тем, что изображено самое хрупкое из созданий искусства — неповторимый звук голоса).

Однако проявление идеального стремления к красоте находит отклик в сердцах других, становится значимой чертой общей жизни. В отличие от материальных «целей», приносящих «жгучую муку» людям, погружение в область прекрасного освобождает от всевластия судьбы, приобщает к вечности («А жизни нет конца...»). Ощутимую конкретность этой философской мысли придает то, что она предстает в контексте стихотворения итогом размышлений лирического героя над рождающимся на его глазах произведением

искусства. Вывод становится прорывом за грань возможного, новой жизнью («ты одна — вся жизнь»), вызывающей слезы восторга (эмоциональная окраска подчеркнута восклицательной интонацией).

* * *

В 1880-е годы снова, уже на новом основании, возвращается гармоничное мироощущение лирического героя Фета. Его приятие действительности близко пушкинским мыслям о многообразии и красе жизни («Брожу ли я вдоль улиц шумных...», 1829):

Пою — и помыслам неведом детский страх:
Пусть на пенё мне ответят воем звери, —
С святыней над челом и песнью на устах,
С трудом, но я дойду до вожденной двери.

(«Оброчник», 1889)

«ОДНИМ ТОЛЧКОМ СОГНАТЬ ЛАДЬЮ ЖИВУЮ...» (1887)

Особенно важно для восстановления гармонии мира творческое вдохновение. Поэзия, то, «чем певец лишь избранный владеет», становится предметом размышлений лирического героя стихотворения. Перечисление признаков искусства (весь текст, состоящий из трех четверостиший, представляет собой одно предложение) приводит к утверждению величия («Вот в чем его... венец!») художника.

Поэзия подобна буре, способной «одним толчком» унести в море («согнать» с «песков») ладью. Она обращена к душе «живой», к читателю, который ощутит ее толчок вне зависимости от времени. Эта чудесная связь названа в другом произведении Фета встречей «теперь»:

Приветами, встающими из гроба,
Сердечных тайн бессмертье ты проверь.
Вневременной повсем жизнью оба,
И ты и я — мы встретимся — теперь!

(«Теперь», 1883)

«Волна» искусства поднимает, унося от «тоскливой» действительности к «иному», «цветущему берегу» (мотив бури развивается в первой строфе в образах «волны», «ветра»). Художник способен в «неведомом» почувствовать знакомое, «родное», восстановить гармонию мироздания. Божественная сущность творца проявляется в чудесных превращениях, происходящих «вдруг», «вмиг», как по волшебству:

Тоскливый сон прервать единым звуком,
Упитья вдруг неведомым, родным,
Дать жизни вздох, дать сладость тайным мукам,
Чужое вмиг почувствовать своим...

Наконец, в противоположность романтической традиции, поэзия предстает неземным языком. Ее предметом может быть все, даже то, «пред чем язык немеет». Пушкинская реминисценция слышна в оксимороне «бой бестрепетных сердец». Стремясь, как лирический герой «Пророка» (1826), достучаться до «сердец людей», певец в стихотворении Фета стремится вдохнуть в них новую жизнь. В целом в образе «избранного» поэта видна реализация метафор А.С. Пушкина («божественный глагол», «святая лира» — «Поэт», «Пророк»). Художник оказывается не только проводником божьей «воли», но сам подобен творцу, давая «жизни вздох», «единым звуком» перерождая человека, приобщая его к бессмертию.

Литература

- Благой Д.Д.* Мир как красота. О «Вечерних огнях» А. Фета. М., 1975.
Бухштаб Б.Я. А.А. Фет. Очерк жизни и творчества. Л., 1974.
Озеров Л.А. А. Фет. О мастерстве поэта. М., 1970.
Эйхенбаум Б.М. Мелодика русского лирического стиха//О поэзии. Л., 1969. Т. 3.

Темы для самостоятельной работы и сочинений

1. Особенности романтического двоемирия в лирике А.А. Фета.
2. Образ природы в лирике А.А. Фета.
3. Человек и природа в лирике Ф.И. Тютчева и А.А. Фета.
4. «Язык земной» в представлении лирического героя В.А. Жуковского и А.А. Фета.
5. Образы А.С. Пушкина в лирике А.А. Фета.
6. Образ «певца» у А.С. Пушкина и А.А. Фета.
7. Образ любви в лирике Ф.И. Тютчева и А.А. Фета.
8. Своеобразие и художественная роль антитезы в лирике А.А. Фета.
9. Метафоры и символы в лирике А.А. Фета.
10. Художественные функции фонических средств выразительности в лирике А.А. Фета.
11. Образ «зари» в лирике А.А. Фета.
12. Мысль о предназначении искусства в лирике А.А. Фета.
13. Эволюция лирического героя А.А. Фета.
14. Бытовое и лирическое в поэзии А.А. Фета.
15. Цветовая и звуковая выразительность в лирике А.А. Фета.
16. Особенности параллелизма в лирике А.А. Фета.
17. Философские мотивы в лирике А.А. Фета.
18. Мотив воспоминания о любви в лирике А.С. Пушкина, Ф.И. Тютчева и А.А. Фета.
19. Гармония мира и души в русской романтической лирике.
20. Особенности трактовки романтических мотивов в лирике А.А. Фета.

НИКОЛАЙ АЛЕКСЕЕВИЧ НЕКРАСОВ (1821—1877)

Детство прошло в с. Грешневе Ярославской губернии, в родовом имении отца. В семье Алексея Сергеевича и Елены Андреевны (ур. Закревская) Некрасовых было шесть детей, но семейного лада не получалось.

Начальное образование мальчик получил дома. В 1832—1837 гг. учился в Ярославской гимназии (с 1 по 5 класс). В 1838 гг., приехав в Петербург для выполнения воли отца (служба в Дворянском полку), пытался поступить на факультет восточных языков университета, через год на юридический факультет университета. Лишенный материальной помощи отца, юноша не смог стать и вольнослушателем.

Первые стихи Некрасов стал сочинять еще в детстве. В Петербург он привез целую тетрадь своих лирических произведений. Начало его публикаций относится к 1838 г. В 1840 г. вышел его первый поэтический сборник («Мечты и звуки»). В ранней лирике поэт пытался продолжать традицию романтической литературы.

В том же 1840 г. после «неуспеха» сборника (Письмо Е.А. Некрасовой от 9 ноября 1840 г.) в творческих устремлениях поэта происходит перелом. Он обращается к прозе, в которой развивает тему «маленького человека», и журналистике (участие в редактировании «Литературной газеты», где печатались его рецензии, заметки, пародии, публикации в центральных журналах, издание альманахов «Статьки в стихах. Без картинок», «Физиология Петербурга», «Петербургский сборник»). На сценах петербургских театров ставятся некрасовские пьесы (водевили и мелодрамы).

В начале 1840-х годов формируются мировоззренческие основы поэзии Некрасова. Большое влияние на него оказал В.Г. Белинский. Идеино близкими поэт воспринимал ученых и литераторов герценовского круга — М.А. Бакунину, Т.Н. Грановского, В.П. Боткина. Своеобразие позиции Некрасова в острейшей социально-политической борьбе эпохи выявляет стихотворение, лирическим героем которого стал «человек сороковых годов»:

На всех рожденных в двадцать пятом
Году и около того
Отяготел жестокий фатум:
Не выйти нам из-под него.
Я не продам за деньги мнения,
Без крайней нужды не солгу...
Но — гибнуть жертвой убежденья
Я не могу... я не могу...

(«Человек сороковых годов», 1867)

Упоминание о «двадцать пятом» годе — политическая аллюзия,

позволяющая сравнить современников с поколением декабристов. Для автора именно они были примером самопожертвования и честности в решении того «вопроса грозного и живого», который волновал его на протяжении всего творческого пути. Боль, стыд, гнев — такими чувствами воспламенен лирический герой Некрасова, вглядывающийся в окружающую действительность.

1 января 1847 г. вышел первый номер журнала, составившего эпоху в русской литературе. Некрасов стал фактическим редактором «Современника» (номинально соиздатель и соредактор). В этом печатном издании с открытой демократической направленностью публиковались произведения В.Г. Белинского, А.И. Герцена, И.С. Тургенева, И.А. Гончарова, А.Н. Островского, Л.Н. Толстого, Ф.И. Тютчева, А.А. Фета, Н.Г. Чернышевского, Н.А. Добролюбова, самого редактора. Во второй половине 1850-х годов в журнал пришли новые силы, в число авторов включены Н.Г. Помяловский, Н.В. Успенский, В.А. Слепцов, М.Е. Салтыков-Щедрин и др. В 1856 г. опубликован сборник «Стихотворения», принесший Некрасову всероссийскую известность.

В начале 1860-х годов тяжелые переживания Некрасова связаны со смертью его друга И.И. Панаева, ранней гибелью Добролюбова, арестом Чернышевского. Многие произведения поэта приобретают трагическое звучание.

Давно ожидаемая отмена крепостного права в 1861 г. не принесла желанных результатов, не смогла кардинально облегчить положение крестьян. Некрасов обращается к эпическому исследованию народных проблем (поэмы «Коробейники» — 1861, «Мороз, Красный нос» — 1864); стихотворения с повествовательной основой «Орина, мать солдатская» — 1864, «Железная дорога» — 1865).

В 1862 г. на восемь месяцев был закрыт властями «Современник». В возобновленном издании соредактором Некрасова (вместе с другими литераторами) стал Салтыков-Щедрин. После публикации романа Чернышевского «Что делать?» в обстановке начавшейся реакции (в связи с покушением на Александра II 4 апреля 1866 г.) журнал был закрыт.

В 1868 г. Некрасов начал редактировать новое издание, взяв в аренду журнал «Отечественные записки». Преемственность с «Современником» сказывалась во всем, начиная от оформления и вплоть до демократического направления и состава авторов. В 1870-е годы «Отечественные записки» — крупнейшее периодическое издание народнической ориентации, ставшей идейной основой творчества Некрасова. В начале 1870-х годов создан цикл поэм, в которых отразился его давний интерес к декабристам («Дедушка» — 1870, «Княгиня Трубецкая» — 1872, «Княгиня М.Н. Волконская» — 1873). Продолжается начатая в 1863 г. работа над «крестьянской эпопеей» «Кому на Руси жить хорошо». Выходят дополненные

издания сборника «Стихотворения» (6-е издание, вышедшее в 1873—1874 гг., состояло из трех томов). Уже будучи тяжело больным, Некрасов создает поэму «Современники», незаконченную поэму «Мать», продолжает работать над эпопеей. В 1877 г. вышла книга «Последние песни», куда помимо поэм вошла лирика последних лет.

Некрасов скончался 27 декабря 1877 года.

* * *

Народная тема — средоточие интересов Некрасова. В лирике она была центральной в течение всего творческого пути поэта, определяя своеобразие лирического героя. Его сердце «Надрывается... от муки» («Надрывается сердце от муки...», 1863), он «оглушен» безотрадными впечатлениями. Гражданское чувство обуславливает сосредоточенность на проблемах «униженных и оскорбленных»¹, которые он ощущает настолько глубоко и остро, что они становятся фактом его внутренней жизни. Он не просто сострадает, сочувствует народу, он вовлечен вместе с ним в социальный конфликт, проходящий через его сердце.

Изображая народ, крестьян прежде всего, реалистически, Некрасов акцентирует внимание на тех сторонах национального характера, которые, несмотря на тяжелые условия жизни, и в противовес им, несут доброе, светлое начало. Бесправный, изнурительный труд крестьян не только «вековая обида» народа, но и основа жизни страны. Смирение, темнота, являющиеся главными характеристиками народной психологии, не заслоняют в его представлении стремление к новому, к красоте и добру. Вера в скрытые силы русского народа становится истоком надежды на наступление «поры прекрасной» в его судьбе («Железная дорога», 1865). «Не погиб еще тот край», где рождаются богатыри («В деревне», 1854), славные, великие души («Школьник», 1856).

«ТРОЙКА» (1846)

Образы «дороги» и «промчавшейся тройки» вошли в русскую литературу как олицетворение России благодаря символике финала поэмы Н.В. Гоголя «Мертвые души» (1842). В стихотворении Некрасова представление о России — «бойкой необгонимой тройке»

¹ «Униженные и оскорбленные» — роман Ф.М. Достоевского (1861).

(образ Гоголя, у Некрасова — «кони... бойки», «бешеная тройка») дополнено сближением судеб родины и крестьянки.

В стихотворении Некрасова тройка тоже летит «вихрем» (у Гоголя: «Эх, кони, кони, что за кони! Вихри ли сидят в ваших гривах?»), но она пронесется мимо «жадно» глядящей на дорогу героини. В ней проезжий, молодой корнет, заставляющий тревожно «забиться» сердечко девушки. Внимание к ней привлекается благодаря взгляду лирического героя, который, всматриваясь в «чернобровую дикарку», погружается в размышления о ее будущей судьбе. У нее лицо, «полное движенья», жизни, «щека... смуглая», «бровь... полукруглая», «лукавые» глазки, волосы «черные как ночь»:

На тебя заглядеться не диво...
Полубить тебя всякий не прочь...

...
Взгляд один чернобровой дикарки,
Полный чар, зажигающих кровь,
Старика разорит на подарки,
В сердце юноши кинет любовь.

Для такой красавицы жизнь должна быть праздником («попразднуешь вволю»). Но ее «тоскливая... тревога» предвещает другой, «тяжелый... путь» (антитеза предположению, что «жизнь» будет «полна и легка»).

Как «не нагнать» ей «бешеной тройки», в которой, «подбоченья» красиво», мчится корнет, так и не справиться с судьбой. Доля русской крестьянки черная, трудная, уродливая. В ней только работа, от которой появится «выраженье тупого терпенья», и семейный деспотизм, приучивший женщин к «бессмысленному, вечному страху:

Будет бить тебя муж-привередник
И свекровь в три погибели гнуть.

От работы и черной и трудной
Отцветешь, не успевши расцвести...

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

Такое «бессмысленное» существование погружает душу в «сон непробудный». Даже любовь к детям воспринимается как тяжкая обязанность продолжать нескончаемый род безликих тружеников:

Погрузишься ты в сон непробудный,
Будешь нянчить, работать и есть.

И в лице твоём, полном движенья,
Полном жизни — появится вдруг

Выраженье тупого терпенья
И бессмысленный, вечный испуг.

Так формируется еще одна аллюзия на гоголевскую поэму. Действительность русской деревни порождает «мертвые души», убивая желания, надежды, чувства раньше физической гибели. Эта мысль в стихотворении заострена в связи со спецификой показа центрального образа. Портрет крестьянки создан в соответствии с фольклорной традицией: ее облик охарактеризован на основе постоянных эпитетов и сравнений («алая лента», «бровь... полукруглая», «лукавый глазок», волосы «черные как ночь»). «Чернобровая дикарка» предстает сказочной «красной девицей», полюбить которую «всякий не прочь». Однако ее судьба изображена реалистически, достоверно, со множеством конкретных деталей:

За нерыху пойдешь мужика.

Завязавши подмышки передник,
Перетянешь уродливо грудь...

Противоречие между поэтизацией красоты девушки и сниженностью изображения ее доли проясняет художественную цель стихотворения. Лирический герой, вглядываясь в жизнь русской деревни (она представлена также с помощью антитетичных деталей: стайка «веселых подруг», «промчавшаяся тройка» — «черная» работа, побои «мужа-привередника»), с горечью и негодованием замечает, что в ней нарушены законы бытия. «Сила», красота, душевное богатство оказываются «бесполезными», жизненный расцвет, замужество оборачиваются «погибелью» («Отцветешь, не успевши расцвести»).

Финал стихотворения усиливает трагизм переживания. Если первые пять четверостиший (трехстопный анапест) обрисовывают картинку сельского быта и портрет красавицы, то следующие пять строф являются «черным» предсказанием, резко контрастирующим по окраске с первой частью. Два последних четверостишия обращены к героине — это заключающие развитие темы «тоскливые» советы, основанные на выводах из реального опыта:

Не гляди же с тоской на дорогу
И за тройкой вослед не спеши,
И тоскливую в сердце тревогу
Поскорей навсегда заглуши!

Не нагнать тебе бешеной тройки...

Сопоставление реального и метафорического смысла образа «тройки» вносит новый оттенок в эмоциональную окраску стихотворения (не случайно внимание к этому образу привлекает название). Гоголевский символ предстает в контексте стихотворения

красивой иллюзией. Действительность уродлива и бессмысленна, но только жизнь, которая «Мчится вихрем» по этой вечной дороге, дает надежду. Фольклорные основы образа героини, углубляя временную характеристику, придают ему обобщенность. Для лирического героя в русском национальном характере оказываются важными как скрытые возможности, так и его современные проявления. Отношение к бедствиям народа — мерило душевной честности, и нравственное чувство лирического героя заставляет его вглядываться в действительность, доискиваясь причин происходящего, фиксировать минуты и повествовать о всеобщей, но неповторимой для каждого судьбе.

«ЗАБЫТАЯ ДЕРЕВНЯ» (1855)

Стихотворение построено как рассказ о случаях из жизни крестьян деревни, в которой царят бесправие, нищета, так как они не хозяева своей судьбы. Все решает барин: он «рассудит», «увидит», «велит», «скажет... слово», и восстановится справедливость. Бабушке Нениле нужен «лес», чтобы «Починить избенку». Крестьяне, лишившиеся земли из-за плутовства «лихоимца» — соседа, мечтают о ее возвращении. Наташа не может выйти замуж за «хлебопашца вольного», так как ей перечит «главный управитель»:

Малые, большие — дело чуть за спором —
«Вот приедет барин!» — повторяют хором...

Бытовые, экономические, личные — все жизненные интересы крестьянина зависят от воли одного человека, который «все не едет» в «забытую деревню». В первых трех строфах (шесть строчек в строфе, шестистопный хорей с цезурой после третьей стопы, связанный с традицией фольклорной песни) обрисованы основные герои — молодая девушка, старушка, хлебопашец Игнат, крестьяне — и те, с кем они вовлечены в конфликт — бурмистр¹, управитель, землемеры, т. е. представители власти в деревне. Для крестьян барин — верховный, всемогущий правитель, подобный царю, самому Богу.

Такая гипербола в отношении социальных полюсов проявляет в первую очередь неестественность крепостничества. В четвертой строфе к этому добавляется новый, трагический оттенок. Надежды, ожидания («Погодим, Игнаша») крестьян не сбываются, их жизнь проходит, а на смену вырастают новые поколения бесправных рабов:

Умерла Ненила; на чужой земле,²
У соседа-плута — урожай сторицей²;

¹ Бурмистр — крестьянский староста (польск., нем.).

² Сторицей — многократный.

Прежние парнишки ходят бородаты,
Хлебопашец вольный угодил в солдаты,
И сама Наташа свадьбой уж не бредит...

Финал стихотворения придает сюжету гротесковый характер. Наконец наступила развязка, давно ожидаемое событие — приехал барин, но в гробу:

А в гробу-то барин, а за гробом — новый.
Старого отпели, новый слезы вытер,
Сел в свою карету — и уехал в Питер.

Позиция лирического героя в этом стихотворении с повествовательной основой проясняется благодаря сатирической направленности. Объектом сатиры являются социально-экономические отношения, составляющие суть российской жизни. Их последствия губительны для крестьянского быта и для самой жизни «хлебопашцев», что в трагикомической форме отражено в сюжете. Такая форма выбрана неслучайно, так как придает сниженный характер как изображению долгого ожидания чудесного события (четырежды повторение ключевой фразы — «Вот приедет барин...», — в разном контексте, от лица многих героев, придает ей смысл поговорки), так и фигуре вершителя судеб крестьян. Основной социально-экономический конфликт современной жизни показан сквозь призму абсурдности происходящего в «забытой деревне», что позволяет выявить переживания лирического героя. В его настроении очевидны не только возмущение крепостничеством и сочувствие крестьянам, но и усталость от сознания безысходности, бессилия перед несчастьями народа, которым все нету конца.

«РАЗМЫШЛЕНИЯ У ПАРАДНОГО ПОДЪЕЗДА» (1858)

В стихотворении видны жанровые признаки элегии (свободное построение, изложение от первого лица, медитативность) и сатиры. В лице автора соединяются черты повествователя, рассказывающего о событиях и характерах, и лирического героя, открыто проявляющего свою позицию.

Отправной точкой в развитии сюжета является «парадный подъезд», роскошные палаты влиятельного лица. Около них можно увидеть целый город:

Вот парадный подъезд. По торжественным дням,
Одержимый холопским недугом,
Целый город с каким-то испугом
Подъезжает к заветным дверям;
Записав свое имя и званье,
Разъезжаются гости домой...

...
А в обычные дни этот пышный подъезд
Осаждают убогие лица...

Здесь появляются и чиновники с поздравлениями, и «просители», и «курьеры с бумагами» (каждая из маленьких частей со своими героями отделяется в едином, не разделенном на строфы тексте с помощью ритмической границы: состоящая из строчек, написанных трехстопным анапестом, часть начинается строкой четырехстопного анапеста). О заветные двери бьются волны контрастных эмоций — «испуг» — довольство, горе — радость («иной напевает «трам-трам»).

Особое внимание лирического героя вызывает появление деревенских ходоков. В характеристике их образов сочетаются авторские оценки («знать, брели-то долгонько они...», «покуда я видеть их мог...»), взгляд нейтрального повествователя (детали портрета: «русые головы», «загорелые лица и руки», «армячишка худой», котомки, «самодельные лапти», «кошли»), оценка швейцара и «кого-то» из-за заветных дверей («некрасивы на взгляд», «оборванная чернь»). Эпизод с приходом мужиков превращается в центральный объект повествования благодаря тому, насколько подробно изображены чувства «деревенских русских людей». «Надежда и мука» сквозят в их поведении («Помолились на церковь и стали вдали...»). Безнадежно разводят руками мужики, получив отказ. Обращение к божьей правде образует кольцо в обрисовке сцены:

Помолились на церковь и стали вдали...

...
Показался швейцар. «Допусти», — говорят
С выраженьем надежды и муки.

...
Кто-то крикнул швейцару: «гони!
Наш не любит оборванной черни!»
И захлопнулась дверь...

...
И пошли они, солнцем палимы,
Повторяя: суди его Бог!

«Громы небесные» на «владельца роскошных палат» призывают не они, идущие от парадного подъезда «с непокрытыми... головами». К нему обращается с гневной инвективой лирический герой, обличающий пороки хозяев жизни (лесть, «волокитство, обжорство, игра»), а главное — презрение к «скорби вопиющей» народа). В картине «вечного праздника» существования «такой особы» нарочитая красивость («Под пленительным небом Сицилии», «солнце пурпурное», «море лазурное») оказывается подменой истинного смысла происходящего. «Дорогая и любимая семья» в действительности ждет его «смерти... с нетерпением», «громкая хвала» будет заглушена проклятиями («Втихомолку проклятый отчизною...»).

Вследствие того, что в антитезах выбор лирического героя и правда истории связаны со скрытыми в современности чертами, противопоставление «такой особы» и «мелких людей» оказывается значимым в выражении основной мысли стихотворения. Мужик — главное богатство «родной земли», и его бедствия вызывают даже не возмущение, а «злобу» автора. Он «сеятель... и хранитель» России. Но где бы он ни находился — у заветных дверей «судов и палат», у себя в деревне или «глухом городишке», ему, как будто в рудниках или в остроге, не дано радоваться «свету божьего солнца»:

...Родная земля!
Назови мне такую обитель,
Я такого угла не видал,
Где бы сеятель твой и хранитель,
Где бы русский мужик не стонал?

«Стон» — понятие, выражающее великую скорбь, вековую обиду, муку народа (настойчивое повторение понятия — всего одиннадцать раз — усиливает впечатление переполняющей душу боли):

Волга! Волга!.. Весной многоводной
Ты не так заливаешь поля,
Как великою скорбью народной
Переполнилась наша земля,—
Где народ, там и стон... Эх, сердечный!

Лирическому герою важно услышать в бесконечном стоне предвестие того, каким будет исход борьбы главного героя русской истории с судьбой:

Ты проснешься ль, исполненный сил,
Иль, судеб повинувшись закону,
Все, что мог, ты уже совершил,—
Создал песню, подобную стону,
И духовно навеки почил?..

Мотив поиска ответа на главный для автора вопрос обращает к реминисцентному источнику стихотворения. Так же как у Гоголя («Мертвые души», гл. 11), в Некрасовских «размышлениях» песня, выявляющая основы мировосприятия народа, дает основание для ответа. Однако если в гоголевской поэме автор не сомневается, что среди «могучего пространства» родятся богатыри, полные «беспредельных» сил, то для Некрасова важна другая сторона. Конкретика в изображении народной психологии и убогого, бедного быта крестьян подтверждает реальность вывода о безжалостном законе судеб. Мир «глух к добру», и все духовное богатство крестьянина расходуется на то, чтобы перетерпеть «неисходное горе»:

И несут эти люди безвестные
Неисходное горе в сердцах.

Не беда, что потерпит мужик:
Так ведущее нас провиденье
Указало...

«ЖЕЛЕЗНАЯ ДОРОГА» (1864)

Подзаголовок стихотворения («Посвящается детям») и обращения в тексте свидетельствуют, что лирический герой стремится ответить на вопрос эпитафии («Ваня ...кто строил эту дорогу?»). Образ дороги, один из ключевых в поэме Н.В. Гоголя «Мертвые души», у Некрасова имеет конкретное наполнение. Изображена недавно открывшаяся (1851 г.) Николаевская железная дорога, постройкой которой руководил упомянутый в эпитафии Главноуправляющий путями сообщения и публичными зданиями граф П.А. Клейнмихель.

В стихотворении четыре части. Размер (в основном четырехстопный дактиль, строчки из трех стоп, заканчивающие некоторые четверостишия, как, например: ч. I, стр. 4; ч. II, стр. 1—4, 6—7, 9—10 и т. д., включающиеся в строфу — ч. I, стр. 3; ч. II, стр. 1, 2, 4 и др., — привлекают особое внимание к их содержанию) позволяет передать ритмический стук колес идущего поезда. В развитии действия пересекаются две сюжетные линии. Лирический герой, задетый словами «доброго папаши» — генерала («в пальто на красной подкладке»), стремится открыть его сыну правду. Во «сне удивительном» перед Ваней появляется толпа строителей дороги, которые сами повествуют о своей судьбе. Первая часть является экспозицией. Во второй и лирический герой, и тени прошлого утверждают творческую мощь «масс народных». В третьей — над этим выводом насмехается генерал, требуя обратиться к «светлой стороне». В завершающей, четвертой части возникает гротесковая картина награды за «труды роковые».

В первой части обрисован осенний пейзаж: все в природе бодрит, навеивает мысли о покое, и в то же время близок мороз, но листья еще не успели пожелтеть. Эпитеты подчеркивают во всех приметах русской осени («Всюду родимую Русь узнаю...») «здоровое, ядреное», свежее, ясное начало:

Славная осень! Здоровый, ядреный
Воздух усталые силы бодрит...

...
Листья пожелтеть еще не успели,
Желты и свежи лежат, как ковер.

...
Славная осень! Морозные ночи,
Ясные, тихие дни...
Нет безобразья в природе!...

Эмоциональная характеристика думы лирического героя, резко

контрастирующая с тем, насколько «все хорошо» в природе («Все хорошо под сиянием лунным...»), создается с помощью звукового символизма. В последнем четверостишии появляется ассонансный звук «у»:

Все хорошо под сиянием лунным,
Всюду родимую Русь узнаю...
Быстро лечу я по рельсам чугунным,
Думаю думу свою...

Так же как в стихотворении А.С. Пушкина «Брожу ли я вдоль улиц шумных...» (1829), лексическое наполнение противоречит звуковому смыслу. В словах, имеющих «светлое» значение («лунным», «лечу», «родимую»), появляется унылый, угрюмый оттенок. Дума о «Руси» высвечивает («...позвольте при лунном сиянии...») скрытую, темную правду. Смысл антитезы «светлое-темное» проявляется в конце третьей части:

Знаете, зрелищем смерти, печали
Детское сердце грешно возмущать.
Вы бы ребенку теперь показали
Светлую сторону...

Лирический герой погружен в думу о русском народе, которому не выпадает по-настоящему светлых, радостных минут. Усиление мотива темноты его жизни происходит в связи с изображением «толпы мертвецов».

Во второй части, рассказывая Ване правду о дороге, повествователь вызывает тени тех, кто надрывался, мерз и мок, претерпевал страшные несчастья, чтобы ее построить. Появление теней изображено с пугающей осязаемостью:

Чу! восклицанья слышались грозные!
Топот и скрежет зубов;
Тень набежала на стекла морозные...
Что там? Толпа мертвецов!

Реминисцентным источником этой картины является сцена танца «тихих теней» в балладе В.А. Жуковского «Людмила»(1808):

«Чу! в лесу потрясся лист.
Чу! в глуши раздался свист.
...
Слышат шорох тихих теней:
В час полуночных видений,
В дыме облака, толпой,
Прах оставя гробовой
С поздним месяца восходом,
Легким, светлым хороводом
В цепь воздушную свились...

По смыслу два близких в образном отношении эпизода («тени», «толпа», «ночь... лунная») полемичны. У Некрасова художественной целью становится стремление не только представить доказательства, в отличие от Жуковского, «ужасающей» правды, но пробудить совесть читателя:

Стыдно робеть, закрываться перчаткою,
Ты уж не маленький!..

«Божии ратники» сами открывают правду («Грабили... десятички», «Секло начальство, давила нужда», «Жили в землянках», «болели цингой»), взывая к памяти потомков («Все ли нас, бедных, добром поминаете...»), появляется и подробный портрет одного из мужиков — изможденного, больного «белоруса», которому даже смерть не принесла освобождения:

Не разогнул свою спину горбатую
Он и теперь еще: туло молчит
И механически ржавой лопатой
Мерзлую землю долбит!

Нагнетание тяжелых впечатлений в продолжение этой самой объемной части стихотворения (18 четверостиший) разрешается неожиданно оптимистическим выводом. Показав, сколько бедствий «вынес... русский народ», лирический герой возвышает его способность победить саму судьбу:

Вынес и эту дорогу железную —
Вынесет все, что Господь ни пошлет!

В этом контексте образ дороги приобретает обобщенное значение, а эпитет — оценочный смысл. В противоположность воле истории, проложившей перед мужиком страшную, трудную («Не по плечу одному!»), «грозную», «ужасную» — нечеловеческую (железную, «чугунную») дорогу, народ способен найти свой, особый путь. Эту благородную работу всякий радеющий о благе «государства великого» должен «уважать», «благословить».

Вынесет все — и широкую, ясную
Грудью дорогу проложит себе.

Жаль только — жить в эту пору прекрасную
Уж не придется — ни мне, ни тебе.

Финал второй части является кульминационным моментом в развитии лирического сюжета. Устремленность в будущее («Я говорю не для вас, а для Вани...») с точки зрения обывателя смешна («Вы извините мне смех этот дерзкий...»). Неправота генерала («Но генерал возражать не давал...») выявляется не в споре, а с помощью пушкинской реминисценции. Перефразируя слова поэта из стихо-

творения «Поэт и толпа» (1828), некрасовский персонаж приписывает лирическому герою намерение «черни тупой»:

Или для вас Аполлон Бельведерский
Хуже печного горшка?

У Пушкина:

Молчи, бессмысленный народ,
Поденщик, раб нужды, забот!
Несносен мне твой ропот дерзкий,
Ты червь земли, не сын небес;
Тебе бы пользы все — на вес
Кумир ты ценишь Бельведерский.

...
Печной горшок тебе дороже:
Ты пищу в нем себе варишь.

Генерал, обвиняя «ваш народ» в том, что это «Варвары! дикое скопище пьяниц!..», демонстрирует незнание мужика и нежелание или неспособность понять его творческую роль в истории России, поэтому к нему не стоит и обращаться («Впрочем, Ванюшей заняться пора...»). Однако в полемику с Пушкиным вступает сам автор. Для него неприемлемы поэзия, содержание которой — «звучи сладкие и молитвы» («Поэт и толпа»), и роль поэта-жреца. Он готов «Давать... смелые уроки», броситься в битву ради народной «пользы».

Четвертую часть составляет бытовая зарисовка. Закончив работу, народ «должен остался» («Стали в копейку прогульные дни!»). Поверхностный, внешний взгляд на мужиков подтверждает мысли генерала о дикости и пьянстве простых людей. Обманутые подрядчиком, они «Крепко затылки чесали», «Махнули рукой», чувствуя себя неспособными разобраться в «книжке» («Может, и есть тут теперича лишку,/Да вот, поди ты!..»). Когда же купчина-подрядчик выставляет им «бочку... вина», они готовы вместо лошадей сами катить его коляску:

Кто-то «ура» закричал. Подхватили
Громче, дружнее, протяжнее... Глядь:
С песнейдесятники бочку катили...
Тут и ленивый не мог устоять!

Выпряг народ лошадей — и купчину
С криком «ура» по дороге помчал...

На такой щемящей ноте заканчивается стихотворение. Вместо «пения дикого» и «восклицаний... грозных» «толпы мертвецов», являвшихся Ване во сне и прерванных «свистком оглушительным» реальности, слышны «отрадные» песни и крики. В то же время та правда, которая была рассказана в чудесном видении, смолкает.

Глубинные чаяния народа может выразить только лирический герой. Картина оживших теней является реализованной метафорой. Поэт, чье сознание вобрало особенности народного мировосприятия, но осталось взглядом образованного, способного к обобщениям интеллигента, способен зримо «правду... показать», воскресить («к жизни воззвать») умолкнувшие голоса, забытые страдания строителей дороги.

Образ дороги является сквозным в стихотворении. Вбирая разные смысловые оттенки (Николаевская железная дорога, исторический путь русского народа), образ приобретает символический смысл, продолжая тематику лирических отступлений «Мертвых душ» (гл. XI). Как и у Гоголя, путь начинается в ясные осенние дни («ясный день, осенние листья, холодный воздух...»), вызывая у автора размышления о «родимой Руси». Если в гоголевской поэме в дороге зародились «чудные замыслы, поэтические грезы», то для Некрасова важна жизненная правда. Подобно гоголевскому герою, автор стихотворения полагает, что в общем миропорядке «Все хорошо» (в «Мертвых душах»: «Боже! как ты хороша подчас, далекая, далекая дорога!»), ожидает «поры прекрасной» впереди. Но основной акцент делается им на бытовой конкретике, привлекая внимание к каждому строителю «вековой» дороги. Достоверной и обоснованной благодаря этому предстает его уверенность в том, что не только в природе, но и в жизни дорога станет ясной («...и широкую, ясную/Грудью дорогу проложит себе»).

* * *

Роль поэта и поэзии в творчестве Некрасова понимается в соответствии с развитием главной темы. Важнейшим вопросом становится место художника в освободительном движении эпохи, что делает некрасовскую лирику идейным продолжением традиций декабристской поэзии. Открывавший книгу «Стихотворения» (М., 1856) диалог Поэта и Гражданина продолжал размышления лирического героя К.Ф. Рылеева о необходимости «Постигнуть... предназначенье века»:

Я ль буду в роковое время
Позорить гражданина сан...

...

Нет, неспособен я в объятьях сладострастья,
В постылой праздности влачить свой век молодой
И изнывать кипящею душой
Под тяжким игом самовластья.

(«Я ль буду в роковое время...», 1824)

Лирический герой Некрасова — «сын больной большого века», «Утром и полон озлобленья», в нем нет цельности характера человека декабристского поколения. Он подавлен и разочарован, подобно пророку М.Ю. Лермонтова, увидевшему, что «правды чистые ученья» вызывают презрение и бешенство ближних («Бросали бешено камни», «Как презирают все его!» — «Пророк», 1841). Но его Муза, хотя и украдкой, «шепчет пламенные речи», поет «песни гордые». Главное, в нем сохраняется убеждение, что «гражданина сан» (Рылеев) выше звания поэта. От лица Гражданина в стихотворении произносятся пламенные («И брызжет сам собою пламень!») речи, содержанием которых является требование, обращенное к творческому человеку, «избраннику неба», быть прежде всего «гражданином достойным»:

Не будет гражданин достойный
К отчизне холоден душой,
Ему нет горше укоризны...
Иди в огонь за честь отчизны,
За убежденье, за любовь...

...

Будь гражданин! служи искусству,
Для блага ближнего живи...

...

Поэтом можешь ты не быть,
Но гражданином быть обязан.

...

Ему тяжелый жребий пал,
Но доли лучшей он не просит:
Он, как свои, на теле носит
Все язвы родины своей...

(«Поэт и Гражданин», 1856)

В мотиве «горения» гражданскими идеалами слышны реминисценции из ранних произведений А.С. Пушкина (в первую очередь из послания «К Чаадаеву» — 1818), а также из «Пророка» (1826), лирическому герою которого слышен «Бога глас»: «Глаголом жги сердца людей».

Особенностью мироощущения лирического героя Некрасова с первых же стихотворений становится ощущение народных страданий «как своих». Оттого и его Муза, «неласковая», «печальная», «плачущая, скорбящая», «убитая кручиной», создает «суровые напевы»:

Чрез бездны темные Насилия и Зла,
Труда и Голода она меня вела —
Почувствовать свои страданья научила
И свету возвестить о них благословила.

(«Муза», 1851)

«ВЧЕРАШНИЙ ДЕНЬ, ЧАСУ В ШЕСТОМ...» (1848)

Лирическая миниатюра раскрывает важнейшую для автора тему: Муза поэта оказывается «сестрой родной» мученице-крестьянке.

Страшная сама по себе сцена («...били женщину кнутом...») особенно поражает воображение в связи с будничностью фона. Повседневный колорит создают бытовые детали. Это было «Вчерашний день», не помнится даже точное время («часу в шестом»). В происходящем нет ничего особенного, такое постоянно можно увидеть на Сенной (рыночной площади в Петербурге), куда «зашел» лирический герой.

Лирический сюжет развивается по восходящей, несмотря на подчеркивающую обыденность сцены повествовательную интонацию. Ключевые слова высказываний раскрывают возрастающее напряжение в состоянии лирического героя: «женщину» — «молодую» — «Ни звука» — «бич»:

Там били женщину кнутом,
Крестьянку молодую.

Ни звука из ее груди,
Лишь бич свистал играя...

Драматизм переживания выплескивается в двух восклицаниях, завершающих стихотворение. Для лирического героя настолько очевидно, что происходящее варварство обличает современный миропорядок, показывает ужасы крепостничества, что ему достаточно указать на него: «Гляди!». Сцена становится фокусом, где сходятся линии, каждая из которых могла бы стать самостоятельным сюжетом повествования, — отсталость России, бесправие крестьян, тяжелое положение женщин, внутреннее достоинство, противостоящее жестокости и деспотизму.

Второе восклицание, контрастно выделяющееся в беззвучности происходящего («ни звука»), относится к определению содержания и предназначения поэзии. Лирический герой выражает свои представления в афористической форме, позволяющей ощутить, как близко к сердцу он принимает судьбу обездоленных:

И Музе я сказал: «Гляди!
Сестра твоя родная!»

Образ Музы — «сестры» является метафорой, в которой утверждается не только сходство, но родство души лирического героя-поэта с сознанием человека из народа, а также близость их судеб.

«ЭЛЕГИЯ» (1874)

Вынося в название жанровое определение, автор активизирует в сознании читателя произведения тех лет, когда «тема старая» затрагивалась впервые, так как именно тогда существовало разграничение лирических жанров¹. В первую очередь слышны реминисценции из различных произведений А.С. Пушкина («Деревня» — 1819, «Я памятник себе воздвиг нерукотворный...» — 1836).

«Деревня» является основным реминисцентным фоном «Элегии», частично повторяющей размер пушкинского стихотворения (вольный ямб, шестистопные строчки). В первой строфе (всего их четыре: 14, 10, 12, 14 строк) некрасовской «Элегии» создается картина, в основных своих чертах не изменившаяся за 55 лет, прошедших со времени написания пушкинской «Деревни»:

...Увы! пока народы
Влачатся в нищете, **покорствуя бичам,**
Как **тощие** стада по скошенным лугам...

(«Элегия»)

Склонясь на чуждый плуг, **покорствуя бичам,**
Здесь рабство **тощее** влачится по браздам
Неумолимого владельца.

(«Деревня»)

Народ все так же «бедствует», и роль поэта осталось такой же: его голос должен «сердца тревожить» («Деревня»), напоминать, «возбуждать вниманье» («Элегия»). Во второй строфе подводится итог творческого пути автора, который выбрал для своей лиры наиболее достойное служение («Я лиру посвятил народу своему»).

Полемичным по отношению к пушкинскому стихотворению «Я памятник себе воздвиг нерукотворный...» (в разностопном ямбе этого стихотворения три строчки четверостишия — шестистопные) является предположение лирического героя о том, ждет ли его народная слава:

Быть может, я умру неведомый ему...

Для поэта-воина наградой становится не бессмертие, как у Пушкина («Нет, весь я не умру...», «И долго буду тем любезен я народу...»), а сознание выполненного долга:

Но я ему служил — и сердцем я спокоен...

¹ Система лирических жанров, известных с античности, в начале XIX в. утрачивает значимость, распадается. В стихотворении могут совмещаться признаки различных жанров, так как в нем главным становится индивидуальный способ выражения лирического содержания.

Пускай наносит вред врагу не каждый воин,
Но каждый в бой иди!..

«Бой» — содержание всей жизни поэта. Если в пушкинской «Деревне» высшим проявлением гражданской позиции лирического героя представало стремление увидеть «рабство, падшее по манию царя», то у Некрасова поэт застал «красный день» в России (третья строфа¹). Однако его «слезы сладкие» оказались «наивным увлечением», так как свобода не внесла перемен «в народные судьбы»:

...«В последние года
Сносней ли стала ты, крестьянская страда?
И рабству долготу пришедшая на смену
Свобода, наконец, внесла ли перемену
В народные судьбы? в напевы сельских дев?
Иль так же горестен нестройный их напев?...»

В четвертой строфе, начинающейся реминисценцией из элегии В.А. Жуковского «Вечер» (1806), в противоположность романтическому возвышению гармонии, утверждается дисгармоничность мира. Выбор поэта в социальном противоборстве проявляет его гражданскую позицию:

Народному врагу проклятия сулю,
А другу у небес могущества молю...

Думы о народном счастье, «кипящие в уме» лирического героя, составляют основу творчества. Освященные вдохновением поэта, они находят «живое воплощенье» в его песнях. Его «громким» — открытым, явным благословениям и проклятиям вторит вся природа:

И песнь моя громка!.. Ей вторят доли, нивы,
И эхо дальних гор ей шлет свои отзывы,
И лес откликнулся... Природа внимлет мне...

Благодаря реминисценции из «Пророка» М.Ю. Лермонтова (1841) думы лирического героя получают значение «всеведения», а внимание к народным судьбам продолжает стремление «Провозглашать... любви/И правды чистые ученья». Суть реминисценции состоит в противопоставлении природной верности «Завету предвечного» и ослепления людей:

Завет предвечного храня,
Мне тварь покорна там земная...
...
Смотрите, как он наг и беден,
Как презирают все его!»

(«Пророк»)

¹ Крепостное право в России было отменено в связи с крестьянской реформой в 1861 г.

Для лирического героя Некрасова особенно горестно молчание того, о ком его песни, «Кому посвящены мечтания поэта». Личный оттенок впечатления обусловлен сосредоточенностью на духовных переживаниях, вызванных темой старой — «страданиями народа».

Завершением стихотворения становится продолжение мысли автора «Мертвых душ» о неизведанном пути, лежащем перед Россией («Русь, куда ж несешься ты, дай ответ? Не дает ответа» — гл. XI). Это главный из тайных вопросов, поиск ответа на который, преодолевая «изменчивую моду», обуславливает развитие народной темы в литературе. Лирический герой Некрасова заостряет внимание на зависимости исторического пути России от судьбы народа:

Увы! не внимлет он — и не дает ответа...

Пока ответ не найден, «не стареет» гражданская тема в творчестве поэтов, готовых служить тому, чтобы «Процвел... божий мир!», наступила гармония в общественных отношениях. Благодаря обобщению художник, посвятивший лиру народу, предстает пророком, провозвестником будущего («Пора идти вперед...»).

«КОМУ НА РУСИ ЖИТЬ ХОРОШО» (1863—1877)

Поэма, создававшаяся в течение четырнадцати лет, не была закончена. Из семи (восьми) предполагавшихся частей написаны четыре (первая часть не озаглавлена, «Крестьянка», «Последыш», «Пир на весь мир»). Их расположение при издании носило гипотетический характер.

Авторское определение жанра — «крестьянская эпопея» — свидетельствует о масштабности замысла. Развитие главной некрасовской темы в лиро-эпическом произведении позволяло автору обрисовать широкий круг проблем, связанных с крестьянством: социально-экономический уклад жизни, быт, особенности психологии. В обрисовке народа сочеталось стремление к индивидуализации образов с показом массовых сцен. Крестьянство предстает воплощением национального духа, а его представители — труженики, правдолюбцы, мученики, воины — богатырями, полными внутренней стихийной силы, уверенными в своей нравственной правоте, способными в будущем превратиться из «лапотников», «людей малых» в созидателей счастья России.

При том, что изображение событий имеет реалистические черты, позиция автора с самого начала открыто проявлена. Он сам вовлечен в основной социальный конфликт поэмы, став на сторону крестьянства. Этим объясняется сатира в обрисовке врагов народа — дворянства, духовенства, дворовых, а также поэтизация трудового крестьянского быта и народного сознания.

Сюжет поэмы имеет открытый характер, и с этой точки зрения незаконченность целого не нарушает художественной завершенности

сти отдельных частей. Поэма пронизана сквозными мотивами (дорога, поиски счастливых). В самостоятельной образной системе каждой из частей центральное место занимают «семь мужиков» — странников, с которыми связана жанровая природа произведения как поэмы-путешествия. Это позволяет включать в текст не связанные друг с другом эпизоды, проследживать различные сюжетные линии.

Особенности **композиции** обусловлены сочетанием эпического повествования с лирическими отступлениями («Эх! эх! придет ли времечко...» — ч. I, гл. 2; «Довольно демон ярости...» — «Пир на весь мир», гл. 4). Эпическими вставками являются «рассказ» дворового Викентия Александровича «Про холопа примерного — Якова верного» («Пир на весь мир», гл. 1), «древняя быль» Ионы Ляпушкина, «божьего странника», «О двух великих грешниках» («Пир на весь мир», гл. 3). Лирические и эпические художественные задачи выполняют включенные в текст песни Матрены Тимофеевны («Крестьянка»), Гриши Добросклонова и «родная», «вахлацкая» («Пир на весь мир»).

Первая часть начинается с «**Пролога**», в котором обрисована экспозиция, имеющая обобщенный характер:

В каком году — рассчитывай,
В какой земле — угадывай...

Время можно «рассчитать» по упоминанию о «временнообязанных»¹ крестьянах. Действие начинается в пореформенные годы, а говорящие названия губерний, уездов, волостей, выходцы из которых заспорили «На столбовой дороженьке», подсказывают и не оставляют сомнения в том, где они сошлись. Вопрос, ставший названием поэмы, представляет неожиданный контраст с положением мужиков, обрисованным благодаря перечислению его основных черт:

Семь временнообязанных,
Подтянутой губернии,
Уезда Терпигорева,
Пустопорожней волости,
Из смежных деревень —
Заплатова, Дырявина,
Разутова, Знобишина,
Горелова, Неелова,
Неурожайка тож...

Уроженцы нищих, разоренных деревень задаются вопросом о возможности счастья в «уезде Терпигореве»:

¹ Реальное освобождение крепостных наступало после выполнения прежних обязанностей в течение нескольких лет.

Кому живется весело,
Вольготно на Руси?

У каждого из них есть свой ответ, но все сходятся на том, что свобода на Руси существует только для «вельможных» и «толстопузых» (перечислены помещик, чиновник, поп, купец, министр, царь). Первоначальный план поэмы предполагал последовательное рассмотрение этих социальных слоев (гл. 1 так и называется — «Поп»), опровергающее мнение об их счастье.

Реалистическая достоверность (упоминание о «деле» каждого из мужиков; психологическая конкретика — «За спором не заметили», «Как вечер наступил»; бытовая сценка пирушки, пейзаж) органично сочетается со сказочной фантастикой, отражающей мировосприятие крестьян: их подзадоривает эхо, от спора лес переполошился, их крикам вторят «И стон, и рев, и гул» его жителей. «Побоищем» мужиков («Роман тузит Пахомушку...») любуются семь филинов, пугается его зайка серенький, «Пищат галчата малые», шарахается сова, плачет пеночка. В ходе обрисовки этой картины в повествовании появляется сказочный план: лисица подкралась послушать спор «И прочь пошла, подумавши». Пеночка заговорила «человечьим голосом», пообещав за своего птенчика «выкуп... большой»:

Тихонько только молвите:
—Эй, скатерь самобранная!
Попотчуй мужиков! —
По вашему хотению,
По моему велению,
Все явится тотчас.

Антропоморфные черты птиц и зверей, являющиеся признаком сказки, сочетаются с достоверными деталями. Скатерть-самобранка потчует мужиков привычным для них съестным («хлебушко», «водки по ведерочку», «огурчики», «квас кислый», «чайк»), может «Чинить, стирать, просушивать». Такое необходимое в бедном быту крестьян волшебство делает возможным крестьянское путешествие с целью найти решение «делу спорному»:

Покуда не доведает,
Как ни на есть — доподлинно,
Кому живется счастливо,
Вольготно на Руси?

Первая глава посвящена персонажу, которого Лука назвал самым счастливым («Поп»). В его монологе раскрывается представление о счастье как о «покое, богатстве, чести», которые оказываются недостижимы для сельского священника. Рассказ попа важен как для обрисовки его психологии, так и в связи с главной художественной целью поэмы. В нем охарактеризован бедный, скудный быт деревни.

Вторая глава («Сельская ярмонка») рисует праздник в богатом селе («Кузьминское богатое», «Торговое село»). Там «лавки постоянные», «Товару много всякого», видимо-невидимо народу, среди которого странники не видят счастливого, хотя «Хмельно, горласто, празднично» вокруг. Массовая сцена «ярмонки» позволяет изобразить многоголосие крестьянской толпы, в котором внимание привлекается к «словам метким».

В **третьей главе («Пьяная ночь»)** во «хмелю» звучат реплики и монологи, представляющие собой откровения о крестьянской судьбе:

Нет меры хмелю русскому.
А горе наше меряли?
Работе мера есть?

...
Не белоручки нежные,
А люди мы великие
В работе и в гульбе!..

...
Работа не свалила бы,
Беда не одолела бы,
Нас хмель не одолит!

Среди «толпы горластой» мужики ищут счастливого (**глава IV. «Счастливые»**). Но удачи «дьячка уволенного», «старухи старой», «солдата с медалями», каменотеса, бывшего каменщика, дворового, «крестьянина-белоруса», нищих — это попытки найти лучик света в безотрадной действительности:

— Ну, открывай, старинушка,
В чем счастье солдатское?
Да не таись смотри!
«А в том, во-первых, счастье,
Что в двадцати сражениях
Я был, а не убит!

...
«А счастье наше — в хлебушке...

...
Дают ржаного хлебушка,
Жую — не нажуюсь!»

Смекнув, что такое счастье больше похоже на «заплату» в «дырявом» существовании простого люда, странники отправляются дальше. На дороге им встречается тройка, везущая «барина кругленького», помещика Оболта-Оболдуева (**глава V. «Помещик»**). Закат «времен боярских», «порядков древнерусских», конец крепостного права воспринимаются им как смерть «сословья благородного». Смысл «житья куда завидного» помещиков изображается в речи героя как господство над крестьянами, прислугой, самой природой:

Пойдешь ли деревенькою —
Крестьяне в ноги валятся,
Пойдешь лесными дачами —
Столетними деревьями
Преклонятся леса!

Такое «счастье», построенное на беззаконии («Закон — мое желание!»), произволе («Кулак — моя полиция», «был я строг»), стремлении «жить чужим трудом» («Сословья благородные/У нас труду не учатся»), предстает «цепью великой», сковывавшей народные силы.

Итогом первой части является обрисовка непримиримого социального конфликта, проникшего во все сферы быта и психологии русских людей. У него вековые корни, действие поэмы воспроизводит эпизод в его развитии. Переломный момент в истории страны, отмена крепостного права, не приводит к его разрешению:

Порвалась цепь великая,
Порвалась — расскочилась;
Одним концом по барину.
Другим по мужику!..

Вторая по расположению, третья из задуманных часть («Крестьянка») представляет собой продолжение поисков странников. Мотив пути дает возможность изобразить в Прологе впечатления от разоренной усадьбы, которую они минуют. В сюжетной логике сцена «дворни ноющей» перекликается с рассказом Оболта-Оболдуева. По дворовым цепь ударила еще сильнее, превратив их в бесполезный и смешной «цыганский табор». Покинутые баринком («Помещик за границею»), они лишились всего. Гротеск, использованный для характеристики холуев, придает картине сатирический смысл. Основанием для сатиры становится праздность дворовых. Крестьяне, «смеясь» над их несчастьями, горем («Эх, горе — не житье!» «горюшка бедная!»), сменившим бывшее благополучие при господах, облегченно вздыхают при виде идущих с поля жнецов. Это народ («Идем встречать народ»), воплощающий не только крестьянское, но и авторское представление о правде, добре и строгой, суровой красоте:

Легко вздохнули странники:
Им после дворни ноющей
Красива показалась
Здоровая, поющая
Толпа жнецов и жниц...

Среди народа выделяется «осанистая женщина», «доброумная» Матрена Тимофеевна, судьба которой становится предметом восьми глав части «Крестьянка». Счастье было у нее «в девках» (глава I. «До замужества»), так как она росла в хорошей, непьющей, работающей, доброй семье:

И добрая работница,
И петь-плясать охотница
Я смолоду была.

В замужестве (Глава II. «Песни»), хотя и за Филиппушкой, какого «Со свечкой поискать», она превращается в рабу, ходит «с гневом на сердце», находит радость только в детях. «Речь особую» Матрена Тимофеевна посвящает «Савелию, дедушке», отцу свекра. Рассказ о нем занимает **третью главу («Савелий, богатырь святорусский»)**.

Он, в горько-ироничном представлении героини, «счастливее тоже». Необычность, проявляющаяся в поведении, в отношении к семье, привлекает внимание к его исповеди. В ней раскрывается характер крестьянина, не согласившегося быть рабом. Для того чтобы вытерпеть все, что за это судил ему рок, понадобилась сила богатырская:

— А потому терпели мы,
Что мы — богатыри.
В том богатырство русское.

Образы цепей («Цепями руки кручены»), железа («Железом ноги кованы») становятся реализованной метафорой: за убийство немца-управителя «Христьяна Христианыча» Савелий попал на каторгу («Лет двадцать строгой каторги, / Лет двадцать поселения»). Но вынесенным за сто лет бедам («А старику Савелию / Сто лет...») нет конца, «колесница огненная» «гремит-катается» в груди богатыря. По его вине погиб маленький сын Матрены (глава IV. «Демушка»), и он ушел на покаяние в монастырь (глава V. «Волчица»).

В сравнении с «Савелием, богатырем святорусским» отчетливо выявляется тяжесть участи крепостной крестьянки («Ты — крепостная женщина!»). На ее долю выпадают не меньшие невзгоды, но чувства ее «сердца гневного» остаются в душе, ее голова «потуплена»:

Кабы знали вы да ведали,
На кого вы дочь покинули,
Что без вас я выношу?
Ночь — слезами обливаюся,
День — как травка пристилаюся...
Я потупленную голову,
Сердце гневное ношу!..

Рассказ о Савелии важен и для исторического показа жизни крестьянства. Все, что произошло за сто семь лет его жизни («Он жил сто семь годов»), характеризует крепостническую Россию.

Главы VI и VII («Трудный год» и «Губернаторша») обрисовывают центральное событие в жизни героини — чудесное освобождение от рекрутчины ее мужа благодаря губернаторше (в связи с чем и Матрена Тимофеевна получила такое прозвище — «Она же: губер-

наторша»). Раз в жизни она удостоилась того, что о ее бедах «Всю истину довели». Эта счастливая случайность оттеняет «страшную», «холодную» жизнь крестьянки («То было холодно...»). После того как справедливость восторжествовала, «в мире божием» становится «светло», «ясно», «хорошо». Однако несмотря на то, что спасенную «Ославили счастливицей», в ее душе не заживают раны от прошлых несчастий, к ним добавляются все новые невзгоды («дважды погорели мы», «сибирская язва», «Потуги лошадиные»):

По мне — тиха, невидима —
Прошла гроза душевная,
Покажешь ли ее?

Матрене Тимофеевне обидно, что странники к женщине «за счастьем сунулись». К «женской волюшке» нет ключей, и «не дело» искать счастье среди крестьянок. Путь семи странников не закончен, так как и среди народа нет счастливых. Матрена Тимофеевна отсылает их к чиновнику, боярину, царю, но дорога приводит мужиков на Волгу.

В следующей части («Последыш»¹, из второй части) изображена жизнь «вахлацкой стороны», где «Утятин князь» получил удар от новостей о крестьянской реформе. За «три короба» посулов от наследников князя крестьяне согласились «помалчивать» и дать покуражиться напоследок барину, поверившему невестке, что «Велели воротить» все в прежнее состояние.

Сатирически изображен крепостной уклад быта. Благодаря тому, что прежние порядки в прошлом, они кажутся «чуждыми», «смешными», «дурацкими» («Похохотали странники»). Однако «камень» может легко обернуться «сущей... бедой», как происходит с Агапом Петровым (одно воспоминание об унижении крепостничества вызывает его смерть — глава II). Его судьба служит страшным напоминанием о том, что «целый век» крестьяне оставались подневольными рабами:

— Бахвалься! А давно ли мы,
Не мы одни — вся вотчина...
(Да... все крестьянство русское!)
Не в шутку, не за денежки,
Не три-четыре месяца,
А целый век... да что уж тут!
Куда уж нам бахвалиться,
Недаром вахлаки!²

В развитии сюжета в первых трех частях динамика обусловлена

¹ Последыш — последний, остальной, остаток.

² Вахлак — неуклюжий, неотесанный человек.

мотивом узнавания национального характера, черты которого для автора сконцентрированы в крестьянстве. Быт и психология простого человека, обрисованные с реалистической достоверностью, представляют его не только как работника и кормильца, но и как богатыря, обладающего сказочной силой духа, позволяющей ему пережить невзгоды и унижения. Если эпическая сторона поэмы касается прошлого и настоящего, то в лирическом отступлении (ч. 1, гл. 2) речь заходит о том, «придет ли времечко», когда «люди русские» поверят «заступникам народным», прочитают их книги, которые помогут осознать свою роль в истории России, найти пути к освобождению:

Эх! Эх! придет ли времечко,
Когда (приди, желанное!..)

...

Когда мужик...

...

Белинского и Гоголя

С базара понесет?

Ой, люди, люди русские!

Крестьяне православные!

...

То имена великие,

Носили их, прославили

Заступники народные!

В последней из известных частей поэмы («Пир на весь мир» из второй части) появляется юный герой, с которым связана надежда автора на то, что будет «Все ладно, все по-нашему», — Гриша Добросклонов. Это человек, приносящий в жизнь крестьян «новое» (третья глава называется «Старое и новое»). Воспоминания о «старом» не оставляют крестьянина, следы прежних страданий видны в его душе. Однако правда прошлой жизни приобретает в современности легендарный оттенок (три вставных новеллы). Подводя итоги не только услышанным рассказам, но истории крепостного права, Гриша обобщает:

Змея родит змеенышей,
А крепь — грехи помещика,
Грех Якова — несчастного,
Грех Глеба родила!

Будущее видится Грише «добрым временем» (название четвертой главы «Доброе время — добрые песни»), в котором каждому крестьянину станет «вольготно-весело» жить на Руси. В его сердце слилась память о рано умершей матери с «любовью ко всей вахлачине», ради счастья которой он готов отдать жизнь:

Ему судьба готовила
Путь славный, имя громкое

Этот «честный путь» особенно дорог автору. В лирическом отступлении (ч. 4, гл. 4) возникают образы двух дорог. Путь «соблазна», «вражды-войны» за «блага бrenные» легок и «просторен», но он ведет ко злу («К добру глуха»), к греху. «Честная» дорога годится только для сильных, готовых «на бой, на труд» душ. Но это они отмечены «Печатью дара божьего», над этой их дорогой незримо парит «ангел милосердия».

Смысл финала части «Пир на весь мир», а вместе с ней и всей поэмы сходен с завершением «Мертвых душ» Н.В. Гоголя. Гоголевская Русь несется в будущее мимо «всего, что ни есть на земли» (гл. XI). У Некрасова в «убитой», «убогой», «бессильной», «забитой» Руси, как она показана в поэме (близость образов Руси свидетельствует о сходстве концепций двух писателей), загорелась «искра сокрытая». Реминисценция из ответа А.И. Одоевского на послание А.С. Пушкина «Во глубине сибирских руд...» (оба стихотворения — 1827; «Из искры возгорится пламя...») проясняет представления автора о будущем России. «Святое знамя» декабристов поднимет «раť неисчислимая», воплощающая народную силу и правду. Будущее «матушки-Руси» связывается с народом, сохранившим в рабстве вечное стремление к свободе:

В рабстве спасенное
Сердце свободное —
Золото, золото
Сердце народное!

Развязка основного социального конфликта отнесена в будущее, чем объясняется открытость сюжета. Углубленное рассмотрение национального характера позволяет затронуть и другие коллизии, в которые вовлечено крестьянство. Исход каждой из них, в том числе **нравственной и религиозно-философской**, оказывается тесно связанным с разрешением социального конфликта: общественные отношения оказываются «Всеми виною» (ч. 4, гл. 3).

Образная система поэмы представляет «матушку-Русь» как крестьянское царство. По разным «волостям» проходят главные герои, в рассказах встреченных ими людей картина расширяется: появляются образы их «родных уголков», дополненные легендами, воспоминаниями, песнями. Всюду странники, идущие в поисках «вольготной» и «счастливой жизни, застают неволю и горе. Характеры крестьян продолжают друг друга, в их многообразии создается образ народа, которому противостоят социальные враги «мужиков» — помещики, духовенство, лакеи. Пропасть между ними непреодолима, и вина за это ложится на бывших господ. В этой связи образы поэмы разделены прежде всего по социальному признаку.

Помещики появляются во всех частях и рассматриваются в разных ракурсах. Внимание к ним обусловлено их недавним всемогуществом. Эта иллюзия развенчивается при взгляде на Оболта-Оболдуева (ч. 1). Несоответствие портрета и сущности, действий и их последствий высвечивается с помощью антитез («румяненький» — «Шестидесяти лет», «Ухватки молодецкие» — «Должно быть, перетрусился», предок «тешил государыню» медвежьей травлей — «Немало их шатается/Прохвостов и теперь», «Духовное родство» между помещиком и крестьянами — «Колом сбивал их, что ли, ты...»).

В части «Крестьянка», помимо эпизода с судом помещика над проштрафившимся своим сочувствием волчице Федотушкой, образ барина появляется в исповеди Савелия. Без него крестьяне «жили — не тужили», да и при нем «тешились над барином», несмотря на то, что «отменно драл Шалашников»:

Я тоже перетерпывал:
Помалчивал, подумывал:
«Как ни дери, собачий сын,
А всей души не вышибешь,
Оставишь что-нибудь!»

Часть «Последыш» является обобщением мысли о никчемности дворян. Лишенные власти, они превращаются в «шутов гороховых», юродивых, «последних» людей:

Сойдемся — смех! У каждого
Свой сказ про юродивого...

...

Ну, слушаем приказ...

...

На той вдове Терентьевой
Женить Гаврилу Жохова...

...

А той вдове — под семьдесят,
А жениху — шесть лет!

В последней части в рассказе Ионушки «О двух великих грешниках» на первый план выходит вина богатых и знатных. Убийство пана Глуховского, воплощающего «жестокую, страшную» правду о господах, освобождает злодея Кудеяра от «бремени грехов».

И все же «грешнее всех» оказывается сам мужик (рассказ «Крестьянский грех» Игнатия Прохорова — «Пир на весь мир», гл. 3). Гневная сатира обращена на дворовых, лакеев, соглашающихся быть рабами. В первой части (гл. 4) хвастается своим счастьем «любимый раб» князя Переметьева, получивший «почетную» болезнь:

По-да-грой именуется!
Чтоб получить ее...

...
За стулом у светлейшего
У князя Переметьева
Я сорок лет стоял,
С французским лучшим трюфелем
Тарелки я лизал,
Напитки иностранные
Из рюмок допивал...

Кроме этого, в гл. 5 при помещике Оболте-Оболдуеве служит Прощка — бессловесное существо, приносящее «по слову барскому» то «подушку и ковер», то «кувшинчик с водкою» и отзывающийся на призыв «Эй» («Эй, Прощка!» повторено четыре раза).

В части «Крестьянка» в усадьбе около села Клин странники наблюдают картину развала богатой усадьбы, пропавшей «У холуя в зобу». Для показа «голодных» и «хворых» дворовых использован гротеск. Лакей одет в «какую-то бурку», сделанную из господского ковра. Пятеро бреднем в пруду ловят «всего одного карася». Другие отвинчивают медные ручки с дверей и отколупывают печные изразцы. Надпись на беседке переправлена так, что «Из слова благородного» получилась «дрянь». У скульптур в парке «Отшибены носы». Все пришло в упадок, так как для дворовых, когда барин «за границею», наступает время проявления их истинных качеств — воровства и тунеядства:

Пропали фрукты-ягоды,
Пропали гуси-лебеди
У холуя в зобу!

Два раза речь о слугах помещика заходит в рассказе Матрены Тимофеевны. «Господский управляющий» чувствует себя полным хозяином над крепостными, «докучает», не дает прохода героине. Только его смерть спасает ее от «Стыда неискупимого» («Спасибо! умер Ситников...»). В дом губернатора она пробирается, дав «Скоренько... целковенький», потом «еще целковенький» швейцару Макару Федосеичу.

Если в первых двух частях образы дворовых возникали в изображении автора или крестьян, то в части «Последыш» слово передается самому «холопу». Оказывается, что и в душе у него живет только покорность и почтение к князю Утятину. В его рассказах о «барских милостях» оживает страшная картина самодурства помещика, которое Илату кажется обычными забавами «князюшки»:

«Как был я мал, наш князюшка
Меня рукою собственной
В тележку запрягал...

...
И, подгулявши, выкупал
Меня, раба последнего,
Зимою в проруби!

...
Играл я: руки заняты,
А лошадь спотыкливая —
Свалился я с нее!
Ну, сани, разумеется,
Через меня проехали...

Сама возможность того, что помещики «Останутся без вотчины», непонятна Ипату («Так он не верил ей»). Он остается «рабом последним», «недостойным» дворовым Уятину («Холоп — и весь тут сказ!»).

В противоположность Ипату бурмистр Влас, как только приходит весть о воле, стремится освободиться от обязанности «на спросы бестолковые/Ответствовать», исполнять дурацкие приказы:

И так я на веку,
У притолоки стоючи,
Помялся перед барином
Досыта!..

О том, что рабская покорность не сословный признак, а нравственная черта, свидетельствует и рассказ Пахома о «чудном» мужике, посылавшем оброк из острога, куда попал за конокрадство:

Ему смеялись прочие:
— А ну на поселение
Сошлют — пропали денежки!
«Все лучше», — говорит...

Для «смеха» соглашается сменить Власа отчаянный мужик Клим Лавин (его «назвали» «перед старым барином», в действительности «правит» делами Влас). Но, с другой стороны, «непокладистый», «особенный» мужик Агап Петров даже ради сенокосов («Мы вам луга поемные/По Волге подарим...») не согласен снова «в хомут»:

«Ай, мужики! Царь сжалился,
Так вы в хомут охотю...
Бог с ними, с сенокосами!
Знать не хочу господ!..»

Его смерть («Не будь такой оказии./Не умер бы Агап!») после инсценировки наказания выявляет трагическую сторону «Крестьянских душ владения», рождающего как привычку к покорности, так и озлобление, стремление к бунту. Именно Агап дает обидное прозвище князю:

Заохотал Агап!
«Ах, шут ты, шут гороховый!

...
Последыш ты! По милости
Мужицкой нашей глупости
Сегодня ты начальствуешь,

А завтра мы Последышу
Пинка — и кончен бал!

В части «Пир на весь мир» один из дворовых, что «прыгнул» из кучеров в крестьяне, Викентий Александрович, рассказывает историю, подводящую итог рассмотрению «холопского звания». В были «Про холопа примерного — Якова верного» повествуется о судьбе лакея «господина Поливанова», известного своей жадностью, скупостью, самодурством. Яков, бывший «из младости» «холопом примерным», видит в жизни одну «радость» — «Барина холить, беречь, ублажать», несмотря на то, что тот отвечает ему «в зубы» «Походя... каблуком». К старости Яков становится для своего господина «другом и братом», так как у барина стали «ножки хиреть», и лакей его «вынесет», «уложит», «послужит». Но продолжается эта идиллия, до того момента, когда племянник Якова Гриша решает жениться на барской избраннице Арише. Тогда Поливанов, в полной мере демонстрируя, насколько он жесток, отправляет Гришу в рекруты. Яков недолго «дурит» («Мертвую запил...») и через две недели возвращается, подтверждая, что

Люди холопского звания —
Сушие псы иногда:
Чем тяжелей наказания,
Тем им милей господа.

Однако Яков чувствует, что «сила нечистая» подталкивает его к мести («Мутит!», «Мутит его враг»). Сцена «казни» («Казните меня!»), «страстей» барина разворачивается в «Чортовом овраге», окутанном саваном тумана, под карканье воронов:

Выслушал Яков посулы — и грубо
Зло засмеялся: «Нашел душегуба!
Стану я руки убийством мараТЬ...»
...
Перекрестился, на солнышко глянул,
Голову в петлю — и ноги спустил!..

Экие страсти господни! Висит
Яков над барином, мерно качается.
Мечется барин, рылет, кричит,
Эхо одно откликается!

Эти романтические элементы особенно выделяются на фоне реалистической достоверности повествования. Благодаря им внимание привлекается к фигуре холопа, оказавшегося уже не «псом», а мучеником. В сюжетном плане рассказ предваряет легенду «О двух великих грешниках», обрисовывая «оказию» из жизни («У нас была оказия...»), в которой барин является большим грешником, чем самоубийца:

Барин вернулся домой, причитая:
«Грешен я, грешен! Казните меня!»

будешь ты, барин, холопа примерного,
Якова верного,
Помнить до судного дня!

Помимо помещиков и дворовых крестьянству противостоят поп (см. ч. 1, гл. 1, кроме этого есть эпизодические персонажи, среди которых выделяется «дьячок приходский Трифон», отец Гриши Добросклонова), а также упомянутые странниками чиновник, купчина, вельможный боярин, царь.

За редким исключением, их изображение является гневной сатирой, обусловленной виной перед крестьянством. Напротив, образы мужиков, как и всех героев, воплощающих основы национального характера (Матрена Тимофеевна, Гриша Добросклонов), опозитизированы. В них нет идеализации — крестьянский быт хорошо знаком автору, не скрывающему от читателя его темных, грубых, злых сторон. На таком фоне происходит возвышение «сердца народного», сохранившего вечные ценности добра.

Художественное своеобразие поэмы связано с тем, что в повествовании высказывания рассказчика переплетаются с рассказами крестьян, так как в них сохраняется народный склад разговорной речи. Свобода достигается благодаря белому вольному ямбу (контраст составляют вставные новеллы и песни, в которых использованы рифма и другие размеры — трех- и двухстопный дактиль, вольный амфибрахий, двух- и семистопный хорей и др.), а также переносу и просторечиям.

Для изображения психологии крестьянина использованы многообразные фольклорные элементы. Впервые сказка, песня и поговорка как художественные средства для характеристики народного героя были применены А.С. Пушкиным в романе «Капитанская дочка» (иносказания в разговоре Пугачева с хозяином постоялого двора — гл. 2, «любимая» песня Пугачева «Не шуми, мати зеленая дубровушка...» — гл. 8; «калмыцкая сказка» об орле и вороне, которую он помнит с «ребячества» — гл. 11).

В поэме Некрасова стихия русского фольклора является главным средством психологического анализа. Слово «душа», как и у Н.В. Гоголя («Мертвые души»), означает как крепостного крестьянина («Крестьянских душ владение...» — «Последыш», гл. 2), так и «сердце народное» («Пир на весь мир», гл. 4). После долгих лет рабства

У каждого крестьянина
Душа, что туча черная —
Гневна, грозна — и надо бы
Громам греметь оттудова,
Кровавым лить дождям...

(ч. 1, гл. 2)

И «жалеть» крестьянина надо «умеючи», его нельзя мерить «на мерочку господскую». Поэтому даже сочувствующий народным бедам автор при обрисовке героев из народа уступает место им самим: с первых строк поэмы звучит живая разговорная речь. Если в авторском названии счастливому «жить хорошо», то семь мужиков

Сошлись и заспорили:
Кому живется весело,
Вольготно на Руси?

Сначала каждый из них сказал свое мнение (Роман, Демьян, Лука, братья Губины, Пров «сказали», старик Пахом «молвил, в землю глядячи»). Затем они «перекосяются», «Кричат — не образумятся!», наконец «ругательски ругаются», «тузят», «утюжат» один другого «И всяк свое кричит!».

Таким образом, уже в начале утверждается несходство крестьянских голосов, своеобразие каждого героя. Но при этом в их оценках присутствует общность, обусловленная единством положения и опыта. В сказочном разговоре с пеночкой — «птицей мудрой» их высказывания продолжают друг друга (каждый из героев присоединяет свое требование к предыдущим). Представляясь, говорят о себе «мы». Вместе «Поругивали мокрую» весну. Решают пойти на «праздник-ярмонку», подумывая об одном и том же:

А про себя подумали:
Не там ли он скрывается,
Кто счастливо живет?..

Совмещение единства и многообразия и в дальнейшем характеризует крестьянскую речь. В ней проявляется народное мировоззрение, прежде всего такой принцип, как жизненно важная потребность «дела», созидательной работы:

У нас поля обширные,
А не гораздо щедрые,
Скажи-ка, чьей рукой
С весны они оденутся,
А осенью разденутся?
...
Работа не свалила бы...
...
«И я живу — не жалуясь...»
...
Коли проснусь до солнышка
Да разогнусь о полночи,
Так гору сокрушу!

(ч. 1, гл. 3—4)

Не случайно готовность помещика «жить чужим трудом» (ч. 1, гл. 5) или праздность брошенных дворовых («Крестьянка», пролог) кажутся крестьянам «срамом». Их стремление жить «по совести»

чуждо морализаторства. «Крестьянская душа» добра («Крестьяне добродушные» — ч. 1, гл. 3, 5). Они готовы скорее «похохотать» над прежними господами, чем мстить им. В контексте поэмы народная незлобивость показана в двух ракурсах. Созная, что крестьянин — богатырь, полный «удали молодецкой», человек «великий» «в работе и в гульбе», мужики берегут это знание «про случай», готовые работать на «трех дольщиков»:

Работаешь один,
А чуть работа кончена,
Гляди, стоят три дольщика:
Бог, царь и господин!

Такие богатыри всю свою безмерную силу («Нет меры хмелю русскому./А горе наше меряли?») отдают работе («Работе мера есть?»):

На поже¹ гору добрую
Поставил, съел с горошину!
— Эй! богатырь! соломинкой
Сшибу, посторонись!

(ч. 1, гл. 3).

Былинная ассоциация развивается в изображении Савелия. Он также полагает «богатырство русское» в терпении, проводя аналогию со Святогором². «Тяга страшная» жизни стала причиной того, что мужик, как и герой былин,

Поднять-то поднял он.
Да в землю сам ушел по грудь
С натуги! По лицу его
Не слезы — кровь течет!

Однако для Савелия важно, на что сила «пригодилась». Считая, что она «По мелочам ушла» у русского мужика, он сулит ему «муки адские» в «ту-светной жизни», так как он «перетерпел» («Перетерпеть — пропасть»), слишком долго оставался жертвой. Сам Савелий, побывавший на каторге за убийство управляющего, и в сто лет на медведя смахивавший, сумел сохранить свободную душу («Клейменный, да не раб!»). Но вокруг он видит только тех, кто больше похож не на Святогора, а на Анику-воина («Эх вы, Аники-воины!»), которым на роду написано, «как ни бейтесь», быть побежденными, несчастными («Мужчинам три дороженьки:/Кабак, острог да каторга...»).

¹ Пожня — сенокос или засеянное хлебом поле.

² Святогор — русский былинный богатырь, наделенный сверхсилой, которого не выносит «мать сыра земля».

Образ богатыря, высвечивающий в русском народе безмерность внутренних сил, раскрывает неприемлемую для Савелия, как и для автора, бесконечную терпеливость, пассивность, неспособность бороться за свое счастье.

Важным аспектом народной речи является способность произнести «слово меткое» (ч. 1, гл. 2). Этот мотив продолжает размышления Н.В. Гоголя о том, что «Выражается сильно российский народ! и если наградит кого словцом, то пойдет оно ему в род и потомство...» («Мертвые души», гл. 5). У Некрасова развивается мысль о «живом и бойком русском уме», видном, однако, только чуткому и вдумчивому наблюдателю. В своем восхищении народным остроумием признается автор (ч. 1, гл. 2):

И часто в речь Петрушкину¹
Вставляют слово меткое,
Какого не придумаешь,
Хоть проглоти перо!

Записывает пословицы Павел Веретенников (барин, певший «складно песни русские» — ч. 1, гл. 2—3). Каждой разумной «головушке» можно «понять крестьянина», стоит только вслушаться в выражение народной мудрости, «слова меткие».

И реплики, и рассказы крестьян — это связная, «народная молва», образная речь, пересыпанная остротами, пословицами, обобщениями. На «ярмонке» идет «торговля бойкая»:

С божбою, с прибаутками,
С здоровым, громким хохотом.
И как не хохотать?

Помимо народных пословиц и поговорок («хоть волком вой», «Замок — собачка верная:/Не лает, не кусается./А не пускает в дом!», «Так рады, словно каждого/Он подарил рублем!» и др.), в поэму включены перекликающиеся с реальными авторские при-
слова:

От поры до поры — все топоры
а пришла пора, нет ни топора!

— Да наши топоры
Лежали — до поры.

(«Крестьянка», гл. 3)

Стилистическим элементом, имеющим фольклорную основу, является повтор завязки сюжетного действия (всего зачин с различными вариациями повторяется в поэме пять раз, привлекая внимание к новым встречам).

Важнейшей художественной особенностью поэмы является ис-

¹ Петрушка — герой народной комедии.

пользование стилистики народной песни. При характеристике образов возникает аналогия с песней благодаря постоянным эпитетам («широкая дороженька», соловушки «голосистые», «смиранный богомол», «песня складная»), а также параллелизму, особенно значимому в картинах природы. Песни органично входят в повествовательную ткань поэмы. В первой части (гл. 3) слышны их отголоски (сигналом является рифмованность отрывков). Веретенникову поют для записи:

Похвалит Павел песенку —
Пять раз споют, записывай!

«Огнем-тоской» по сердцу крестьянскому прокатилась песня, которую хором поют «десятка три молодчиков»:

Вдруг песня хором грянула,
Удалая, согласная...

...
Поют про Волгу-матушку,
Про удаль молодецкую,
Про девичью красу.

В части «Крестьянка» песня становится главным средством, при помощи которого обрисован национальный характер. В поэме Некрасова не только развиваются мотивы, известные по лирическим отступлениям в «Мертвых душах» (дорога, песня, «беспредельная» мысль, богатство), но и дается ответ на гоголевские вопросы: «Что в ней, в этой песне? Что зовет, и рыдает, и хватает за сердце?... что пророчит сей необъятный простор? Здесь ли, в тебе не родиться беспредельной мысли, когда ты сам без конца? Здесь ли не быть богатую...?».

Героиня поет «про себя», ей хором подпевают странники, и в этих песнях (вторая глава так и называется «Песни») раскрывается душа Матрены Тимофеевны, для которой ее жизнь неотделима от судьбы каждой крестьянской дочери:

Все, что в песенке
Той певалось,
Все со мной теперь
То и сталося!

Благодаря такому расширению индивидуальная судьба героини предстает проявлением общей участи «крепостной женщины» в России. Это «унылая», печальная, полная скрытых слез песня. Рассказывая о жизни, нельзя «слово» переименовать, скрыть, выкинуть:

Из песни слово выкинуть,
Так песня вся нарушится.

Песня полна и «тихой», скрытой красоты, в ней нет «серебра»,

«золота», «бела-крупна жемчуга», взамен их ее неповторимая мелодия украшена сердечностью, душевной чистотой, «ладом» и способностью отдать все силы ради исполнения долга, для любимых и родных. В ощущении согласия со своим сердцем растворяются горести, «в мире божием» становится «хорошо», «светло», «легко», «ясно».

Разнообразен жанровый спектр песен, в основе которых лежит следование народным традициям: среди них обрядовая, свадебная, величальная, лирические, плач, причитание.

В части «Последыш» также звучат песни: поют и пляшут крестьянки, чудесно поет ласкающую слух, «негромкую и нежную» песню невестка князя белокурая Люба. Но все это песни прошлого («песни рабские»).

Часть «Пир на весь мир» также построена на песенной стилистике (гл. 1: «Горькое время — горькие песни»; гл. 4: «Доброе время — добрые песни»). Только теперь это песни не народные, их автором является Гриша Добросклонов. Для характеристики внутреннего мира девятнадцатилетнего семинариста использована не исповедь, как у Матрены Тимофеевны и Савелия, а его творчество. Поначалу даже веселая, плясовая песня на деле оказывается горестным рассказом о том, как живет народу «На Руси святой». Ей вторит и «Вахлацкая», «Барщинная», «Голодная», «Солдатская», «Соленая», раздумья Гриши. Все они «протяжные, печальные», как жизнь в родной стороне:

А ни в одной-то душеньке
Спокон веков до нашего
Не загоралась песенка
Веселая и ясная,
Как ведреный денек.
Не дивно ли? не страшно ли?
О время, время новое!
Ты тоже в песне скажешься,
Но как?..

Первыми искрами будущего «света» («Свет и свобода/Прежде всего!») становятся песни Гриши Добросклонова («Доля народа...», «В минуты унынья, о родина-мать!», «Русь»). Это песни «иные», «хорошие», «призывные», в них видна работа мысли и горение души, «силы необъятные», для которых нашлось «место, где развернуться» («Мертвые души», гл. 11). В конце поэмы песня превращается в «гимн» душе народа, приобретая символический характер:

Быть бы нашим странникам под родною крышею,
Если б знать могли они, что творилось с Гришею.
Слышал он в груди своей силы необъятные,
Услаждали слух его звуки благодатные,
Звуки лучезарные гимна благородного —
Пел он воплощение счастья народного!..

Поэтизация народного сознания сочетается в поэме с реалистически достоверной обрисовкой крестьянского быта. Используются все виды предметных подробностей, каждая из которых несет значительную смысловую нагрузку. На первом плане — специфика речевой характеристики, ей сопутствуют портретные, бытовые, психологические и пейзажные детали. Они являются и свидетельством художественной правды описаний, и проясняют замысел поэта. Так, в пожеланиях крестьян сказочной «скатерти самобранной» называются детали одежды мужиков: армяки, липовые лапотки, рубахи, онученьки. В реальной картине подчеркнуты детали, свидетельствующие о том, что это «одежда старая», бедная:

Уважь — одежду старую
На нас заворужи!
...
— Чтоб липовые лапотки
Служили, не разбились...
...
— Чтоб вошь, блоха паскудная
В рубахах не водилася...
...
— Не прели бы онученьки...

(ч. 1, пролог)

В рассказе Яким Нагого о сенокосе упомянуты «сено мокрое», лошади, крестьяне с плетухами (большая корзина), неприятный пейзаж — болота, кочки, зажорины (яма на дороге с водой). Главным же является стремление передать непосильность напряжения, тяжесть работы:

Мужик, трудясь, не думает,
Что силы надорвет...
...
Как из болота волоком
Крестьяне сено мокрое,
Скосивши, волокут:
Где не пробраться лошади...
...
По кочкам, по зажоринам
Ползком ползет с плетухами —
Трещит крестьянский пуп!

(ч. 1, гл. 3)

Село Клин, где живет Корчагина «Матрена Тимофеева» — это избы, крытые соломой, за ними «Усадьба на пригорочке». Однако солома с крыш скормлена скоту, дома убогие, «с подпоркою», как «с костылем». Селенье не просто незавидное, но нищее («Крестьянка», «Пролог»).

Напротив, в портрете Гриши Добросклонова подчеркнуты духовность («Лицо худое, бледное»), «тонкость» и в то же время

простота, позволяющие поверить, что в его «горящей голове» могут родиться мысли благодатные о «правде... великой» («Горячо сказана правда в ней великая!»), о том, как помочь «духом подняться» «бедным, забитым» крестьянам («Пир на весь мир», «Вступление», гл. 4).

Пейзаж в поэме также реалистически достоверен, но в нем могут появляться сказочные черты (ч. 1, «Пролог»), песенные образы. Образ дороги имеет широкий полифункциональный смысл: от конкретного до символического. «Широкая дороженька» ведет странников от одного села к другому, что дает возможность показать всю Русь. Уже в первой части в этом образе виден и метафорический смысл: это путь народа, в своем движении он ассоциируется с морем:

Дорога стоголосая
Гудит! Что море синее,
Смолкает, подымается
Народная молва.
...
Притихла вся дороженька,
Одна лишь песня складная
Широко, вольно катится...

Братьями Добросклоновыми дорога понимается как стремление («К сердцу дорога») добиваться счастья народа («Пир на весь мир»). Итоговый образ пути России возникает в песне «В минуты унынья, о родина-мать!». Намечая вехи в историческом движении отчизны («Был гуще невежества мрак...», «Была ты глубоко несчастной страной...», «Давно ли народ твой игрушкой служил...»), герой поэмы считает, что в современности «Окончен с прошедшим расчет». Для России пролегает долгий путь вперед, на котором ее ждут страдания и горести («Еще суждено тебе много страдать...»), но, главное, перед ее «вольным сыном» открыта дорога к гражданскому самосознанию, являющемуся для автора залогом достижения счастья:

Сбирается с силами русский народ
И учится быть гражданином...
...
Еще ты в семействе покуда — раба,
Но мать уже вольного сына!

Русская природа изображена в поэме с реалистической конкретностью, но при этом в пейзажах замечен особый взгляд, позволяющий оценить их не с философской или эстетической, а с точки зрения «Своего брата крестьянина». Картина весенней природы (ч. 1, гл. 1) «хороша», дорога протянулась «Далеко», вокруг простор — «холмы отлогие», «ручьи и реки», поля, сенокосы. Однако «толкуют... странники» о том, что заброшенная земля неудобна, всходы

бедны, везде вода, «Поля совсем затоплены», в деревнях видны следы от недавних пожаров («избы новые» строит «кровная беда»).

В этом первом в поэме пейзаже объясняется постоянно в дальнейшем звучащий параллелизм природного и крестьянского миров. Для мужика и земли отведена одна роль — они кормильцы всего живого, не случайно между ними органичная, тесная связь. Яким Нагой, тридцать лет возившийся «с сохой», похож на «ком земли» (ч. 1, гл. 3). Самая «доброумная» из крестьянок села Клин сравнивается с кормилицей крестьянского хозяйства:

Корова холмогорская,
Не баба! доброумнее
И глаже — бабы нет.
Спросите вы Корчагину,
Матрену Тимофееву...

(«Крестьянка», «Пролог»)

Параллелизм становится основанием для выражения переживаний через образы природы в исповеди Матрены Тимофеевны. С другой стороны, в пейзажах видятся аналогии с миром людей: «Свекла добрая» — «точь-в-точь сапожки красные», солнце смеется, «как девка из снопов», скошенный луг — побритая «щека подъячего».

Авторская позиция в поэме выражается открыто, в лирических отступлениях. Помимо этого, ее особенностями обусловлена расстановка образов. На первом плане оказываются близкие автору по духу простые крестьяне, в отношении которых проявляется его стремление углубленно рассмотреть характеры, своеобразие психологического склада, а также возвысить значение великих тружеников. Изображение виновных в их бедах социальных слоев антитетично и по характеристике их основных качеств, и по эмоциональной окрашенности. Их образы возникают в сатирическом освещении, с выдвиганием на первый план абсурдных и комических сторон. Принимая крестьянскую точку зрения на прошлое и настоящее, автор концентрирует внимание на «новом» в жизни народа, намечая в финале поэмы пути дальнейшего развития России, в многоликости которой («Ты и забитая, / Ты и всесильная...») содержится надежда на грядущее «счастье».

Литература

Бойко М. Лирика Некрасова. М., 1977.

Бухштаб Б.Я. Н.А. Некрасов. Л., 1989.

Власов М.Ф. О языке и стиле Некрасова. Пермь, 1970.

Журко Ф.М. Поэма Некрасова «Кому на Руси жить хорошо». М., 1968.

Степанов Н.Л. Н.А. Некрасов. Жизнь и творчество. М., 1971.

Темы для самостоятельной работы и сочинений

1. Образ России в произведениях Н.В. Гоголя и Н.А. Некрасова.
2. Образ крестьянки в поэзии Н.А. Некрасова.
3. Роль художественной детали в лирике Н.А. Некрасова.
4. Пейзаж в лирике Н.А. Некрасова.
5. Образ дороги в лирике Н.А. Некрасова.
6. Пушкинские мотивы в лирике Н.А. Некрасова.
7. Образы русской классики в стихотворении «Элегия».
8. Особенности лирического героя Н.А. Некрасова.
9. Поэт-«пророк» в лирике А.С. Пушкина, М.Ю. Лермонтова, Н.А. Некрасова.
10. Поэт-«воин» в лирике Н.А. Некрасова.
11. «Народные судьбы» в лирике Н.А. Некрасова.
12. Художественное пространство поэмы «Кому на Руси жить хорошо».
13. Фольклорные жанры в стилистике поэмы «Кому на Руси жить хорошо».
14. Художественные принципы изображения национального характера в поэме «Кому на Руси жить хорошо».
15. Комическое в поэме «Кому на Руси жить хорошо».
16. Особенности сатиры в поэме «Кому на Руси жить хорошо».
17. Мотив «греха» в поэме «Кому на Руси жить хорошо».
18. Пейзаж в поэме «Кому на Руси жить хорошо».
19. Художественная деталь в поэме «Кому на Руси жить хорошо».
20. «Старое и новое» в поэме «Кому на Руси жить хорошо».
21. Своеобразие массовых сцен в поэме «Кому на Руси жить хорошо».
22. Историческое и мифологическое в образе крестьянина у Н.А. Некрасова.
23. Образ «души» в поэме «Кому на Руси жить хорошо».
24. Стихия разговорной речи в поэме «Кому на Руси жить хорошо».
25. Образ автора в поэме «Кому на Руси жить хорошо».
26. Особенности психологического анализа в поэме «Кому на Руси жить хорошо».
27. Изображение общественных преобразований в поэзии Н.А. Некрасова.
28. Конфликт «личность — государство» в поэзии Н.А. Некрасова.

АЛЕКСАНДР СЕРГЕЕВИЧ ПУШКИН (1799—1837)

«КАПИТАНСКАЯ ДОЧКА» (1836)

Замысел романа о времени восстания Е.И. Пугачева возник у Пушкина в 1833 г. Написав план будущего произведения, автор осознал, что для его разработки необходима работа в архивах, и обратился с просьбой об этом к военному министру¹. Пушкин получил доступ к ряду архивных материалов, убедивших его в необходимости исторического исследования о центральном событии в русской истории 1770-х годов. Сбор материала он продолжил, посетив места, где разворачивались действия Пугачева и его сторонников. Поездка в Поволжье, в окрестности Оренбурга оказалась необычайно плодотворной, познакомив писателя с природой и фольклором, а также со свидетельствами современников восстания.

Заканчивая свой труд о Пугачеве, Пушкин замечал «...Я думал некогда написать исторический роман, относящийся ко временам Пугачева, но, нашед множество материалов, я оставил вымысел и написал «Историю Пугачевщины» (Письмо А.Х. Бенкендорфу от 6 декабря 1833 г.). После того как летом следующего, 1834 г., исследование было сдано в печать, возобновляется работа над романом. Ее завершение относится к осени 1836 г.

В одном из набросков «Предисловия» к роману автор обращал внимание на то, что его сюжет является интерпретацией «истинного происшествия» «в Оренбургском крае», которое было отображено ранее. Имелось в виду произведение, опубликованное в 1832 г. в «Невском альманахе» (А.К. «Рассказ моей бабушки») и проникнутое традиционно отрицательным отношением к «зверским» действиям Пугачева и его сторонников. Открытая полемичность в трактовке

¹ Военным министром Николая I с 1827 по 1852 г. был граф (затем князь, светлейший князь) Александр Иванович Чернышев (1786—1857), вызывавший многими своими поступками (прежде всего деятельностью в следственной комиссии по делам декабристов, среди которых был его родственник гр. З.Г. Чернышев) общественное неприятие.

тех же событий подчеркивала отличие точки зрения автора от сложившегося стереотипа.

Обратившись к **исторической теме**, Пушкин видел свою цель и «долг» в нахождении истины: «Не знаю, можно ли мне будет ее напечатать, по крайней мере я по совести исполнил долг историка: изыскивал истину с усердием и излагал ее без криводушия, не стараясь льстить ни силе, ни модному образу мыслей» (Черновик письма А.Х. Бенкендорфу об «Истории Пугачева» от 6 декабря 1833 г.). В художественном произведении задачи исследователя стали более масштабными. **Проблематика** романа включала, помимо вопросов, связанных с крестьянским восстанием, нравственные, национальные, философские, психологические аспекты. Представление пугачевского бунта как значительного исторического события привлекало внимание к фигуре предводителя. Обрисовка его образа была связана с исследованием народного характера. С другой стороны, противостоящее Пугачеву дворянство было представлено как социальный слой, имевший глубокие традиции (проблемы чести, совести, службы), но находившийся в переходном состоянии, благодаря влиянию просвещения, знакомство с которым формировало личность. Внимание к субъективным оценкам происходящего потребовало психологической проработки образов. Наконец, изображая переломное время в жизни России, автор продолжал исследование проблемы «маленький человек в большой истории» (с ней связано название романа), что вносило в освещение событий философский оттенок.

Воплощение такого многообразного содержания стало возможным в связи с реалистическим принципом построения образов. Они создавались на основе прототипических черт, ставших известными автору благодаря знакомству с архивными материалами. Соединение таких особенностей с вымышленными характеристиками создавало неповторимую индивидуальность героя. Его поступки представляли мотивированными воспитанием, условиями формирования характера, бытовым укладом, зависящими в то же время от своеобразия внутреннего склада.

Жанровая характеристика произведения находится в прямой зависимости от масштабности основного **конфликта**. Подчеркивая частный характер «записок Петра Андреевича Гринева», автор и по цензурным соображениям в том числе переводит на второй план повествование о крестьянском бунте. Однако ход сюжетного развития проявляет, что жизнь героев включена в главный социальный конфликт времени, а их интересы зависят от того, кто соединяет в себе антитетичные черты «мошенника» и «великого государя» (гл. 8). Если события, описанные в произведении, в жизни персонажей

представляют собой эпизод (хотя для многих и ключевой), то судьба Пугачева обрисована полностью — начиная от поражения бунта 1772 г. (гл. 2) до казни 10 января 1775 г. (эпилог). Он оказывается в центре исторического противостояния народа и его угнетателей, в нем сконцентрированы важнейшие черты национального характера, вызывающего восхищение и «пиитический ужас» (гл. 8). Решение художественных задач, связанных с воплощением образа народного вождя, перевернувшего уклад жизни всей страны, становится возможным в историческом нравственно-философском романе.

В произведении 14 глав и эпилог, в котором, в отличие от основного текста, где рассказчиком был современник и участник событий, слово берет «Издатель». Он проясняет вопрос о параллельном внутреннем сюжете, главную роль в котором играют эпиграфы. Они принадлежат не Гриневу, автору «рукописи», а ее издателю, переменившему также «некоторые собственные имена». Этот стилистический прием предоставляет возможность для проявления авторской позиции, не совпадающей с мнением рассказчика.

Сюжет романа строится как последовательный рассказ о юных годах Петра Андреевича Гринева, сына премьер-майора¹ и бедной симбирской дворянки, получившего воспитание в деревне и в шестнадцать лет отправленного на военную службу. Приехав в Оренбург, он узнает, что местом его службы будет Белогорская крепость в сорока верстах от города. Там он знакомится со своей будущей женой и с человеком, чья роль в его судьбе окажется роковой: Швабрин станет его соперником, на дуэли с ним Гринев ранен, его предательство едва не будет стоить жизни герою.

В крепости он встречает «решительную минуту» боя с пугачевским отрядом, переживает угрозу жизни. Оставляя там Марию Ивановну, уезжает в Оренбург, но, получив известие о домогательствах Швабрина, возвращается. «Нечаянно» освободив свою милую («Соединенный так нечаянно с милой девушкой... я не верил самому себе и воображал, что все со мною случившееся было пустое сновидение» — гл. 13) и сразу же расставшись с ней, он отправляется в поход против «бунтовщиков» (гл. 13). «Неожиданной грозой» для него становится арест и суд. Именно его герой ощущает как кульминационный момент своей жизни (этот «удар» поразил не только его самого, но и «едва не убил отца» — гл. 13—14). Благополучная развязка совершается благодаря смелости Марьи Ивановны и милости государыни.

¹ Премьер-майор — офицерский чин в русской армии XVIII в., соответствовавший подполковнику.

В повествовании Гринева Пугачев является эпизодическим лицом, до конца остающимся для него хотя и «благодетелем», но «главным злодеем», возглавляющим «гнусный бунт» (гл. 14). Его влияние на судьбы близких герою людей расценивается им как «странное стечение обстоятельств» (гл. 11), результатом которого могли быть как «жестокость», так и «счастье». Иную расстановку акцентов вносят эпиграфы. Весь роман предваряется пословицей, выражающей народные представления о «чести»¹, благодаря чему выявляется нравственная сторона конфликта романа.

Эпиграф к первой главе обращает к герою, играющему важнейшую роль в обрисовке традиционных принципов дворянской службы. В решительном, твердом характере Андрея Петровича Гринева, происходившего из старинного рода, известного своей верностью присяге («...пращур мой умер на лобном месте, отстаивая то, что почитал святынею своей совести; отец мой пострадал... Но дворянину изменить своей присяге, соединиться с разбойниками... Стыд и срам нашему роду!..» — гл. 14), отразились семейные предания о деде самого автора. Лев Александрович Пушкин также служил «при графе Минихе»² («Как Миних верен оставался...» — «Моя родословная», 1830). Хотя он действовал в другой исторический период (отец Гринева ушел в отставку после дворцового переворота 1741 г., когда Миних был сослан в Сибирь, дед Пушкина пострадал через двадцать лет, во время прихода к власти Екатерины II), сходство проявляется в верности присяге, из-за которой ломается не только служебная карьера, но жизнь (Л.А. Пушкин два года был «в крепости», под арестом). Как и у Гринева, пращур автора «умер на лобном месте» (Федор Пушкин был казнен в 1697 г. — за участие в заговоре против Петра I). Дети Л.А. Пушкина, отец и дядя поэта, как Петруша, были записаны в гвардию (гл. 1).

Важным элементом историзма является использование в эпиграфах цитат из произведений драматургов и поэтов XVIII в.: Я.Б. Княжнина (гл. 1, 4, 13), А.П. Сумарокова (гл. 11), Д.И. Фонвизина (гл. 3), М.М. Хераскова (гл. 9, 10). Благодаря им «записки» Гринева включаются в контекст литературы XVIII в.

Эпиграф ко второй главе (как и к главам 3, 5, 6, 7, 12)

¹ В «Толковом словаре живого великорусского языка» В.И. Даля (2-е изд., испр. и доп. М.; СПб, 1882) различаются «условное, светское... нередко ложное, мнимое» и народное представление о чести, зафиксированное во многих пословицах. В истинном смысле честь — «внутреннее нравственное достоинство человека, доблесть, честность».

² Миних Бурхард Кристоф (1683—1767) — граф, русский военный и государственный деятель, генерал-фельдмаршал.

представляет собой отрывок из народной песни. В ней появляется герой, воплощающий интересы и черты противоположного дворянству социального лагеря. Название главы («Вожатый») также является значимым моментом, так как Пугачеву принадлежит именно ведущая роль в сюжете романа. Эпиграф привлекает внимание к «доброму молодцу», одновременно «страшному» и «замечательному» для рассказчика. Предвестием глубоко затрагивающего Гринева исторического конфликта является его сон, в котором Пугачев, еще незнакомый герою «мужик с черной бородою», оказывается на месте отца («Вместо отца моего, вижу в постеле лежит мужик с черной бородою, весело на меня поглядывая»), что вызывает «ужас и недоумение».

«Воровской разговор» Пугачева с хозяином трактира является важнейшим сюжетным элементом, представляющим завязку как явление, относящееся к далекому прошлому. Фольклорная основа иносказаний акцентирует давний характер столкновения, «опять» активизировавшегося «в нашем краю», и его содержание. Тем, кто ждет «вечерни», мешают «черти на погосте», но они не бросают «топор», уворачиваясь от «камушков» и ожидая благоприятного времени («дождик» для «грибков»).

Третья глава, продолжая экспозицию романа, снова обращает к «старинным людям». Эпиграф из солдатской песни акцентирует неизбежность предстоящего конфликта, передавая ожидание «лютых врагов». В тексте главы упоминаются «опасности» набегов «башкирцев» и «киргизцев». Но помимо этого намечается и противостояние поколений: среди «старинного», «захолустного» бытового уклада проходит «молодость» Швабрина, Марьи Ивановны Мировой, на это «осужден» и Гринев (в повествовании подчеркнуто, что герой — «дитя», Швабрин — «молодой офицер», говорящий по-французски, Маша — «девушка лет осьмнадцати»).

Эпиграф к четвертой главе предвещает личную коллизию, завязавшуюся на почве любовного соперничества между Гриневым и Швабриным. Ирония угрозы («Посмотришь, проколю как...») героя Княжнина воспринимается на фоне рассуждений героев о литературе «тогдашнего времени» («Учителем» называет Швабрин В.К. Тредьяковского, стихи Гринева «похвалил» «несколько лет после» А.П. Сумароков). В ней многое «нехорошо» для Швабрина, но «изрядно»¹ для Гринева. Возникающее непонимание приводит к личному столкновению, разрешающемуся дуэлью. Так «мир был

¹ Изрядный — в XVIII в. слово имело значение: отличный, превосходный.

прерван незапным¹ междуусобием», контрастирующим со «спокойствием... вокруг... крепости». Однако неожиданность конфликта мнимая, она основана на незнании героем обстоятельств, предшествовавших его приезду в Белогорскую крепость. Рассказ Марьи Ивановны о том, как Швабрин за нее сватался за два месяца до него, «открыл... глаза» Гриневу. Дальнейшие события подтверждают неслучайный характер их противостояния, в основе которого лежит разница нравственных ориентиров.

Пятая глава представляет собой важный этап в формировании личности рассказчика и в качестве сюжетной паузы предваряет начало ключевых событий романа. В ней выясняются скрытые обстоятельства: Марья Ивановна соглашается на предложение Гринева, но в «старинных» условиях быта этот брак оказывается неосуществим. Для Гринева-отца любовь сына представляется проказами сорванца, а его невеста не соглашается на замужество «без благословения... родителей». Эпиграф к пятой главе (отрывки из двух народных песен) выявляет нравственную глубину такой позиции героини (слова одной из них перефразирует в своем ответе героиня), основанной на вековой народной мудрости. В то же время жизнь героя, осознающего безысходность происходящего, «сделалась... несносна» («Я впал в мрачную задумчивость... потерял охоту к чтению и словесности... боялся или сойти с ума, или удариться в распутство»). Закончен первый этап развития сюжетного действия. Каждый из завязавшихся здесь конфликтов в дальнейшем подвергается проверке и получает продолжение или завершается в зависимости от ее исхода. Для героя последующие происшествя представляются «неожиданными». Однако развертывание частной коллизии, предваряющей их, показало, что «незапность» часто объясняется юношеской наивностью героя, сосредоточенностью на узком круге частных переживаний, замкнутостью в рамках привычных представлений. В этой связи повышается значение объективных факторов в повествовании, прежде всего документальных свидетельств и исторических деталей.

Название шестой главы является ответом на скрытый в финале пятой вопрос. То, что имело «важное влияние на всю... жизнь» героя, дало его душе «вдруг... сильное и благое потрясение», была «Пугачевщина». Эпиграф подчеркивает значительность события. Оно вписано в историю, и «старые старики», обращаясь к «молодым ребятам», стремятся о нем «сказывать», чтобы оставить в памяти потомков. Стилистика частных записок нарушается в связи с вве-

¹ Незапный — внезапный, неожиданный.

дением в текст исторического очерка «о положении, в котором находилась Оренбургская губерния в конце 1773 года». Рассказ о подавленном возмущении 1772 г. проявляет, что уклад быта, представлявшийся герою мирным, тихим, только «казался таковым». Его устойчивость взрывает новый народный бунт, известие о котором поступает в письме генерала коменданту Миронову. Вслед за тем нарастающее напряжение передается в эмоциональных оценках обитателей Белогорской крепости: «между казаками заметно стало необыкновенное волнение», усиливается «беспокойство коменданта», у героя замирает сердце при мысли об участии Марьи Ивановны, попадье Акулине Памфиловне «сделалось дурно» от известия о «беде» в Нижнеозерной крепости. «Опасное впечатление» производит воззвание Пугачева, написанное «в грубых, но сильных выражениях». Завершающий эмоциональный всплеск создается впечатлением от прощания героев («Маша рыдала, прильнув к моей груди»).

Кульминацией социального конфликта становится непосредственное столкновение между восставшими и гарнизоном крепости. С героями происходят «великие перемены»: в Гриневе пробуждаются надежды, жажда жизни, честолюбие, ожидание борьбы; капитан Миронов одушевлен «бодростью необыкновенной». «Мятежники» выражают свои чувства «криком и визгом» (впечатление усилено повтором и эпитетом: «раздался страшный визг и крики»), о их содержании свидетельствуют действия «изувеченного башкирца, которого допрашивали... накануне». Он «держал в руке веревку», сидя верхом на перекладине виселицы, где казнили капитана Миронова и поручика Ивана Игнатьича. Если представители обоих социальных лагерей прямо проявляют свои взгляды и намерения, то изумление рассказчика вызывает поступок Швабрина, ради спасения жизни отказавшегося от присяги и чести («...увидел я среди мятежных старшин Швабрина, обстриженного в кружок и в казацком кафтане»). Вся сцена расправы над офицерами и Василисой Егоровной воспринимается как «ужасная комедия». Даже смертельная опасность не делает происходящее более реальным для Гринева: его «Чувствования... были слишком смутны» («В эту минуту не могу сказать, чтоб я обрадовался своему избавлению, не скажу, однакож, чтоб я о нем и сожалел»).

«Смутность» ощущений обусловлена несоответствием между будничным уровнем восприятия и историческим масштабом событий, зрителем которых стал рассказчик (они разворачиваются перед ним как «ужасная комедия»). Субъективные переживания придают осязательность размышлению, прозвучавшему в предыдущей главе («Когда вспомню, что это случилось...») и являющемуся авторским

отступлением в контексте записок о прошлом. Вывод героя проясняет и специфику будущей развязки. «Насильственные потрясения», стоившие жизни многим персонажам романа, как и реальным людям, не произведут «лучших и прочнейших изменений» в обществе. Эпиграф к седьмой главе, являющийся отрывком из народной песни, представляет доказательство этой истины, идущее из глубины веков. Жизнь развивается по своим законам, и человеку нельзя рассчитывать, что он «выслужит» себе «корысть» или «радость». Непреложность этих законов, действующих помимо воли людей, подтверждает таинственное совпадение. Как и во сне Гринева, ему приходится услышать восклицание «поцелуй у него ручку» (во сне эти слова произносит «матушка», наяву — Савельич, но относятся они к одному лицу, которого в начале не знает, а в сцене захвата крепости не узнает герой).

Восьмая глава является ключевой в прояснении вопроса о том, кто главный герой романа. В эпиграфе, воспроизводящем пословицу («Незванный гость хуже татарина»), содержится двойственная оценка Пугачева. Возглавляемый им бунт несет смуту и разрушение, напоминая нашествие, но в то же время упоминание о «незваном госте» в контексте философско-исторических размышлений бросает на героя трагический ответ. В главе содержится подтверждение такой ассоциации. Пугачев «шутит опасную шутку», пытаясь стать народным царем («А разве нет удачи удалому? Разве в старину Гришка Отрепьев не царствовал?»). В успех его попытки вмешаться в ход истории не верит даже юный Гринев, осознающий, что мятежников ждет «виселица». Но, наблюдая за «обреченными», герой «с любопытством» обнаруживает в них «странные» черты. Пугачев и его соратники становятся для него примером свободного товарищества, воплощающего «дерзкую», «грозную» силу. Их сознательное самопожертвование вселяет в него «какой-то пиитический ужас». Фигура Пугачева приобретает характеристики трагического героя, в котором соединяются качества жестокого предводителя разбойников и борца за правду, в связи с чем он оказывается наиболее значительным лицом в образной системе романа.

Девятая глава — новая сюжетная пауза, позволяющая сосредоточить внимание на душевных достоинствах Пугачева. Мотив расставания, звучащий в эпиграфе, относится не только к разлуке Гринева с Марьей Ивановной, но и к его прощанию с прежней жизнью, а также к той памяти, которую оставляет в его «размышлениях» тот, кто распоряжается жизнью и положением окружающих («Ступай сей же час в Оренбург и объяви от меня губернатору и всем генералам, чтоб ожидали меня... не то не избежать им лютой казни»; «Вот вам... новый командир...»; «Да ты должен... вечно Бога

молить... что ты и с барином-то своим не висите здесь вместе с моими слушниками...»). Этот всемогущий человек великодушен и памятлив, что предстает контрастом ко всему миру, где человек «беззащитен» и «бессилен». На первый план выходит нравственное противостояние, а злодеем оказывается изменник Швабрин. Поиск защиты от него для «бедной девушки», попавшей в его руки, становится сюжетным мотивом, позволяющим в сравнении узнать нравственное содержание как различных социальных лагерей, так и отдельных персонажей.

Десятая глава посвящена описанию осажденного пугачевцами Оренбурга. Беспокойство Гринева о судьбе Маши Мироновой, «капитанской дочки», проявляющееся в горячем желании, чтобы оренбургское войско избрало «наступательную» тактику, представляет разительный контраст с мнением городского «военного совета», думающего о своей безопасности больше, чем об «освобождении бедных... жителей» захваченной крепости. Даже «добродушный», «почтенный» генерал Р., «старинный товарищ и друг» Гринева-отца, демонстрирует свою «слабость», соглашаясь с «движением оборонительным» и «подкупательным». Внимание переносится благодаря эпиграфу на их противников. Возникает антитеза как в сцене «совета», так и в описании положения в армии. Если регулярное войско голодное, изнуренное, то пугачевцы «сытые, пьяные и доброконные», одерживающие победу за победой и в перестрелках под городом обыкновенно имеющие «перевес». В эпиграфе звучит и сравнение («С вершины, как орел, бросал на град он взоры»), играющее в дальнейшем важную роль в характеристике Пугачева.

Ассоциацию с царями птиц и зверей продолжает и эпиграф к одиннадцатой главе, где упомянут «лев» («В ту пору лев был сыт, хоть сроду он свиреп»). В ней «провидение» «подавало... случай привести в действие... намерение» Гринева. Попав в ставку Пугачева (во многом случайно в последней редакции романа), он признается ему в своих опасениях («Я еду в Белогорскую крепость избавить сироту, которую там обижают»). Останавливая своих «енаралов», убеждающих его в том, что прапорщик из Оренбурга «в глаза обманывает», Пугачев поступает как «старый приятель» героя («Мы с его благородием старые приятели...»). Он везет Гринева в Белогорскую крепость, чтобы произвести свой «суд» и освободить «зазнобу» героя. Их путь предоставляет возможность благодаря сюжетной паузе всмотреться во внутренний мир «самозванца». В разговоре с Гриневым подтверждается мысль о его сознательном противостоянии судьбе («Для меня не будет помилования»), основами которого является желание «воли» («Улица моя тесна; воли мне мало») и понимание жизни как высшего проявления своих сил

(«...лучше раз напиться живой кровью, а там что бог даст!» — сказка старой калмычки о вороне и орле).

В двенадцатой главе происходит **кульминационное** событие в любовной коллизии. Гринев готов «растерзать» Швабрина (повторение эмоций в первом конфликте — гл. 4), тот находится «в исступлении». Одному Пугачеву под силу разрешить конфликт, восстановив справедливость. «Ужасный человек, изверг, злодей для всех», для рассказчика он оказывается благодетелем, пробудившим в нем «сильное сочувствие», готовность «жизнию» заплатить за то, что он для него сделал. Эпиграф к этой полной резких смен ситуаций и чувств главе высвечивает ее центральный ориентир. Им является судьба героини, обездоленной сироты, по отношению к которой убийца ее родителей играет роль доброго гения, «государя», дарующего волю и жизнь («...умру, если меня не избавят» — «Выходи, красная девица; дарую тебе волю»). Это крайне заостряет ощущение двойственности оценок героя, в котором соединяются непримиримые полярные противоречия («Не могу изъяснить то, что я чувствовал...»).

В двух последних главах романа Пугачев не появляется. Однако его действия напоминают пожар, охвативший обширный край, с ним борются войска, его отряды «повсюду» — это настоящая война, затрагивающая судьбы многих. Ужасные впечатления приводят Гринева к философско-историческому выводу, проявляющему ключевые слова в эпиграфе. Объясняя «дело», он склоняется к обобщению: «Не приведи бог видеть русский бунт, бессмысленный и беспощадный!». Но при этом радость от его окончания соединяется с сочувствием предводителю: победа «отравлена», мысль о возмездии «тревожила», о выпавшей Пугачеву судьбе он «думал... с досадою», видя в нем близкого человека («Емеля, Емеля!... зачем не наткнулся ты на штык...»). Неожиданным следствием его «дружеских путешествий с Пугачевым» становится приказ об аресте.

Последняя, четырнадцатая глава, посвященная рассмотрению дела Гринева в следственной комиссии, постоянно обращает к прошедшим событиям. Объяснения требуют от него «допросчики», судьи. «О странном знакомстве» вспоминают Марья Ивановна, Савельич, пишет князь Б^н, от него приходит в отчаяние Гринев-отец. Ради того, чтобы рассказать «все», приезжает ко двору героиня. Однако спасти Гринева может не правда, а «милость». Эпиграф проясняет, что «мирская молва» изменчива и своенравна, а потому далека от истины. **Развязка** в романе является проблемной. Переплетение в сюжетном действии социального, этического, любовного конфликтов ставит в центр исторического процесса человека с его неповторимыми особенностями восприятия, обусловленными как

положением, так и чувствами и мыслями, побуждающими соглашаться или бороться со средой. Пристальное внимание привлекается к судьбе выдающейся личности, в отношении которой «молва» была особенно несправедливой и односторонней.

Эпилог, проявляющий различия в точках зрения автора эпиграфов и рассказчика, фиксирует соотношение между художественным и реальным временем (Гринев «освобожден от заключения в конце 1774 года» — дата, стоящая в конце, — «19 окт. 1836»). Временная дистанция — важный момент в определении авторской позиции. Намеченная в «семейственных записках» современника событий субъективная двойственность оценок перерастает в историчность, свойственную исследовательскому труду («...мы заняты были трудом, относящимся ко временам, описанным его дедом»).

Образная система

Система образов романа формируется вокруг героя-рассказчика **Петра Андреевича Гринева**, в описываемое время юного прапорщика. Обоснованием детальности, с которой описаны его детство и ранняя юность, является необходимость охарактеризовать миропонимание героя, чьими глазами читатель видит происходящее. В первой главе, обрисовывая быт Симбирской деревни отца, Гринев характеризует свое образование как детство «недоросля», с пятилетнего возраста отданного «дядьке» — стремянному¹ Савельичу да недолго пользовавшегося уроками бывшего парикмахера и солдата француза Бопре.

На службе он продолжает свое образование: у ротмистра Зурина учится играть на билиарде. В Белогорской крепости, где он произведен в офицеры, «стал читать» благодаря тому, что у Швабрина «было несколько французских книг». Кроме этого, у него «пробудилась охота к литературе»: герой «упражнялся в переводах» и сочинял стихи. Помимо приведенного в тексте стихотворения («Мысль любовну истребляя...» — гл. 4), известно, что его «опыты» хвалил «несколько лет после» сам А.П. Сумароков.

С таким небогатым багажом знаний Гринев вступает в жизнь, потребовавшую от него самостоятельности решений и оценок. Однако юность и неопытность героя оказываются важными факторами для показа непосредственности его восприятия. Литературные увлечения являются обоснованием возможности изложить события в «записках». Субъективный подход проявляется в отборе фактов — в повествование входит только то, что значимо для самого героя.

¹ Стремянной — конюх.

Спокойный тон рассказа объясняется тем, что все происходящее описывается по памяти. Эта особенность повышает значимость каждой запомнившейся, «врезавшейся в.. память» «малейшей подробности» (гл. 14).

Характеристика внутреннего мира героя-рассказчика обуславливает его позицию в социальном конфликте. Он «природный дворянин», следующий традициям семьи и выполняющий завет отца, отрывком из которого стал эпиграф к роману («Служи верно, кому присягнешь... и помни пословицу: береги платье снову, а честь смолоду»). Верность долгу соединяется в нем с душевной чуткостью и открытостью, позволяющей сочувствовать и «бедному старику» Савельичу (рассказание в «проигрыше» — гл. 2, возвращение на выручку ему — гл. 11), и «людям, обреченным виселице» (гл. 8), и вызывающему у него целую гамму ощущений Пугачеву. Душевная глубина, позволяющая оценить в них редкие человеческие качества, в полной мере проявляется в любви Гринева к Марье Ивановне Мироновой, дочери коменданта Белогорской крепости. В его чувстве видны искренность и верность патриархальным принципам семьи. Попытка их нарушить («...я готов на все. Пойдем кинемся в ноги твоим родителям... а там, со временем... мы умолим отца моего...» — гл. 5) на этом фоне воспринимается как доказательство силы охватившей героя любви.

Марья Ивановна Миронова не сразу привлекла внимание Гринева («С первого взгляда она не очень мне понравилась» — гл. 3). В ее внешности («круглолицая, румяная, с светлорусыми волосами») и поведении («стала шить», «вся покраснела») видны черты русского национального типа. Познакомившись ближе, он «в ней нашел благоразумную и чувствительную девушку». Именно свойства ее души становятся первым впечатлением, вызвавшим пробуждение чувства. Сомнение в безупречности ее нравственности, которое пытается поселить в Гринева Швабрин, приводит к дуэли. «Взаимная склонность» героя и Маши после его ранения превращается в любовь. Но несогласие родителей Гринева на брак для героини означает конец отношений с ним. Стилистика фольклорной песни, использованная в ее речи («Коли найдешь себе суженую, коли полюбишь другую — бог с тобою...»), акцентирует народные основы ее представлений о морали.

Это первое несчастье в череде бедствий, выпавших на долю героини. Она переносит его в одиночестве, почти не видя и не разговаривая с Гриневым («Марья Ивановна почти со мною не говорила и всячески старалась избегать меня ...Мало-помалу привык я сидеть один у себя дома»). Вскоре на нее обрушивается новая беда — «Ей сделалось дурно» при известии о приближении пугачевцев. Расставаясь с героем, она не может сдержать слез («сказала... со слезами», «она зарыдала», «Маша рыдала»). «Спря-

танная» во время приступа у попады, Марья Ивановна лежит без памяти, у нее «открылась сильная горячка». Выздоровев после долгой болезни, она оказывается в руках у Швабрина, принуждающего ее «выйти за него замуж» и обращающегося с ней «очень жестоко» (письмо Гриневу — гл. 10 — выявляет, что героиня видит в нем прежде всего человека, готового «всякому... помочь», желающего добра). Освобождение, пришедшее от главы «злодеев», вызывает у нее сильное переживание («Она закрыла лицо обеими руками и упала без чувств»). Знакомство Марьи Ивановны с родителями Гринева перерастает в искреннюю привязанность, «потому что нельзя было ее узнать и не полюбить». Тревожась о судьбе героя после «слуха об... аресте», она переносит и этот удар «просто» и с молчаливой скромностью, которой «в высшей степени была одарена». Завершает характеристику героини ее поездка в Петербург. Восстановив «правду» и завершив дело, казавшееся безнадежным («Императрица не может его простить»), она, «не любопытствуя взглянуть» на столицу, уезжает обратно в симбирскую деревню. В конце злоключений она выходит замуж за Гринева («Потомство их благоденствует...»).

Социально-исторические бури, разразившиеся над страной, глубоко затронули жизнь капитанской дочки, но не изменили ее цельной натуры, воплощающей патриархальные принципы народного бытия — глубокую веру, стремление к торжеству добра и справедливости, преданность долгу, семье, соединенные с безыскусственностью и простотой поведения. В образе Маши Мироновой отражена свойственная народной психологии способность стойко переносить жизненные невзгоды, противостоять историческим потрясениям, сохраняя уверенность в победе добра. Благодаря названию романа эта черта национального характера предстает наиболее значительной.

Другую сторону этой проблемы воплощает образ **Пугачева**¹. В романе сохранены его реальные черты: неграмотность («Наши светлые очи не могут тут ничего разобрать» — гл. 9), жестокость (расправы над офицерами — гл. 7), разгул («...с вами-де то же будет, что с Лизаветой Харловой²» — гл. 10), воспроизведены биографические моменты. Однако образ создается на основе вымышленных ситуаций, художественной целью которых становится выявление в герое свойств исключительной личности.

¹ Пугачев Емельян Иванович (1740/42—1775) — донской казак, хорунжий, участник Семилетней и русско-турецкой войн, предводитель народного восстания.

² Имеется в виду судьба жены коменданта Нижнеозерной крепости, которая после казни ее родителей и мужа была взята Пугачевым в наложницы, а затем казнена.

В характеристике героя большое значение имеют фольклорные элементы. Появление сказочного «дорожного» из «мглы», «мутного кружения метели», среди «ненадежного» «снежного моря» представляет собой метафору, подтвержденную и «видением», сном Гринева (гл. 2). В них предвращается в опозитизированном виде сюжетная роль Пугачева — одновременно «страшного мужика» с топором и «посаженного отца»¹.

На основе народного творчества обрисована психология героя. Об усмирении восстания 1772 г. и о своей роли в нем он говорит с хозяином постоянного двора при помощи иносказаний — пословиц, непонятных человеку не из народной среды (если Гринев «ничего не мог тогда понять», то Савельич «слушал с видом большого неудовольствия», посматривая на собеседников с подозрением). «Грозное» и «унылое» настроение восставших передается «заунывной бурлацкой», «простонародной песней про виселицу» (песня «Не шуми, мати зеленая дубровушка»...) использована при описании стана разбойников в романе «Дубровский» — 1833). Это «любимая песенка» Пугачева (гл. 8), уверенного, что ему «поздно... каяться». Свое мироощущение герой выражает не столько отрывистыми признаниями вполголоса в откровенном разговоре с Гриневым, сколько ассоциацией с персонажем калмыцкой сказки, которому лучше прожить полной жизнью «всего-на-все только тридцать три года», чем существовать, «питаясь падалью», триста лет (гл. 11).

В каждой сюжетной ситуации Пугачев оказывается «вожатым»: вызывая изумление, выводит к жилью; решает судьбу Мироновых, Гринева, Швабрина, Марьи Ивановны; руководит восстанием, создав из «воров» и беглых преступников войско, с которым «сладить трудновато». Ряд антитез, имеющих историческое обоснование, позволяет охарактеризовать Пугачева как полководца и государственного деятеля. В сравнении двух «военных советов» (гл. 8 и 10), положения в войсках (гл. 10) высвечиваются талантливость, решительность, умение беглого казака, бьющего генералов, которые «бивали» прусского короля². Сопоставление с Гришкой Отрепьевым, о ком постоянно вспоминает новый самозванец, присвоивший себе имя Петра III (гл. 8, 11), акцентирует бунтарский характер пугачевского похода на Москву, преследовавшего не политические, а народно-освободительные цели.

¹ Посаженный отец — человек, выполняющий роль отца жениха или невесты в свадебном обряде.

² Имеется в виду Фридрих II (1712—1786), сын Фридриха I («Федор Федорович»), — крупный военачальник и король Пруссии с 1740 г. Русско-австрийские войска одержали крупную победу над его армией в ходе Семилетней войны (1756—1763) в Кунерсдорфском сражении (1759).

Сравнение с Екатериной II способствует возвышению личностных качеств Пугачева. На «милосердие государыни» не надеется он сам. Ее «милость» только волей случая спасла Гринева, верного офицера, воевавшего против мятежников, рисковавшего жизнью, подвергавшегося множеству опасностей ради присяги «государыне императрице», но арестованного по доносу изменника Швабрина. Пугачев же по отношению к своему противнику оказывается «благодетелем», «отцом», несмотря ни на отказ служить ему (гл. 8), ни на ложь (гл. 12), ни на наговоры сторонников (гл. 11), до конца сохраняя свой «обычай» («Казнить так казнить, жаловать так жаловать» — гл. 12). Его оценка строится на велении сердца. В ней много «дикого», «свирепого» (социальные причины возмущения остаются в стороне и вычлняются в связи с отношением господ к «верным» слугам, а также с характеристикой каторжников — гл. 6, 11). Но на таком фоне отчетливей видна широта души, способной к щедрой благодарности (Пугачев возвращает Гриневу его подарки с лихвой — не только тулупчик, но и коня, полтину денег, которую Савельич не позволил подарить «вожатому»), безграничному «доброму расположению».

Образ Пугачева построен на совмещении крайностей, что предстает неповторимым своеобразием исключительной, великой личности. Все свойства его натуры (ум, внутреннее безошибочное чутье, смелость и решительность характера, в то же время темнота, необузданность страстей) проявляются в предельном воплощении. Их питают народные корни, и в этом плане Пугачев является обобщенным образом, в котором выражается стихийная мощь национального характера.

Разработка народного характера дополнена образами дворовых (Савельич, Палашка), казаков (урядник Максимыч), сподвижников Пугачева (исторические лица: Хлопуша, Белобородов, Чумаков). Если в словах Хлопуши¹ и «фельдмаршала» Белобородова² звучит ненависть к дворянам («Ты уж оскорбил казаков, посадив дворянина им в начальники...») как социальному слою, определяющая вражду и недоверие к его представителям, то образ Савельича создан на основе других характеристик. Он не просто преданный, верный холоп, «раб» своих господ Гриневых (Письмо Савельича Гриневу-

¹ Хлопуша — прозвище Афанасия Соколова, крепостного крестьянина, ставшего командиром в войске Пугачева.

² Белобородов Иван Наумович (? — 1774) — сподвижник и советник Пугачева, отставной солдат-артиллерист.

отцу — гл. 5), но «дядька»¹ героя. Забота о мальчике, отданном ему на руки пятилетним, становится смыслом его жизни. Он следит, чтобы «дитя» был «умыт, причесан, накормлен», учит его грамоте («Под его надзором на двенадцатом году выучился я русской грамоте...»), сопровождает во всех скитаниях, пытаюсь не только обеспечить всем необходимым («В ту же ночь приехал я в Симбирск, где должен был пробыть сутки для закупки нужных вещей, что и было поручено Савельичу» — гл. 1; «Дома ничего нет; пойду пошарю да что-нибудь тебе изготовлю» — гл. 8), но защитить от любой опасности («Бог видит, бежал я заслонить тебя своею грудью от шпаги Алексея Иваныча!» — гл. 5; «Гляжу: Савельич лежит в ногах у Пугачева. Отец родной! — говорил бедный дядька. — Что тебе в смерти барского дитяти? Отпусти его... а для примера и страха ради, веди повесить хоть меня старика!» — гл. 7).

Между «дядькой» и его воспитанником устанавливаются родственные отношения. Пытаясь вначале «освободиться от... опеки», «вырваться на волю», Гринев после испытывает раскаяние, чувствует свою вину, хочет «непременно... помириться» (гл. 2). Не задумываясь, он возвращается к патрулю перед Бердской слободой, чтобы выручить попавшего к пугачевцам Савельича (гл. 11). Однако такое отношение — исключение на фоне барского пренебрежения слугами, что демонстрирует письмо отца Гринева, где он угрожает, что пошлет «старого пса» «свиной пасти» (гл. 5). Да и сам Савельич не представляет другой жизни, кроме службы господам. Даже свидание с кумою-«дьячихой» воспринимается как «грех», «беда», из-за которой он не проследил за «ребенком» («Как мне было оставлять тебя одного в трактире!.. Грех попутал: вздумал забрести к дьячихе, повидаться с кумою... Как покажусь я на глаза господам? что скажут они, как узнают, что дитя пьет и играет»).

Художественные особенности

Историзм романа обусловлен документальной основой сюжета, построенного на обобщенном воспроизведении событий, характерных для 1773—1775 гг., когда в России бушевал пожар Крестьянской войны, охватившей Приуралье, Зауралье, Среднее и Нижнее Поволжье. В произведении действует множество реальных лиц (Пугачев, Хлопуша, Белобородов, Чумаков, Екатерина II, упомянуты И.И. Михельсон, А.П. Сумароков, В.К. Тредьяковский, Б.Х. Миних, Петр III, Фридрих II, П.А. Румянцев-Задунайский). В образах вымышленных героев присутствует прототипическая основа.

¹ Дядька — человек, приставленный для ухода или надзора за ребенком.

Фамилия рассказчика заимствована из архивных материалов. Известно два реальных человека с такой фамилией: подполковник Петр Гринев, принимавший участие в борьбе против Пугачева, и подпоручик Алексей Матвеевич Гринев, привлеченный к следствию в связи с подозрением в сообщении с восставшими, но впоследствии освобожденный. В разработке антитезы Гринев — Швабрин нашли отражение и другие архивные сведения, касающиеся Михаила Александровича Шванвича, гвардейского офицера, добровольно перешедшего на сторону мятежников, и капитана Башарина, захваченного в плен при штурме крепости Ильинской и помилованного по просьбе солдат, некоторое время служившего у Пугачева, но бежавшего и присоединившегося к правительственным войскам.

На основе исторических свидетельств созданы новые индивидуальности героев. Их достоверность подтверждают как знакомство с реальными лицами (прежде всего с Пугачевым), так и художественные детали. Главным образом в романе используются подробности, позволяющие охарактеризовать быт патриархальной усадьбы (гл. 1), провинциального города (гл. 1), затерянной в оренбургских степях крепости (гл. 3—9), осажденного Оренбурга (гл. 10), пугачевской ставки (гл. 10). Детали обрисовывают «замечательную» наружность Пугачева (гл. 2), непритязательную внешность Маши (гл. 3), особенности поведения.

Проявление качеств персонажей происходит благодаря драматичности сюжетных ситуаций. Помогают их осознанию антитезы, возникающие в отношении основных вопросов (понятие чести, службы, правды) в связи со стремлением рассказчика определить свое отношение к происходящему. Одноплановость оценок нарушена в связи с введением в текст моментов, характеризующих авторскую позицию (эпиграфы, указание в эпилоге на временную дистанцию). Многоголосие жизни передается как обилием монологов и диалогов, так и включением в текст писем, (Гринева-отца, Савельича, Маши Мироновой), стихов, песен, сказки, официальных «извещений».

Художественную целостность роману придает **композиция**. Хронологический исторический сюжет включает концентрическую любовную линию. Ее развитие оказывается в прямой зависимости от социальных потрясений. В них проверяются искренность чувств и качества характера героев, что вносит элемент непредсказуемости. С другой стороны, основные сюжетные ходы предваряются во сне и предчувствиях героя. В целом создается впечатление многообразия и сложности жизни, требующих осмысления. Последний мотив обуславливает повторы того, «что уже известно... читателю»: об этом «просто рассказала» родителям Гринева Марья Ивановна, «не утаил»

того, что знал, в ответ на «допрос» Гринева-отца Савельич, «с жаром рассказала все» империатрице героиня. Итоговые сведения, известные «из семейственных преданий», приводит «издатель». Так утверждается проблемная сущность развязки основного конфликта романа, приводящая к пониманию необходимости философского осознания социально-исторического развития России.

Литература

- Винокур Г.О.* Пушкин-прозаик//*Винокур Г.О.* Культура языка. М., 1929.
Макогоненко Г.П. Творчество Пушкина в 30-е годы (1834—1836). Л., 1982.
Лотман Ю.М. Идеальная структура «Капитанской дочки»//*Лотман Ю.М.* В школе поэтического слова. М., 1988.
Овчинников Р.В. Над «пугачевскими» страницами Пушкина. М., 1985.
Петрунина Н.Н. Проза Пушкина (пути эволюции). Л., 1987.
Степанов Н.Л. Проза Пушкина. М., 1962.
Эйдельман Н.Я. Пушкин. История и современность в художественном сознании поэта. М., 1984.

Темы для самостоятельной работы и сочинений

1. «Капитанская дочка» как исторический роман.
2. Философско-нравственная проблематика в романе «Капитанская дочка».
3. Своеобразие конфликта в романе «Капитанская дочка».
4. Смысл названия романа «Капитанская дочка».
5. Художественная роль любовной линии в сюжете романа «Капитанская дочка».
6. Рассказчик и автор в романе «Капитанская дочка».
7. Антитеза в образной системе романа «Капитанская дочка».
8. Особенности исследования национального характера в романе «Капитанская дочка».
9. Историческая достоверность и художественный вымысел в образах романа «Капитанская дочка».
10. Роль фольклорных элементов в создании образа героя из народа в романе «Капитанская дочка».
11. Петр I и Пугачев: образы великих людей в произведениях А.С. Пушкина («Медный всадник», «Капитанская дочка»).
12. Реалистическое воплощение образа исключительной личности в романе «Капитанская дочка».
13. Роль антитезы в создании образа Пугачева — «государя» и полководца.
14. Психологическое и сюжетное значение снов в произведениях А.С.Пушкина («Евгений Онегин», «Капитанская дочка»).
15. Нравственное и социальное в представлениях героев романа «Капитанская дочка» о чести и службе.
16. Старинное и новое в романе «Капитанская дочка».
17. Конфликт «человек — история» в произведениях А.С. Пушкина.
18. Татьяна и Маша Миронова: тип русского женского характера в произведениях А.С. Пушкина («Евгений Онегин», «Капитанская дочка»).
19. Художественная роль эпиграфов в романе «Капитанская дочка» и в романе в стихах «Евгений Онегин».
20. Литературная тема в романе «Капитанская дочка».
21. Художественная деталь в романе «Капитанская дочка».

МИХАИЛ ЮРЬЕВИЧ ЛЕРМОНТОВ (1814—1841)

«ГЕРОЙ НАШЕГО ВРЕМЕНИ» (1840, ПРЕДИСЛОВИЕ — 1841)

Роман состоит из ряда повестей разной жанровой природы. Две первых тяготеют к жанру путевого очерка. Кроме того, в «Бэле» и «Тамани» просматривается ориентация на романтическую новеллу. «Княжна Мери» — светская повесть, «Фаталист» имеет сходство с фантастической прозой 1830-х годов.

Повести объединены в единое художественное целое сквозной темой, обрисованной в предисловии. Признавая, что вступление «есть первая и вместе с тем последняя вещь» для книги, автор не мог обойтись без него, пытаясь преодолеть «несчастную доверчивость некоторых читателей и даже журналов», воспринявших содержание слишком «буквально». Ироничное замечание автора относилось к привычке «публики» видеть в герое «пример». Эта «нелепость» наряду с попытками трактовать произведение как карикатуру или придавать ему исключительно субъективное значение («...другие же очень тонко замечали, что сочинитель нарисовал свой портрет и портреты своих знакомых...») определяли необходимость объяснить «цель сочинения».

Преодолевая романтическую традицию, Лермонтов создает новую индивидуальность на основе прототипических черт. Как отмечает в предисловии «автор этой книги», это «портрет, составленный из пороков всего... поколения, в полном их развитии». Реалистическое изображение «современного» «безнравственного» человека (эпитеты, относящиеся к герою в предисловии) не имеет сатирической направленности. «Цель» автора — указать на «болезнь», зафиксировать явление, как «он его понимает и, к несчастью, слишком часто встречал».

Создавая психологический роман, автор затрагивает множество **проблем**, среди которых главными являются социально-исторические и нравственные вопросы, связанные с условиями формирования мировоззренческих основ поколения. Оставляя на втором плане внешнюю биографию героя, он показывает его духовную жизнь, благодаря чему «болезни» века предстают внутренним трагическим переживанием, находящим точки пересечения с лирикой автора. Сходство с романтическим лирическим героем Лермонтова обусловлено тем, что в центре романа оказывается образ, воплощающий личностное начало, наделенный чертами героики. В первоначальном названии произведения («Один из героев начала века») высвечивались именно эти особенности, роднящие Печорина с воинами и бунтарями 1810—1820-х годов. В окончательном заглавии поя-

вился ироничный оттенок из-за соединения понятия героизма и «времени», обрекающего на бездействие, вызывающего разочарование и скептицизм, что и составило главную «болезнь» молодого поколения («Скажите-ка, пожалуйста,— продолжал штабс-капитан...—...неужто... молодежь вся такова? Я отвечал, что много есть людей, говорящих тоже самое...» — «Бэла»). Однако «злая ирония» не затрагивает качеств Печорина, в образе которого воплощено стремление личности вступить в борьбу с обстоятельствами, временем, судьбой. Предрешенная развязка этих **конфликтов** придает Печорину характеристики трагического героя, что подчеркнуто в оценке автора («...мое мнение о характере Печорина? — Мой ответ — заглавие этой книги. «Да это злая ирония!» — скажут они.— Не знаю.» — «Предисловие» к «Журналу Печорина»).

Биография героя изображена в романе фрагментарно, с нарушением хронологической последовательности. Восстанавливая ее, повести можно выстроить так: «Тамань», «Княжна Мери», «Фаталист», «Бэла», «Максим Максимыч». Иная последовательность событий обусловлена «внутренней необходимостью» (*В.Г. Белинский*. «Герой нашего времени», 1840), целями психологического анализа. Действие романа, осложненное наличием отдельного сюжета в каждой повести, протекает как постепенное углубление в духовную жизнь героя. Первая повесть «Бэла» представляет его характер с точки зрения «попутчика» автора-рассказчика, «поседевшего» на кавказской войне штабс-капитана, оказавшегося сослуживцем Печорина в «крепости за Тереком». Во второй — с ним встречается сам рассказчик, что позволяет выявить основы непонятных Максиму Максимычу противоречий в характере Печорина («психологический портрет» героя). Его равнодушие к старому товарищу побуждает штабс-капитана отдать автору «записки», которые он хранил в течение пяти лет. В предисловии к «Журналу Печорина» сообщается о смерти героя, что «давало... право печатать» отрывки из него. Так возникает мотив самооценки личности, разгадать тайну которой не могут окружающие. Внутри «Журнала» действие все ближе подходит к непосредственному сиюминутному переживанию, к моменту рождения чувства: «Тамань» — повествование о случае из прошлого, «Княжна Мери» — дневник, где составной частью являются лирические отступления. На одном из них, наиболее значительном в раскрытии психологии героя, прерывается действие повести. Заключительная новелла «Фаталист» является философским итогом всего романа.

Отсутствие определенности в сюжетных этапах связано с особенностями художественной цели. Все столкновения героя с внешним миром (даже заканчивающийся дуэлью конфликт с Грушницким) поверхностны по сравнению с постоянной внутренней борьбой. Мотив узнавания, являющийся двигателем действия,

виден уже в предисловии, где автор намечает первое из противоречий, характеризующих героя: невероятность его свойств превосходит фантастичность «всех трагических и романтических злодеев», но в то же время «в нем больше правды», чем может представить себе публика.

Композиционное своеобразие обусловлено, таким образом, психологическими задачами. Стадии развития основного **конфликта** (личность — общество) располагаются в произведении нетрадиционно. **Завязка** отнесена к прошлому, к «первой молодости» героя. О ней неоднократно Печорин рассказывает Максиму Максимычу, княжне Мери, пишет в своем «Журнале». Однако ее смысл проясняется только в последнем отступлении в эпилоге повести «Княжна Мери». **Развитие** конфликта предстает постепенным разрывом связей с миром. **Кульминацией** является разлука с Верой, происходящая на фоне других потерь (дуэль с Грушницким, с которым «были когда-то друзьями», разрыв с Вернером, отказ от женитьбы на княжне Мери). **Развязка** оказывается необычной, так как побежденный обществом герой (сходно с Чацким, Онегиным, другими «лишними» людьми) торжествует над судьбой. В противоположность развитию романтического конфликта, у Лермонтова важна психологическая мотивировка такого исхода — потребность «идти вперед», надеясь увидеть, «не мелькнет ли там на бледной черте, отдаляющей синюю пучину от серых тучек, желанный парус...» (эпилог повести «Княжна Мери»). Помимо этого, высвечивание конфликта с судьбой переводит повествование в философско-исторический план, обращая к одной из важнейших проблем лермонтовской лирики. Поколение, пришедшее на смену оказавшимся не по своей воле «в С...»¹, наделено не только «пороками», видными наблюдателю «молодежи светской», но «силами необъятными», проявить которые оно может только в такой грандиозной вечной битве.

Первая повесть «Бэла» представляет собой рассказ в рассказе. Начиная повествование повествователь вскоре передает слово встреченному им в дороге штабс-капитану. Характеристики того и другого имеют важное значение для обрисовки главного героя романа. Рассказчик — один из «путешествующих и записывающих людей», который «недавно на Кавказе», и потому ему внове горские нравы, и он готов слушать истории о «приключениях» бывалых солдат. Он принадлежит к столичной молодежи («...вы вот, кажется, бывали в столице, и недавно...»), обладает тонким умом («Штабс-капитан не понял этих тонкостей...») и чутким восприятием. Его

¹ С... — Ставрополь, где находились многие из сосланных на Кавказ декабристов («Княжна Мери», 13 мая).

чемодан «до половины был набит путевыми записками о Грузии», и, «подстрекаемый любопытством», он стремится услышать от «старого кавказца» о «чудных» случаях и людях.

Максим Максимыч — офицер «лет пятидесяти», начинавший служить при А.П. Ермолове (до 1827 г.), десять лет воевавший в Чечне, с которым «много... бывало приключений». Самым заметным из них оказывается «историйка», касающаяся совсем не горских «головорезов», а человека, у кого «на роду написано», что с ним «должны случаться разные необыкновенные вещи!». Так привлекается внимание к герою, которого «звали... Григорьем Александровичем **Печориным**».

«Скоро пять лет», как Максим Максимыч не может забыть ни внешность («Он был такой тоненький, беленький...»), ни поведение («...в дождик, в холод целый день на охоте; все иззябнут, устанут — а ему ничего...», «...Ходил на кабана один на один...» — и в то же время «...ветер пахнет, уверяет, что простудился; ставнем стукнет, он вздрогнет и поблдеет...») Печорина. Объяснить противоречия в его характере Максим Максимыч не в состоянии, считая их «большими странностями».

Особенно памятна штабс-капитану история, доставившая ему множество хлопот из-за любви Печорина к дочери черкесского князя. Стремление героя к тому, чтобы Бэла стала его возлюбленной, приводит к целому ряду конфликтов. Его соперником оказывается сам Казбич — ловкий, «как бес», любивший, по общему уверению, «таскаться за Кубань с абреками». Его «разбойничья лошадь», лучше которой «ничего выдумать невозможно», — предмет зависти «всех наездников». Особенное чувство к ней питал брат Бэлы Азамат, юный «повеса», «головорез», «проворный на что хочешь: шапку ли поднять на всем скаку, из ружья ли стрелять». Четыре цены предлагал он за Карагёза, лошадь Казбича: «если б... имел», половину табуна в триста кобыл, весь табун в тысячу кобыл, наконец, реальные исполнения желаний — кража «лучшей винтовки или шашки» отца, даже своей сестры. На все Казбич отвечал отказом, что вызвало бешенство Азамата, попытавшегося его убить.

Вмешавшись в эту «дикую» распрю, Печорин убедил Азамата увести сестру («...ночью они оба возвратились, и часовой видел, что поперек седла Азамата лежала женщина...»), а ему помог украсть лошадь Казбича. Постепенно герою удалось победить и преданность горским обычаям у Бэлы, и она стала его женой («...он мне отвечал, что... по-ихнему, он все-таки ее муж...»). Во всех случаях он стал победителем, однако справиться с одолевающей его скукой не смог. Бэла стала очередным надоевшим увлечением. Через год он совсем «переменился к этой бедной девочке», «его обращение стало холодно». Пытаясь развлечь Бэлу, Максим Максимыч выводит ее прогуляться на вал, где их видит Казбич. Вскоре он похищает женщину,

которая «ему давно-таки нравилась». Пытаясь их догнать, Печорин убивает лошадь Казбича, Максим Максимыч ранит его в плечо, и он, убегая, наносит смертельный удар ножом в спину Бэле, которая через два дня умирает на руках у героев.

Столь же памятни, как и эти драматичные события, Максиму Максимычу слова Печорина («...его слова врезались у меня в памяти...»). В своем объяснении он рассказывает свою внутреннюю биографию, перечисляя то, что «раздражало воображение и самолюбие», а после обманывало, надоедало. Сначала опротивели ему удовольствия, которые «можно достать за деньги», затем надоело общество, любовь оставила сердце «пустым», чтение и науки «также надоели», а когда его перевели на Кавказ, он и вовсе «потерял почти последнюю надежду», так как через месяц «привык» к опасностям и «близости смерти». Скука Печорина имеет прямой реминисцентный источник, обращая к герою пушкинского романа в стихах «Евгений Онегин», который «...равно зевал/Средь модных и старинных зал». Однако непонятной остается жажда нового («...во мне... воображение беспокойное, сердце ненасытное; мне все мало...»), влекущая Печорина ко всем новым разочарованиям. Подобно Онегину, он собирается путешествовать, но в этом «последнем утешении» ищет не спокойствия, а «бурь и дурных дорог».

Описание реакции Печорина на смерть Бэлы показывает, что Максиму Максимычу, заметившему противоречивость в поведении сослуживца, непонятны внутренние мотивировки его поступков. Он бы «на его месте умер с горя», а Печорин «поднял голову и засмеялся». Максим Максимыч, который «кажется... ее любил как отец», не может даже поговорить о Бэле. Хотя Печорин «был долго нездоров, исхудал», он «никогда с этих пор» не касался этой темы.

В первой повести, начинающей роман, герой предстает воплощением необычных качеств, резко отличающимся не только от людей с бытовым уровнем сознания, но и от мужественных, многое повидавших «кавказцев». Сравнение с горцами выявляет, что «природным» людям он не уступает в смелости, своеволии, воплощая свои дерзкие замыслы. В соединении с разочарованностью, характерной для «всей» современной молодежи, характер Печорина выглядит в «Бэле» загадкой.

Во второй повести «Максим Максимыч» автор-рассказчик признается, что «хотя и составил о герое «не очень выгодное понятие», некоторые его черты кажутся ему «замечательными». «С некоторым нетерпением» он ждет и встречи с ним, узнав о его приезде. То, что Печорин не спешит на свидание к «другу закадычному» Максиму Максимычу, вызывает у того беспокойство, огорчение. Нарастание «тяжелых» переживаний создает фон, на котором появляется Печорин. Прошло пять лет, и автор-рассказчик видит уже не «молодого человека лет двадцати пяти», а «тридцатилетнего» «господина».

Сюжетная пауза, во время которой закладывают лошадей, а Печорин, зевая, сидит на скамье, позволяет «нарисовать его портрет», в котором внешние детали передают особенности духовной жизни. Остановка действия контрастирует с мотивом постоянного движения, характерного для героя (В «Бэле» — охота, скачка; в «Тамани» — за сутки Печорин пережил много опасностей, чуть не убит; в «Княжне Мери» — за месяц происходит развитие двух романов, конфликта с Грушницким, приведшего к дуэли, после которой раненный в колено Печорин проскакал пятнадцать верст и, когда пала лошадь, пешком вернулся обратно; в «Фаталисте» — за две недели чуть не гибнет от руки пьяного казака; умирает на пути из Персии).

Психологический портрет построен на противоречиях, в которых намечаются три проблемные оси. «Он был среднего роста», но все другие черты в нем представляют собой крайности. У него такое крепкое сложение, что он может переносить все трудности, связанные с кочевой жизнью, сменой климата. Широкие плечи, прямой стан, небрежная походка обрисовывают облик воина, не побежденного жизненными «бурями». Но при этом «порода» является свойством, свидетельствующим о его происхождении. Печорин — аристократ с «маленькими» руками, тонкими бледными пальцами. Даже мелочи выдают «привычки порядочного человека», привыкшего к столичной жизни. Между лицами героя возникает антитеза, так как, в противоположность «кочевому», «столичный» быт развращает, ослабляет, «крепкого» мужчину превращая в «тридцатилетнюю кокетку» — воплощение «нервической слабости» и «нежности».

Вторая смысловая ось связана с противоречием, касающимся влияния на героя «бурь душевных». На вид ему не больше двадцати трех лет, в его улыбке видно «что-то детское». Однако «при долгом наблюдении» выясняется, что впечатление обманчиво: «благородный лоб» избороздили морщины, в глазах заметны следы «глубокой постоянной грусти», в тридцать лет он устал от жизни, как от долгого «утомительного бала». Причины этой усталости не доступны даже такому внимательному наблюдателю, как повествователь, из-за «скрытности» Печорина, о которой свидетельствует походка («...он не размахивал руками — верный признак некоторой скрытности характера»).

Об обманчивости впечатлений о герое говорят и его глаза (третье противопоставление). Они теплого карего цвета, но их блеск напоминает «гладкую сталь», «ослепительную, но холодную». Его взгляд «равнодушно спокоен», однако в глубине души скрыт жар эмоций и знание людей, отчего он становится «проницательным и тяжелым». Переплетение всех этих противоречий производит оригинальное, но неприятное впечатление в связи с размытостью его черт,

невозможностью составить определенное мнение о них. Попытка объяснить Печорина через свойства его внешности оказывается несостоятельной: «замечания» рассказчика, «может быть», верны, а «может быть, на другого вид его произвел бы совершенно различное впечатление».

Благодаря сюжетному повороту, обусловленному пренебрежением героя к воспоминаниям и своим записям о прошлом, повествователь получает возможность сверить свои впечатления с его внутренним видением событий. Расставание с Максимом Максимычем воспринимается на фоне утверждения рассказчика о несоответствии в Печорине внешнего и внутреннего. Он остался «тот же», и поэтому его холодность («...довольно холодно, хотя с приветливой улыбкой, протянул ему руку») не свидетельствует о забвении того, что пережито с Максимом Максимычем. «Помнит» он и о Бэле, но и это свое впечатление он готов скрыть («...чуть-чуть побледнел и отвернулся.../почти тотчас принужденно зевнув...»), не допустив внутрь посторонних. Так в конце двух первых новелл формируется потребность в том, чтобы слово было предоставлено самому герою. Одновременно становится очевидным, что Печорин «вряд ли» вернется в сюжетную канву романа как действующее лицо («Так вы в Персию?.. а когда вернетесь?.. — кричал вслед Максим Максимыч.../...Печорин сделал знак рукой, который можно было перевести следующим образом: вряд ли; да и зачем?..»).

Закономерным следствием такого вывода предстает сообщение, открывающее «Журнал¹ Печорина», о том, что недавно он, «возвращаясь из Персии, умер». Однако «История души человеческой» продолжается, тем более что повествователь в изложении Печорина видит «наблюдения ума зрелого над самим собою». Создается иллюзия того, что в действительности публикуется дневник этого незаурядного человека, раскрывающего в нем своеобразие своей личности. Только в конце предисловия к «Журналу Печорина» автор открыто заявляет о том, что он не только нейтральный издатель отрывков из записок героя, но писатель, выполняющий ясную художественную цель, видящий пользу в том, чтобы до конца прояснить истоки «слабостей и пороков» «молодежи светской».

Открывает «Журнал Печорина» повесть «Тамань» (как «Бэла» и «Фаталист», «Тамань» была напечатана до выхода романа: «Отечественные записки», 1839 — № 3, 11, 1840 — № 2). В ней рассказчиком является Печорин, и особое внимание привлекают его «признания» (отступления от захватывающего сюжета рассказа и рассуждения о «странностях» происходящего начинаются словом «признаюсь»), размышления, воспоминания. Они проясняют, что

¹ Журнал — записи по дням, дневник (франц.),

его прошлое связано с «севером», с «холодной столицей», где он пережил любовь, «так самовластно» игравшую его жизнью, сформировался как личность с определенными «предубеждениями». Пейзажи, занимающие значительное место в повести, выявляют романтические устремления героя. Наряду с реалистическими подробностями («Я им объяснил, что я офицер, еду в действующий отряд по казенной надобности...»), картины природы достоверно характеризуют Печорина, в котором странности людей и быта приморского городишки вызывают не страх (как у его денщика: «Меня в дверях встретил казак мой с испуганным лицом»), а желание разгадать загадку, вмешаться в ход жизни «странных» людей: контрабандиста Янко и восемнадцатилетней «певуньи» с «магнетическими» глазами.

Возрастающее напряжение в сюжете повести передается с помощью пейзажных деталей. Луна, тихо глядящая «на беспокойную, но покорную ей стихию», начинает «одеваться тучами». Поднимается ветер, и начинается буря. «Между горами волн» показывается лодка, которой правит тот, кто «не боится ни моря, ни ветров, ни тумана, ни береговых сторожей». Именно параллель с Янко выявляет необычность черт Печорина. Из-за него «все пропало», от него бегут Янко и его спутница. Его отчаянная смелость и способность поддаться порыву чувств подобны отваге ночного пловца, чья лодка вот-вот «ударится с размаха о берег и разлетится вдребезги». Сравнение углубляется в связи с тем, что Печорин, пускаясь в столь же опасный путь, не обладает качествами «естественного человека» («Оглядываюсь — мы от берега около пятидесяти сажен, а я не умею плавать!»). Смертельная опасность, разочарование в «ундине»¹ не мешают герою оставаться «любопытным» к жизни, сохраняя иронию по отношению к собственным «радостям и бедствиям» («И не смешно ли было бы жаловаться начальству, что слепой мальчик меня обокрал, а восемнадцатилетняя девушка чуть-чуть не утопила?»).

«Тамань» заканчивает первую часть романа, в которой герой представлен как личность, которая не вписывается в рамки действительности благодаря сильному, но противоречивому характеру, особенностям «предубеждений», потребности в возвышенных чувствах, стремлению проявить себя в «бурных», опасных событиях, находясь на грани жизни и смерти. Переплетение этих свойств в сочетании со «скрытностью» Печорина обуславливает необходимость исповедальных откровений, которые могли бы заменить непосредственные проявления характера в значимых конфликтах.

¹ Ундина — в германо-скандинавском фольклоре образ, близкий славянской русалке.

То, что предлагает ему «время», оказывается несоизмеримым с его возможностями, это обращает к романтическому мотиву борьбы с судьбой, представленной в романе через передачу психологического состояния.

Обобщенность в обрисовке субъективных переживаний героя возникает в связи со сходством его мировосприятия с авторским. Пейзаж, открывающий повесть «Княжна Мери», близок картинам природы, увиденным рассказчиком в начале романа («Бэла»). Горы дороги Печорину как «самое высокое место», откуда Пятигорск кажется маленьким, «чистеньким, новеньким городком», говор толпы сливается с шумом воды, смысл которых одинаково неразличим. Природа «веселит» героя («...на восток смотреть веселее...», «Весело жить в такой земле!»), как и рассказчика, которому даже звезды на Кавказе кажутся «гораздо выше, чем... на севере», а фырканье усталых почтовых лошадей «весело было слышать» («Бэла»).

В обрисовке печоринского восприятия природы использована пушкинская реминисценция («...Бешту синеет, как «последняя туча рассеянной бури»...»). Строчка из стихотворения А.С. Пушкина¹ «Туча» (1835), выражающего жизнеутверждающую концепцию «ясного» мира, вызывает в памяти лермонтовские «Тучи» (1840), где настроение лирического героя совершенно иное. В обращении к «вечным странникам» неба звучит не только жажда свободы, но и тоска по родине, в разлуке с которой находится изгнанник. В этой связи обращение Печорина к пушкинскому образу выявляет различия между «чудесным» настроением, вызванным видом гор и мыслью о соседстве с облаками («...во время грозы облака будут спускаться до моей кровли»), и состоянием души, общим для всей «молодежи светской». Сходство с мироощущением лирического героя Лермонтова проявляет автореминисценция. Чистота воздуха вызывает сравнение с ребенком, что повторяет образ из отрывка «Синие горы Кавказа, приветствую вас!..» (1832). Однако если в раннем произведении вслед за ним («Воздух там чист, как молитва ребенка») воспеваются «люди, как вольные птицы», то в романе сравнение («Воздух чист и свеж, как поцелуй ребенка...») открывает рассуждение о противоположности природы и человека.

Это размышление вводит в повествование о мире «внизу», куда «спускается» герой. Одной из важных особенностей повести «Княжна Мери» является бытописание, позволяющее подробно представить среду, из которой он вышел. На Кавказе нет

¹ Тесная связь «Героя нашего времени» с произведениями А.С. Пушкина была отмечена В.Г. Белинским, назвавшим Печорина «Онегиным нашего времени» («Герой нашего времени», 1840).

«аристократических гостиных», но нравы «водяного общества» роднят его со столичным, являясь отражением его пороков в сниженном и оттого более откровенном и неприглядном виде. Сюжет повести строится на развитии отношений в любовном треугольнике: Печорин — княжна Мери — Грушницкий. Действие осложнено другой любовной линией, связанной также с героем: Печорин — Вера — ее муж. Нарастание конфликта с Грушницким, представленного как пародийный антипод Печорина, сопровождается и отрывом героя от всех, поначалу расположенных и даже дружественных (Вернер) к нему кругов. Он остается «один, потеряв последнюю надежду» (эпilog повести).

Трагический итог отношений с людьми, как и в предыдущих повестях, не отражается на внутреннем состоянии героя. Лирические отступления в ходе повествования Печорина о событиях, происшедших за месяц с 11 мая по 16 июня, а также рассказы о себе дают возможность выявить причины его «странностей» («Бэ-ла»). При этом актуальной остается мысль рассказчика о «скрытности характера» героя («Максим Максимыч»), хотя в предисловии к «Журналу Печорина» обращается внимание на то, что его история «писана без тщеславного желания возбудить участие или удивление», чем и обусловлено доверие к его признаниям. Помимо них, его мировоззрение проявляется в описаниях и оценках, в особенности когда черты и поступки затрагивают его за живое.

Такова прежде всего характеристика Грушницкого. Многие особенности двух героев антитетичны («беленький» блондин Печорин, не по своей воле странствующий по Кавказу — смуглый брюнет Грушницкий, юнкер в солдатской шинели, чей приезд на Кавказ — «следствие его романтического фанатизма»). В образе Печорина также есть романтические черты (индивидуализм, эгоизм, но в то же время устремленность к «высокому», максимализм в требованиях к жизни, презрение к опасности), но он не драпируется в «трагическую мантию», напротив, его «скрытность» говорит о стремлении пережить наедине с собой выпавшие на его долю страдания (Грушницкий принадлежит к тем, «которые важно драпируются в необыкновенные чувства, возвышенные страсти и исключительные страдания» — 11 мая).

Первое отступление касается той особенности, которая позволяет доверять герою, который «привык себе во всем признаваться» (11 мая). Второе возникает в ходе описания Вернера (13 мая), с которым они «скоро... сделались приятелями». Это отступление о дружбе («...к дружбе не способен...») проявляет сходство Печорина с пушкинским героем («Евгений Онегин», гл. 2, стр. 14). Третье отступление является ответом на известие о приезде Веры и касается постоянства чувств героя. Прошедшее не только живет в его памяти, оно «приобретает... власть» над ним, вызывая в его душе «все те же

звуки» (13 мая). Это замечание героя имеет особую важность, так как и его любовь к Вере, и пробуждающееся чувство к Мери будут скрыты за сарказмом («Весело!..», «А смешно подумать...» — 16 мая; «Я пожал плечами, повернулся и ушел» — 12 июня). Помимо этого, важное значение имеет оценка внешности женщины, в которой отмечаются прежде всего глаза (Максим Максимыч рассказывает о «глазах Бэлы — черных, как у горной серны», сверкающих, заглядывающих в душу; Вера смотрит «глубокими и спокойными глазами», у княжны Мери «бархатные глаза» «без блеска: они так мягки, они будто бы тебя глядят...»).

Начиная с открывавшей повесть картины природы, пейзажи являются вставками, «рассеивающими» внутреннюю напряженность в рассказе. После свидания с Верой Печорина томят грусть, беспокойство, тревога, болезненное ощущение разлуки. Но «все в минуту» проходит от зрелища «синей дали» и «благовонного» аромата степи (16 мая). После расставания с Мери он слушает «сладостно-усыпительный шум студеных ручьев» (10 июня). Новое объяснение с княжной так взволновало его, что «развеешь мысли» удастся только в горах, вдыхая «упоительную прохладу» вечера и убеждаясь в гармоничной сущности мира («**Луна** подымалась из-за **темных** вершин», **стук** копыт «в **молчании** ущелий» — 12 июня). Наиболее проявлена художественная цель пейзажей в сцене дуэли. Въезжая в ущелье, где предстоит поединок, Печорин всматривается в природу, видя глубокий смысл в соединении света и тьмы, тепла и прохлады, рождения и умирания, начала и конца. Его восприятие обострено приближающейся смертельной опасностью, и «в этот раз, больше чем когда-нибудь прежде», он любит природу, чувствуя и себя ее частью — росинкой, «отражавшей миллионы радужных лучей» и обреченной на «мгновенное существование» (эпилог).

В отступлениях Печорин, анализируя свои ощущения, возникающие как отклики на внешний мир, сам доискивается ответов на вопрос, «отчего» он такой («Отчего это?» — 16 мая, «Из чего же я хлопочу?» — 3 июня, «Я иногда себя презираю... не оттого ли я презираю и других?», «куда я себя готовлю?» — 14 июня, «зачем я жил?» — 16 июня). Пытаясь разрешить загадку, он обращается к прошлому. Так, он «прошел тот период жизни душевной, когда ищут только счастья, когда сердце чувствует необходимость любить сильно и страстно». Оттого герой «ничем очень не дорожит», ни к кому не привязан, даже к «любимой женщине» (16 мая).

История отношений с княжной Мери свидетельствует, что Печорин не превратился в бесчувственное, равнодушное существо. Он «упорно добивается» ее любви. Спрашивая себя, «зачем», «из чего» он «хлопочет», герой объясняет это демонической «жадностью» к жизни. Во всем, происходящем вокруг него, он находит «пищу» для своих душевных сил («А ведь есть необъятное наслаж-

дение в обладании молодой, едва распутившейся душой! Она как цветок... Я чувствую в себе эту ненасытную жадность, поглощающую все, что встречается на пути...» — 3 июня). Однако, как замечает Печорин в конце рассуждения, он «далеко отвлекся от своего предмета». Выражаемые им мысли — предположения («Если б я почитал себя лучше, могущественнее всех на свете... если б все меня любили...»). В действительности его душа находится в становлении, он не достиг еще «цели, то есть конца». Многие естественные в юности стремления, такие как «честолюбие», в нем «подавлены обстоятельствами», из-за чего им находится замена — потребность, как он пишет, «подчинять моей воле все, что меня окружает». В рассуждениях героя часто употребляется местоимение «все», выражающее его тягу к идеализации, максимализм, являющиеся свидетельством романтического настроения. «Полнота и глубина чувств и мыслей» в нем похожа на океан, живущий собственной жизнью, «спокойствие» которого — «признак великой, хотя скрытой силы».

Во время экскурсии к провалу в версте от Пятигорска Печорин, возражая княжне Мери, рассказывает о причинах своего злословья («Подружившийся» с Онегиным автор «привык» к «его язвительному спору», «шутке, с желчью пополам», «злости мрачных эпиграмм» — «Евгений Онегин», гл. 1, стр. 46). Они кроются в том, что его «никто не понял», ему «не верили». В нем умерла лучшая «половина души» (неприятие «дурных свойств», скромность, непосредственное нравственное чувство, любовь ко «всему миру», честность), которой герой читает «эпитафию», прикрывая иронией — «холодное, бес-silное отчаяние» (3 июня).

Обобщая в этой романтической гиперболе («половина души» «умерла») губительное воздействие светской среды на личность, Печорин в дальнейших отступлениях обращается к исследованию своего «назначения на земле». Называя себя «необходимым лицом пятого акта», он подводит итог того влияния, которое оказывало его вмешательство в судьбы других людей. Он разрушал их надежды, приводил в отчаяние, прямо или косвенно убивал (5 июня). Так или иначе, герой участвовал в их конфликте с судьбой, становясь их противником. Темой одного из отступлений является его отношение к «врагам», которые «волнуют... кровь», заставляют проявлять в полной мере смелость, решительность, ум — все то, что входит для него в понятие «жизни» (5 июня). В любых обстоятельствах он видит себя действующим лицом мировой трагедии, обреченным на заурядное существование («Мало ли людей, начиная жизнь, думают кончить ее, как Александр Великий¹ или лорд Байрон, а между тем

¹ Александр Македонский (356—323 гг. до н. э.) — царь Македонии и великий полководец, создавший крупнейшую мировую монархию древности.

целый век остаются титулярными советниками?...»¹. Наряду с этим романтическим преувеличением в характере героя видны и другие черты. Печорин признается в том, что он, в отличие от романтического героя, отказывающегося от земного несовершенства, любит его. Так, женщинам он «всегда готов был... жертвовать спокойствием, честолюбием, жизнью», хотя его отзывы о «женском уме» и «сердце, если оно имеется», самые неутешительные. Он не боится «сдернуть» с явлений жизни «волшебное покрывало», за которым таятся «слабости». Принимая их во всей «чудовищности», он «идет прямо», испытывая к миру (так же как к женщинам) чувство «во сто раз» большее с тех пор, как перестал бояться и «постиг» его (11 июня).

Однако даже такая сильная любовь, какую скрывает от княжны и от себя Печорин (насколько герой «был взволнован» объяснением с Мери, передает только пейзаж — 12 июня), не может заставить его изменить главной ценности его жизни — стремлению к свободе («Я готов на все жертвы, кроме этой; двадцать раз жизнь свою, даже честь поставлю на карту... но свободы моей не продам» — 14 июня). Ответ на вопрос, отчего он «дорожит» ею, связан с представлением героя о будущем. У него есть «неизъяснимое предчувствие», хотя в реальности ему нечего ждать от жизни («...куда я себя готовлю? чего я жду от будущего?.. Право, ровно ничего»). Это откровенное признание получает ироничную концовку (сравнение с «безотчетным» страхом перед «мышами»; рассказ о предсказании «одной старухи», нагадавшей ему в детстве «смерть от злой жены», впечатление от которого снимается в связи с сообщением о другом «фокуснике», чье удивительное, «великолепное» представление привлекает внимание «почтеннейшей публики», вызывая у героя насмешливую оценку, выраженную в тоне повествования — 15 июня).

К мыслям о будущем Печорин возвращается, когда наступает время «расплачиваться» (15 июня), перед дуэлью, «немножко похожей на убийство» (16 июня, слова Вернера). Дуэль является в романе ключевым эпизодом, в котором высказываются «силы необъятные» героя. Так же, как у А.С. Пушкина, дуэль — следствие случайного стечения обстоятельств («Если б Грушницкий не согласился, я бросился б ему на шею» — 12 июня; Грушницкий, «ослепленный ревностью... не подозревал» об истине; «...борьба совести с самолюбием была непродолжительна» — 16 июня), но в ней выявляются важные качества героев. При сопоставлении Ленского и Грушницкого очевидна разница в восприятии романтизма. В конце

¹ Титулярный советник — чин 9-го класса, не дававший права на личное дворянство.

1830-х годов эту «моду» «донашивают» в провинции, и «вычурная», «пышная» речь Грушницкого (у Ленского «Всегда восторженная речь», «пылкий разговор» — «Евгений Онегин», гл. 2, стр. 6, 15) Печорину напоминает декламацию. Есть сходство в их судьбе: оба погибают на дуэли, хотя, дожив до «старости», стали бы «мирными помещиками» («Обыкновенный... удел» Ленского — «Евгений Онегин», гл. 6, стр. 38—39). Существенное отличие состоит в том, что в персонаже лермонтовского романа, в отличие от поэта Ленского, нет «ни на грош поэзии».

Образ Печорина продолжает развитие онегинских черт. В сцене дуэли на первом плане оказываются не следование светским «предрассуждениям» («Евгений Онегин», гл. 6, стр. 10), а личностные свойства. В «Герое нашего времени» дуэль необычная: на шести шагах сходятся противники, пистолет одного из которых не заряжен. Печорин, зная о «мистификации», до конца не выдает себя, проверяя соперника («...я хотел испытать его; в душе его могла проснуться искра великодушия, и тогда все устроилось бы к лучшему...»). Одновременно дуэль становится испытанием и для него самого.

Внутренний монолог перед дуэлью является итоговым, где герой пытается найти, наконец, ответ на свои вопросы о цели и смысле жизни. Мотив предсмертной исповеди обуславливает предельную откровенность признаний («...что, если его счастье перетянет?... Что ж? Умереть так умереть! потеря для мира небольшая... И, может быть, я завтра умру!..» — 16 июня). Отчаявшись найти цель своей жизни, герой признает, что его «назначение» было, «верно», «высокое». Для него в его душе были заложены «необъятные» силы, но он растратил их, не став создателем своей судьбы, не принеся другим счастья. Его трагедию не только никто не понял «совершенно», но не заметило «ни одно существо».

Описывая дуэль через полтора месяца («Вот уже полтора месяца, как я в крепости N...» — эпилог повести), Печорин вспоминает, как, закончив дневник, томимый «тайным беспокойством», открыл роман В. Скотта «Шотландские пуритане»¹, доставивший ему «отрадные минуты». Упоминание этого произведения «шотландского барда» не случайно. Его «волшебный вымысел» уносит героя в мир его мечты, открывая ее и перед читателем лермонтовского романа. Главным героем у В. Скотта является Генри Мортон, исповедующий идеалы чести, достоинства, свободы. В шотландской действительности конца XVII в. открываются богатые возможности для прояв-

¹ Скотт Вальтер (1771—1832) — великий английский писатель. Его четвертый роман «Пуритане» вышел в 1816 г., вызвав восхищение читателей. Дата смерти «шотландского барда» — важный элемент в составлении хронологии романа Лермонтова.

ления его талантов, мужества, доблести, верности, преодолевающих обстоятельства. Он нехотя бросается в водоворот войны, но из всех ситуаций выходит невредимым, сохранив свои убеждения. Заблуждения, касающиеся героя, рассеиваются, справедливость торжествует — его необыкновенная личность оценивается всеми по достоинству.

Идеал деятельного романтического героя многое открывает в душе Печорина. По сравнению с ним его жизнь — тусклое подобие, пародия, хотя и представляется окружающим «странный», «необыкновенный» («Бэла»). Дуэль, смертельная опасность, прямое столкновение с противником — для него бал, на который он приходит «свеж и бодр» с гордо блистающими глазами.

Перед дуэлью Печорин, отвечая на вопросы доктора Вернера о завещании, о том, хотел бы он «оставить что-нибудь на память» друзьям или возлюбленной, опровергает саму возможность понимания, надежды на отзыв в людских сердцах. Он хотел бы оставить воспоминание о себе как о холодном эгоисте («...я думаю об одном себе...»), человеке рассудочном («Я давно уже живу не сердцем, а головою», «...разбираю свои поступки... без участия»), разочарованном, раздвоенном («Во мне два человека: один живет в полном смысле этого слова, другой мыслит и судит его...»). Однако в действительности он скрывает за внешним равнодушием к смерти «бешеное» воодушевление («...все это начинало меня бесить»). У него «чуть-чуть... не закружилась» голова от зрелища выбранного им самим места дуэли — площадки на вершине скалы, под которой видны ожидающие «добычи» камни, пульс у него лихорадочный, глаза «блестят ярче обыкновенного». Под дулом пистолета Грушницкого его охватывает «неизъяснимое бешенство», затем целый спектр чувств: и досада оскорбленного самолюбия, и презрение, и злоба, и злорадство, так как противнику «не удалось... подурочить» его, и сочувствие к нему, и негодование на его слабость.

Напряжение разрешается выстрелом, вызвавшим ужас Вернера, который при следующей встрече «не протянул... руки» Печорину, подтвердив вывод героя о том, что «даже самым добрым, самым умным» его поступки непонятны. Особую значимость эта мысль приобретает в связи с тем, что он вновь «разыгрывал... роль палача» (5 июня), имея «смелость взять на себя всю тягость ответственности». «Скрытая сила» вышла наружу, идеи получили продолжение в поступке («...в чьей голове родилось больше идей, тот больше других действует...» — 3 июня). Однако он не принес ни удовлетворения герою («У меня на сердце был камень. Солнце казалось мне тусклым, лучи его меня не грели»), ни пользы людям.

Подтверждением тому, что вызвала этот поступок «великая» сила, служит неутихающая буря чувств. Прочитав прощальное письмо Веры, герой как безумный скачет в Пятигорск, «задыхаясь

от нетерпения». Природа вокруг составляет зловещий фон этой скачке: «в ущелье... темно и сыро», слышен глухой рев горной реки. Печорин не находит слов для того, чтобы выразить свое «беспокойство и отчаяние»: «Я молился, проклинал, плакал, смеялся...». Внутренние противоречия в этом образе превращаются в антитезы, носителем которых является один и тот же человек. Но судьба оказывается сильнее: у коня не хватает сил, он падает, идти пешком герой не может. Потеряв Веру, он чувствует, что остался один, и от этого исчезают его твердость и хладнокровие, силы покидают его («Душа обессилела...»). Однако превращение в «дым» всех замыслов Печорина не является развязкой. Для него «Все к лучшему!», так как он не ждет осуществления идеала в действительности («...гнаться за погибшим счастьем бесполезно и безрассудно»).

Новое счастье он отталкивает от себя, расставаясь с княжной Мери. Герой почти не владеет собой во время их последней встречи («...сердце мое сильно билось...», «...еще минута, и я бы упал к ногам ее»), но произносит безжалостные фразы («...вы знаете, что я над вами смеялся?..») «твердым голосом и с принужденной усмешкою». Он сознательно освобождается от привязанностей, не желая вступить на тот путь, где его «ожидали тихие радости и спокойствие душевное». Заключительное рассуждение в эпилоге контрастно выделяется на фоне печоринского тона, в котором откровения чередуются с ироническим снижением. Ответ героя на серию вопросов, передающих внутреннюю логику его размышлений, предстает не выверенным выводом, а оправданием, похожим на крик о помощи. Правду о своей душе он вкладывает в одно нескончаемое предложение, в котором ему не удастся досказать ее до конца: оно заканчивается многоточием, создающим впечатление оборвавшегося высказывания.

«Отвернувшись» от реальности (постоянная деталь в образе Печорина: он «отвернулся» от Грушницкого — 11 мая, княжны Мери — 12 июня, воспоминаний о Вере — эпилог), герой остается наедине с собой. Последнее признание у него вырывается, когда он снова переживает прошедшее, «ясно и резко» врезавшееся в его память («Ни одной черты, ни одного оттенка не стерло время!»), погружается в прежнюю бурю чувств. Оно воспринимается не только как откровение, не прозвучавшее даже в исповедальном монологе перед дуэлью, но и как попытка докричаться до неведомой силы, отделяющей его от «желанного паруса». Сравнивая себя с матросом с «разбойничьего брига», Печорин характеризует таким образом те «благородные стремления», которые были «лучшим цветом» его юности (16 июня). «Его душа сжилась с бурями и битвами», без них он «скушает и томится» на «пустынной пристани».

Все заключительные образы эпилога имеют иносказательный смысл, являясь символом мироощущения поколения, «рожденного

и выросшего» в начале XIX в. (Печорин родился в конце 1800-х годов: ему около 25 лет в середине тридцатых, после смерти В. Скотта). На его формирование повлияли победа русской армии в войне с Наполеоном и общественный подъем преддекабристских лет. Но вступает в жизнь поколение во время резкого перелома, связанного с поражением восстания на Сенатской площади и последующими репрессиями. «Выброшенное на берег», в обстановку реакции, оно ощущает себя в пустоте, надеясь на чудо, подобное появлению корабля около необитаемого острова. Для «великого» дела предназначались и «силы необъятные» героя лермонтовского романа, ради участия в нем он должен сохранить свободу («...но свободы моей не продам»). Лишенная такой цели жизнь представляется ему «скучным» (постоянный признак настроения Печорина), бесконечным ожиданием желанного избавления.

В третьей повести «Журнала Печорина» («Фаталист») дается ответ на вопрос о том, что же заставляет героя, знающего о невозможности перемен и неизбежном конце, «идти вперед», продолжать безнадежную «борьбу с людьми или с судьбой». Появление последнего мотива придает обобщенный смысл конфликту романа, обуславливая его философское содержание. В центре сюжета повести оказывается вера в существование предопределения («Рассуждали о том, что мусульманское поверье, будто судьба человека написана на небесах, находит и между нами, христианами, многих поклонников...»). Все доказывает Печорину, что человек не может «своевольно располагать своею жизнью».

Поручик Вулич, на лице которого герой «читал печать смерти», заметил «странный отпечаток неизбежной судьбы» («Вы нынче умрете! — сказал я ему»), остается жив. Пистолет у поспорившего с Печориным Вулича дал осечку, что подтвердило его утверждение о существовании «предопределения». Возвращаясь домой, Печорин предается размышлениям о вере, которой лишено поколение «жалких потомков» тех, кто думал, что «светила небесные принимают участие» в делах людей. Вместе с верой оно утратило силу воли, гордость, перестало испытывать «неопределенное, хотя и истинное наслаждение, которое встречает душа во всякой борьбе». Сожалея об этих потерях, герой готов отказаться от насмешек над «услужливой астрологией» и принять доказательство «предопределения».

Неожиданно на следующее утро ему предоставляется новый довод в его пользу. Через полчаса после благополучного разрешения пари Вулич был убит пьяным казаком. Печорин оказался прав, прочитав на его лице судьбу, которая все-таки настигла поручика.

Третье подтверждение исходит от старого есаула, призывающего казака, запершегося в пустой хате, не противиться судьбе и покориться, сдавшись властям. Призывая в свидетели Бога («Побойся

Бога! Ведь ты не чеченец окаянный, а честный христианин...»), есаул два раза повторяет народную мудрость: («нечего делать: своей судьбы не минуешь!»).

Наконец, сам Печорин решается испытать судьбу. Он нападает на казака и обезоруживает его («...я... вдруг оторвал ставень и бросился в окно головой вниз. Выстрел раздался у меня над самым ухом, пуля сорвала эполет»).

Последним в «метафизические прения» вступает Максим Максимыч, когда Печорин «Возвратясь в крепость... рассказал» ему обо всем. Упоминание об этом персонаже, обрамляющее действие романа, возвращает читателя к началу, замыкая кольцевую композицию. Максим Максимыч также приводит в доказательство народную мудрость: «...видно, уж так у него на роду было написано!..».

Пятикратно повторенное доказательство не убеждает одного Печорина («...как часто мы принимаем за убеждение обман чувств или промах рассудка!..»). Философским итогом романа оказывается его сомнение в неизбежности «судьбы» («Я люблю сомневаться во всем...»). Для Печорина безысходность в разрешении конфликта «не мешает решительности характера — напротив...». Сознательная борьба с временем, обществом, судьбой придает ему черты трагического героя, что изменяет эмоциональную окраску финала. Название последней повести воспринимается как стремление посмеяться над роком, фатумом¹. Духовная сила личности, позволяющая «ничему не вверяться слепо», с иронией встречать как жизненные, так и «метафизические»² трудности, главное, противостоять «предопределению», стремясь «смелее идти вперед» («Ведь хуже смерти ничего не случится — а смерти не минуешь!»), вызывает восхищение, просветленное чувство, напоминающее по значению катарсис³. Знание о биографии героя («Недавно я узнал, что Печорин, возвращаясь из Персии, умер» — Предисловие к «Журналу Печорина») не уничтожает эмоциональной окраски концовки, так как благодаря авторским оценкам герой романа приобретает обобщенный смысл. Это «портрет... поколения» (Предисловие к роману), в нем воплощена «История души человеческой» (Предис-

¹ Фатум — приговор богов; судьба, рок (*лат.*). Фатализм — вера в предопределение, в судьбу. Слышна и игра слов, основанная на омонимии. По звучанию идентичны латинские глаголы «пророчествовать» и «нести вздор, говорить глупости».

² Метафизический — здесь — отвлеченный, умозрительный.

³ Катарсис — очищение (*греч.*), высшая степень трагизма, когда потрясение от воплощения трагического конфликта не подавляет, а производит просветляющее действие.

ловие к «Журналу Печорина»), возвышение которой и становится философской развязкой романа.

Своеобразие развязки обусловлено также и тем, что при всей определенности авторской позиции («Мой ответ — заглавие этой книги» — Предисловие к «Журналу Печорина») в финале не поставлена точка в «Истории души человеческой». Обрыв художественного времени романа в конце повести «Фаталист» обращает к началу «Бэлы», биографически продолжающей события. Кольцевая композиция, придающая художественную завершенность произведению, проявляет незавершенность повествования о «Герое... времени», воплотившем типичные черты своего поколения и в то же время представленного как исключительная личность.

Литература

- Герштейн Э. «Герой нашего времени». Л.; М., 1976.
Мануйлов В.А. Роман Лермонтова «Герой нашего времени». Комментарий. М, 1975.
Удодов Б.Т. Роман Лермонтова «Герой нашего времени». М., 1989.

Темы для самостоятельной работы и сочинений

1. Онегин и Печорин: два «героя... времени».
2. Образ романтического героя в романе «Герой нашего времени».
3. Особенности конфликта в романе «Герой нашего времени».
4. «Друзья» и «приятели» в романе «Герой нашего времени».
5. Роль портретной детали в женских образах романа «Герой нашего времени».
6. Тема одиночества в творчестве М.Ю. Лермонтова (лирика, роман «Герой нашего времени»).
7. Характеристика «времени» в романе «Герой нашего времени».
8. Тема судьбы в романе «Герой нашего времени».
9. Художественная роль пейзажа в романе «Герой нашего времени».
10. Жанрово-стилистическое своеобразие повести «Тамань».
11. Роль отступлений в повести «Княжна Мери».
12. Особенности психологизма в романе «Герой нашего времени».
13. Художественное время в романе «Герой нашего времени».
14. Своеобразие композиции романа «Герой нашего времени».
15. Сюжет повести «Бэла» и его место в композиции романа «Герой нашего времени».
16. Индивидуальное и типическое в образе Печорина.
17. Роль антитезы в образной системе романа «Герой нашего времени».
18. Идеал и реальность в представлении Печорина.
19. Противоречивость в характерах Онегина и Печорина.
20. Печорин женскими глазами (Бэла, Вера, княжна Мери о герое романа).
21. Нравственные черты Печорина: социальные и личностные истоки.
22. Слабость и сила в образах романа «Герой нашего времени».
23. Художественная деталь в романе «Герой нашего времени».
24. Тема любви в романе «Герой нашего времени».
25. Лирический герой Лермонтова и образы романа «Герой нашего времени».
26. Реминисцентный фон романа «Герой нашего времени».
27. Печорин как реалистический образ.

НИКОЛАЙ ВАСИЛЬЕВИЧ ГОГОЛЬ (1809—1852)

Родился на Украине, в местечке Великие Сорочинцы Миргородского уезда Полтавской губернии. Отец Василий Афанасьевич Гоголь-Яновский (1777—1825) (Яновщина — древнее название местности, где располагалось родительское имение Васильевка) был помещиком. Одновременно служил при почтамте, затем был секретарем у предводителя дворянства. В его доме, где существовал домашний театр, он, как автор, актер, дирижер, участвовал в постановке комедий.

Детские годы, проведенные в Васильевке, обогатили будущего писателя впечатлениями от малороссийского фольклора и исторических преданий. В 1818 г. Гоголь с младшим братом (умер в 1819 г.) были отданы в Полтавское уездное училище. В 1821 г. мальчик поступил в Гимназию высших наук в г. Нежине, известную просветительским духом и вольнолюбивыми настроениями (в 1827 г. здесь было заведено «дело о вольнодумстве», в результате которого были уволены преподаватели передовых взглядов).

Тяга к творчеству, проявившаяся в раннем детстве, в 1820-е годы дает первые плоды в разных видах искусства. Гоголь в гимназии занимается живописью, играет в спектаклях, пишет произведения разных жанров: трагедию, сатиру, историческую поэму, повесть, лирические стихотворения. Свое будущее, однако, он не связывает с художественной деятельностью, собираясь стать правоведом.

Окончив гимназию в 1828 г., он приезжает в Петербург. Там появляются его первые литературные публикации (1829). Испытав разочарование в государственной службе, Гоголь уделяет творческой работе основное внимание. В начале 1830-х годов печатается первая повесть из будущих «Вечеров на хуторе близ Диканьки», другие прозаические произведения и статьи. Служба в департаменте государственного хозяйства и публичных зданий Министерства внутренних дел, затем в департаменте уделов (писец, помощник столоначальника) воспринимается им как изучение быта чиновников и особенностей государственного аппарата.

Переломным в судьбе Гоголя стал 1831-й год. В это время он знакомится с А.С. Пушкиным, завязывает тесные отношения с его кругом, начинает преподавательскую работу. Выходят «Вечера на хуторе близ Диканьки» (СПб, 1831—1832. Ч. 1—2), принесшие юному автору широкую известность. Расширяются литературные контакты Гоголя, формируется его концепция реализма как стремления «извлечь... необыкновенное» из «обыкновенного» и художественными средствами доказать, что в нем «совершенная истина» («Несколько слов о Пушкине», 1835).

В середине 1830-х годов выходят сборники прозы «Арабески» и

«Миргород», повести «Нос», «Коляска», статьи. В 1835 г. начинается работа над «предлинным романом» о России, а затем над комедией «Ревизор». В 1836 г. почти одновременно с изданием состоялась ее премьера в московском Малом театре. После этого писатель возвращается к прерванному труду. Находясь в Германии, Швейцарии, Франции, Италии, Гоголь продолжает писать «Мертвые души». В 1839 г. в Москве читает первые шесть глав, вызывающих всеобщее восхищение. В 1840—1841 гг. в Италии занимается окончательной редакцией первого тома. В 1842 г. поэма опубликована под названием «Похождения Чичикова, или Мертвые души».

В начале 1840-х годов писатель работает над вторым томом, готовит издание собрания сочинений, где опубликованы его новые пьесы (комедии «Женитьба» и «Игроки» и др.). В 1845 г. рукопись второго тома «Мертвых душ» была сожжена, но вскоре работа над ним возобновляется. В 1847 г. опубликованы «Выбранные места из переписки с друзьями» — публицистическое произведение, содержащее изложение социально-исторической концепции автора. Книга вызвала шквал критических отзывов, которые Гоголь воспринимал как «сокрушительную историю», «потрясшую» его здоровье (Н.В. Гоголь. Письмо П.В. Анненкову от 1 августа 1847 г.).

«Постоянный труд» над вторым томом «Мертвых душ» (Н.В. Гоголь. Письмо А.О. Смирновой от 22 февраля 1847 г.) продолжался до самой смерти автора. В 1851 г. Гоголь читает друзьям семь глав из него. 1 января 1852 г. заканчивает работу. Однако во время предсмертной болезни в ночь с одиннадцатого на двенадцатое февраля 1852 г. писатель сжег беловую рукопись второго тома. Пять сохранившихся глав из различных черновых редакций были опубликованы в 1855 г.

Это произошло после смерти Гоголя, скончавшегося в Москве 21 февраля 1852 г. От университетской церкви, где состоялось отпевание, до кладбища Данилова монастыря гроб несли на руках студенты и профессора университета (в 1931 г. прах был перенесен на Новодевичье кладбище).

«МЕРТВЫЕ ДУШИ» (1842)

Первый том задуманного многотомного произведения является законченным литературным трудом, обладающим жанрово-стилистической спецификой. Сюжет был «отдан» Гоголю А.С. Пушкиным («...Пушкин заставил меня взглянуть на дело серьезно. Он уже давно склонял меня приняться за большое сочинение... и в заключение всего отдал мне свой собственный сюжет, из которого он хотел сделать сам что-то вроде поэмы и которого, по его словам, он бы не отдал другому никому. Это был сюжет «Мертвых душ» — <«Ав-

торская исповедь»>, 1847). В его основе история авантюриста, скупавшего у помещиков крестьян, умерших, но числящихся живыми по ревизским спискам. Такая сделка представляла выгоду для помещиков, так как до следующей ревизии (они проводились через 12—15 лет) за податные души (крепостные мужского пола) необходимо было платить налог в казну.

Мемуаристы отмечают, что случаи, подобные описанному Гоголем, имели место в действительности. С мертвыми душами осуществлялись авантюры разного рода. Об одной из них знал А.С. Пушкин. Будучи в кишиневской ссылке, он слышал о том, что в Бендерах имена умерших крестьян отдавали беглым. Подобные мошенничества случались и в других уездах, включая родной для Гоголя Миргородский.

В «Мертвых душах» предприятие Чичикова изображено как «необыкновенно странная» (гл. 9) история, но при этом не вызывающая удивления у такого «кулака»¹, как Собакевич («Вам нужно мертвых душ? — спросил Собакевич очень просто, без малейшего удивления, как бы речь шла о хлебе» — гл. 5). Все в ней совершается по законам современного общества, в связи с чем становится возможным изобразить широкий спектр особенностей, характерных для жизни России начала XIX в., в их заостренном, наглядном проявлении. Приключенческая сторона произведения была выдвинута на первый план цензурой, и его название было изменено² («Похождения Чичикова, или Мертвые души»). В этом виде в заглавии была подчеркнута ориентация на традицию плутовского романа.

Этот жанр, зародившийся в XVI в. в Испании, в русской литературе был представлен в творчестве М.Д. Чулкова, Ф.В. Булгарина, А.Ф. Вельтмана. Некоторые из его черт были использованы Гоголем. Прежде всего это касается центрального образа. Героем становится ловкий пройдоха, чье происхождение «Темно и скромно», а жизнь протекает как попытки «надуть» всех попадающихся ему на пути ради того, чтобы достичь «всех довольств», «всех достатков» («...экипажи, дом, отлично устроенный, вкусные обеды, вот что беспрерывно носилось в голове его» — гл. 11). Повествование построено как последовательный рассказ об одной из его авантур, в котором автор предоставляет возможность читателю

¹ Кулак — скупец, скряга.

² Сдав рукопись в Московский цензурный комитет, Гоголь вскоре был вынужден забрать ее из-за враждебного отношения. Петербургская цензура пропустила «Мертвые души», однако 36 мест были признаны «сомнительными», в «Повести о капитане Капейкине» требовались существенные поправки, было изменено название (в таком виде поэма издавалась до 1917 г.).

услышать внутренние монологи героя. Все эти черты близки жанровым характеристикам произведений авторов плутовских романов.

Однако художественная цель Гоголя была неизмеримо масштабней: ему «хотелось», чтобы в его сочинении «предстал как бы невольный весь русский человек, со всем разнообразием богатств и даров, доставшихся на его долю преимущественно перед другими народами, и со всем множеством тех недостатков, которые находятся в нем, — также преимущественно перед всеми другими народами» (<«Авторская исповедь»>). Осуществление такой грандиозной задачи писатель считал возможным только после изучения вопросов о «природе человека вообще», «недостатках и достоинствах всякого народа», о «высоком и низком» в русском характере. Историко-психологические исследования должны совмещаться с лирической силой и сатирическим пафосом («силой смеха»), чтобы в произведении отразилась в полной мере гражданская позиция автора («...чтобы доказало оно, что я был также гражданин земли своей и хотел служить ей» — там же).

Роман, в понимании Гоголя, не может охватить всю жизнь, так как в нем сюжетные события «связаны слишком» с судьбой главного героя. Для того чтобы изобразить множество разнородных явлений и характеров, необходим иной жанр, который писатель назвал «малым видом эпопеи», «как бы серединой между романом и эпопеей» («Учебная книга словесности для русского юношества. Проспект», 1844/1845). Ее героем, в отличие от собственно эпопеи, является не значительное, а частное лицо, через действия которого, однако, можно увидеть «вживе верную картину» эпохи. «Живое», «вне самого себя» изображение событий и героев, проникнутое «значительной и сильной мыслью» автора, Гоголь считал видом поэзии, видя в его основе «Потребность поделить свои чувствами». Наряду с лирической он выделял «поэзию повествовательную или драматическую», а также «верх творчества» — «описательную или дидактическую¹». Определив «Мертвые души» как «поэму», писатель подчеркивал, таким образом, наличие в ней «поэтического» замысла: «Значительность поэзии повествовательной... увеличивается... когда поэт стремится доказать какую-нибудь мысль и, чтобы развить эту мысль, призывает в действие живые лица, из которых каждое своей правдивостью и верным сколком с природы увлекает внимание читателя и, разыгрывая роль свою, ему данную автором, служит к доказательству его мысли» (там же).

Основным **конфликтом** поэмы является противоречие реального («низкого») и должного («высокого») положения русского человека. Быт и нравы разных социальных слоев изображаются реалистически достоверно (в гротесковых и фантастических чертах обобщаются

¹ Дидактический — поучительный, наставительный (греч.).

закономерности, существующие в действительности, в связи с чем сатира также является реалистической, призванной заострить характеристики; так, например, происходит в оксимороне «Мертвые души», где подчеркивается, что антигуманная общественная обстановка настолько губительна для внутреннего мира человека, что способна убить в нем бессмертную душу. При воплощении национального характера использованы как конкретные детали, так и приемы художественной идеализации. Органичность их соединения достигается благодаря особому образу автора, в котором сочетаются черты повествователя, внимательно вглядывающегося в проявления русского сознания, и лирического героя, чьи сокровенные чаяния связаны с «чудной», «неведомой светом» дорогой России в будущее.

В поэме 11 глав. В первой главе в ворота гостиницы губернского города NN въезжает бричка, везущая главного героя, с чьим намерением скупить у помещиков документы умерших крестьян связано **сюжетное действие**. Во 2—6-й главах Чичиков посещает пятерых помещиков, чьи характеристики выстраиваются как падение в бездну безнравственности, умирание. В 7—11-й главах происходит оформление сделки, а затем обсуждаются слухи о ней. Только в одиннадцатой главе появляется биография главного героя, проясняющая причины и место аферы с мертвыми душами в его жизни. Все сюжетные события обрисовывают этап в судьбе героя, в живой душе которого есть задатки разных качеств. В этой связи первый том предстает экспозицией произведения о нравственных изменениях в Чичикове. Однако есть основания и для того, чтобы считать первый том законченным произведением, где выполнена художественная цель автора: представлено «разнообразие богатств» и «недостатков» национального характера.

Своеобразие **композиции** поэмы обусловлено наряду с трехчастным построением (город — помещики — город) включением в текст отступлений, в которых преследуются различные цели. В отступлениях эпического характера (характерных для первых четырех глав) затрагиваются темы, позволяющие расширить или конкретизировать повествование. Начиная с пятой главы, появляются лирические отступления, в которых превалируют две основные темы — обрисовка незримых, тайных, незаметных в «неприютной» действительности, но видных внимательному автору глубинных оснований русского характера и впервые прозвучавшая во второй главе литературная тема. Они перекликаются, как мелодии, слышимые в разных октавах. Постепенно они сходятся, сливаясь благодаря тому, что в образе автора высвечиваются свойства национального сознания.

Помимо отступлений, внесюжетными элементами являются две вставные новеллы: «Повесть о капитане Копейкине» — гл. 10, притча о Кифе Мокиевиче и Мокии Кифовиче — гл. 11.

Этапы развития конфликта расположены необычно. **Завязка** отнесена к далекому прошлому, в философско-историческом плане о ней повествуется в лирических отступлениях («Счастлив путник...» — гл. 7, о начале пути Чичикова говорится в его биографии — гл. 11). В связи с неясностью сути происходящего активизируется мотив узнавания, имеющий мистический оттенок в представлении некоторых героев. Решение задачи становится проверкой для каждого персонажа, что выявляет его скрытые свойства, а чаще всего отсутствие отличительных черт, подтверждающее природу героя-маски. В авторском изложении динамику разрывания сюжета обуславливает рефренный, повторяющийся мотив дороги, позволяющей «озирать всю громадно-несущуюся жизнь» (гл. 7).

С многозначным образом дороги связана и незаконченность в развитии сюжета. Благополучно завершив свое предприятие, Чичиков вынужден, однако, бежать из города, неясно и его будущее, которое он собирался построить на мнимом богатстве, заложив мертвые души в опекунском совете («...положим, опекунский совет даст по двести рублей за душу: вот уж двести тысяч капиталу!» — гл. 11). К будущему отнесена и **развязка** социально-исторического конфликта: Русь «Не дает ответа» на вопросы автора, он в конце «наводящего ужас движения», дороги, по которой она летит, подобно «необгонимой тройке».

Первая глава представляет собой экспозицию в конфликте поэмы. Рассказчик обрисовывает место действия и героя необычным образом: он как бы сам впервые видит все появляющееся перед глазами читателя. Его внимание останавливает каждая незначительная подробность, так как в ней может быть скрыта важная черта. «В ворота гостиницы» въезжает бричка, которой дается подробная характеристика («...красивая рессорная небольшая... в какой ездят холостяки...», какие именно, также перечислено: «отставные подполковники, штабс-капитаны...»). Господин, сидящий в ней, ничем не выделяется («...не красавец, но и не дурной наружности, ни слишком толст, ни слишком тонок; нельзя сказать, чтобы стар, однако ж и не так, чтобы слишком молод»). Его приезд «не произвел в городе совершенно никакого шума», «ничем особенным» не сопровождался. Разговор о бричке двух мужиков, стоявших у кабака, быстро «кончился». Молодой человек, который обернулся, чтобы посмотреть на бричку, «пошел своей дорогой», хотя при этом его описание занимает в тексте большое место («...во фраке с покушеньями на моду, из-под которого видна была манишка, застегнутая тульскою булавкою с бронзовым пистолетом»).

Дальше описаны половой, гостиница, сбитенщик¹ с самоваром,

¹ Сбитенщик — продавец сбитня, горячего напитка из жженого меда с пряностями.

пожитки приезжего, его кучер и лакей, «общая зала», одежда господина, трактирная еда, разговор со слугой о «всяком вздоре». Особое значение получает «чрезвычайная точность», с которой приезжий «расспросил внимательно о состоянии края: не было ли каких болезней... и все так обстоятельно и с такою точностью, которая показывала более чем одно простое любопытство». На фоне множества деталей, оказавшихся случайными, этот эпизод проходит незамеченным, и продолжается нанизывание подробностей. Только в тот момент, когда «Отдохнувши, он написал на лоскутке бумажки, по просьбе трактирного слуги, чин, имя и фамилию для сообщения куда следует, в полицию», читатель узнает, кто же главный герой произведения.

В начале поэмы жизнь предстает смесью осколков не связанных друг с другом явлений, где трудно отделить случайное от закономерного. Пространственное расширение возникает в связи с эпическими отступлениями. Они свидетельствуют, что губернский город не исключение, везде все то же, о чем «всякий... знает очень хорошо». Чувствующий себя в таком мире вполне «удовлетворенным» («...Чичиков отправился посмотреть город, которым был, как казалось, удовлетворен, ибо нашел, что город никак не уступал другим губернским городам...») Чичиков получает характеристику человека среднего, обыкновенного, не выделяющегося из общей массы (что подтверждает и внешность героя). В то же время, как порождение абсурдной действительности, он становится носителем черт «престранных» (гл. 11).

Описание «следующего дня» Чичикова, посвященного визитам к городским сановникам, вносит социальный аспект в обрисовку быта города. Герой объезжает чиновников в иерархическом порядке: губернатор, вице-губернатор, прокурор, председатель палаты, полицеймейстер, откупщик, начальник над казенными фабриками и в самом конце списка, после всех «сильных мира сего», инспектор врачебной управы и городской архитектор. Таким образом, возникает картина государственного порядка, отражением которого является губернское начальство. Система ценностей, обрисованная в разговорах Чичикова с чиновниками, дополняет характеристику современного общества.

В связи с отсутствием в начале поэмы отчетливой завязки вслед за экспозицией следует развитие действия. Такой переход создает впечатление того, что события поэмы вырастают из самой жизни, сохраняя отпечаток всех особенностей времени. Главную роль в расстановке акцентов играет голос автора, и уже в первой главе большое место отводится отступлениям. Первое из них («Какие бывают эти общие залы...») расширяет пространство повествования, так как в нем приводятся доказательства того, что в городе «все то же, что и везде».

Два следующих («Черные фраки мелькали и носились...» и «Увы! толстые умеют лучше на этом свете обделывать дела свои...») способствуют снижению в картине домашней вечеринки у губернатора, похожей на бал, а также в обрисовке «почтенных чиновников». Значительность положения в обществе ассоциируется у автора с основательностью «толстых» по сравнению с легковесностью «тоненьких», существование которых «как-то слишком... воздушно и совсем ненадежно». Как и у А.С. Пушкина, в романе в стихах «Евгений Онегин», отступления органично продолжают рассказ о герое. Некоторые из них выявляют близость его мировосприятия авторскому («...почти такого рода размышления занимали Чичикова..» — «Так точно думал мой Евгений» — «Евгений Онегин», гл. 4, стр. 9).

Во второй главе два отступления начинают развитие литературной темы в поэме. В первом («Но тут автор должен признаться...») речь идет о трудности изображения тех характеров, «которых много на свете». Преодолевая внешнюю «похожесть», писатель проникает в «неуловимые», «невидимые» особенности, совершенствуя «науку выпытывания», художественного углубления. Мотив поиска глубинных черт в героях является одним из основных в разработке литературной темы. Второе отступление («У всякого есть свой задор...») представляет доказательство необходимости такого углубления, так как не «у всякого» можно сразу найти «свое»: отличительную, бросающуюся в глаза черту, позволяющую выделить его из общей массы.

В третьей главе три раза возобновляется отступление, в обобщенном виде представляющее Коробочку как социально-психологический тип. Помимо этого, начинается развитие еще одного сквозного мотива, каким является сопоставление того, что есть «у нас на Руси», и черт «иностранцев» («Надобно сказать, что у нас на Руси если не угнались еще кой в чем другом за иностранцами, то далеко перегнали их в умении обращаться»).

В четвертой главе, посвященной изображению Ноздрева, автор прежде всего обращается к рассуждению о бренности и иллюзорности социальных признаков. «Даяние неба» принадлежит не «господам большой руки», владельцам имений и крестьян, а людям, обладающим хорошим аппетитом, желудком, попросту здоровьем, позволяющим им жить в свое удовольствие «как ни в чем не бывало», «в какое хочешь время». Наряду с продолжением социальной темы в отступлениях дается обобщающая характеристика разбитных малых, в лице которых, как у Ноздрева, за «чем-то открытым, прямым, удалым» скрывается «страстишка нагадить ближнему».

Пятая глава содержит отступление, знаменующее поворот к преимущественно лирическому освещению событий. В первых четырех главах обрисован образ автора, слову которого читатель может

безусловно доверять. Это не только ироничный рассказчик, показывающий читателю верную дорогу через все повороты «самой судьбы» (гл. 3), но и писатель, размышляющий над социальными, философскими, творческими проблемами, русский человек, которому дорого все «у нас на Руси» и больно за «низменные» черты в национальном характере, образе жизни, общественном устройстве. Однако «везде хоть раз» встретится и нечто «не похожее на все то, что случалось... видеть дотоле», по сравнению с которым обыденная жизнь предстанет бедной, однообразной, скучной, печальной. Для такого явления нужны иные краски, другой тон рассказа. Оно вызывает изумление («...долго мужики стоят, зевая с открытыми ртами, не надевая шапок...»), пролетает, как «блистающая радость» на фоне «плетущихся» буден, «как иногда блестящий экипаж с золотой упряжью, картинными конями и сверкающим блеском стекол вдруг неожиданно пронесется мимо какой-нибудь заглухнувшей бедной деревушки...» (впечатление усилено антитезой и повтором эпитета «блестящий»).

Благодаря утверждению важности того, что выбивается из череды однообразных впечатлений, автор в своих отступлениях обращается к глубинным основам народного сознания. Продолжающиеся обобщения черт героев при этом становятся делом Чичикова: именно он «не мог не воскликнуть «внутренно», глядя на Собакевича: «Нет, кто уж кулак, тому не разогнуться в ладонь!». Он раздумывает о том, каким бы стал «человек-кулак» в Петербурге, в «какой-нибудь науке», на «месте повиднее». Автор обращается к рассмотрению иных вопросов. Говоря о яркой особенности, свойственной всякому народу, он выделяет в русском «метко сказанное... слово». И для британца, и для француза, и для немца у него находятся похвалы, в их выражениях видны «сердцеведение», блеск, ум, но «нет слова, которое было бы так замашисто, бойко», а, главное, «так бы кипело и животрепетало», как русское.

В шестой главе продолжается рассмотрение «творящих способностей души» русского человека. В отступлении, открывающем главу, автор сравнивает непосредственность «детского любопытного взгляда» с равнодушием «охлажденного взора» в зрелости. Сожалея об утрате свежести юношеского восприятия («О моя юность! о моя свежесть!»), он обращает внимание на то, что «Прежде, давно» не замечал многих реальных черт «уездной скуки», бедной жизни, казавшейся ему «вовсе не пошлою». Во втором отступлении шестой главы выявляются достоинства наблюдений умудренного опытом писателя («Должно сказать, что подобное явление редко попадает на Руси...»). Там, где проезжий остановится с недоумением, «с изумлением» при виде затей барина, «прожигающего, как говорится, насквозь жизнь», внимательный наблюдатель заметит «дикое и грозящее в сем насильственном освещении», «поддельном свете»,

«мишурном блеске». Взгляд автора проникает вдаль, и происходящее кажется ему театральной инсценировкой на фоне «ночного неба», «суровых вершин деревьев», навеявая мысли об антитезе между истинным и ложным, обращающей к корням жизни «на Руси».

В начале седьмой главы значительное по объему отступление посвящено литературной теме. В нем подытоживается впервые прозвучавшая во второй главе мысль о трудности изображения «повседневных характеров». Однако если там, признаваясь, «что подобное предприятие очень трудно», автор с иронией отмечал, «что «гораздо легче» изобразить героя с «черными палящими глазами... перекинутым через плечо черным или алым, как огонь, плащом», чем одного из тех, «которых много... которые с вида очень похожи между собою», то эмоциональный настрой в седьмой главе совершенно иной. Противопоставление писателя, проходящего «мимо характеров скучных, противных», и художника, «дерзнувшего выставить их выпукло и ярко на всенародные очи», приобретает гражданственное звучание.

Перед автором встает жизненный выбор, так как «счастлив» и признан писатель, показавший «прекрасного человека» («Вдвойне завиден прекрасный удел его... Нет равного ему в силе — он бог!»), но «без разделенья, без ответа, без участия» останется его антипод в искусстве («Сурово его поприще и горько почувствует он свое одиночество»). В этом выборе главным для автора является верность жизненной правде. Он чувствует себя спутником своих «странных героев», способным изобразить всю глубину характеров, «которыми кишит наша земная, подчас горькая и скучная дорога», увидеть ее «сквозь видный миру смех и незримые, неведомые ему слезы!». Награду, славу этот выбор ему не сулит («И далеко еще то время...»). Но движение жизни внушает надежду на то, что она станет «иной», «другой», ради чего и призывает автор читателей: «В дорогу! в дорогу!.. Разом и вдруг окунемся в жизнь...».

В восьмой главе среди описания ключевых событий для Чичикова возникает отступление «Виноват! Кажется, из уст нашего героя излетело словцо...». В нем автор обращается к читателю, обсуждая, может ли попасть «слово из улицы... в книгу». Здесь, так же как и в последующем рассуждении о «русском слове», слышны мотивы, продолжающие авторские замечания в романе в стихах «Евгений Онегин» («Я знаю: дам хотят заставить...» — гл. 3, стр. 27—29 и др.). У Гоголя не отрицается, что многих «слов на русском нет» («Евгений Онегин», гл. 1, стр. 26), но при этом автор видит необходимость только «обработать как следует» народный язык, не смешивая его с «французскими, немецкими и английскими» словами, которыми «читатели высшего общества» «наделят в таком количестве, что и

не захочешь». Реальность, однако, не обнадеживает автора, что понятно из второго отступления, обрисовывающего общую для «всех смертных» психологическую черту, состоящую в предпочтении к «новости», даже если она «не стоит внимания».

Продолжая разработку этого мотива в отступлении в девятой главе («Наша братья, народ умный...»), автор досадует на то, что даже в «ученых рассуждениях» «новооткрытая истина» зачастую бывает бездоказательным предположением. В содержании главы находится подтверждение этой мысли, так как в ней перечисляются нелепые слухи о Чичикове.

В десятой главе воспроизведен еще один разговор с читателем. Автор, отвечая на предполагаемые укоры в несообразностях, касающихся того, что «чиновники так могли сами напугать себя, создать такой вздор, так отдалиться от истины», в отступлении («Но это, однако ж, несообразно!...») приводит исторический пример, подтверждающий трудность нахождения правды. «Во всемирной летописи человечества» он находит не только заблуждения, но «целые столетия», ставшие для потомков «ненужными», но при этом ничему их не научившие. «Текущее поколение» также находится в «глухой темноте», проходя мимо «прямого», «озаренного солнцем» пути к «вечной истине» и вместо него устремляясь к пропасти. Умозрительность исторического примера дополняет конкретное рассуждение (отступление в начале десятой главы «Вообще мы как-то не создались для представительных заседаний») вопроса о практической сметке русских. У них есть готовность достичь прекрасной цели, но «при всем том ничего не выйдет», так как необходим будничный труд и честность в исполнении «похвального» намерения. Примером отношения общества к герою «нужного» события становится судьба «капитана Копейкина», повесть о котором — важный элемент эпического сюжета и в то же время ответ на вопросы лирических отступлений.

Последняя, одиннадцатая, глава включает важнейшие сюжетные элементы: в ней приводится биография Чичикова, объясняется завязка конфликта в поэме. Помимо этого, в ней завершается развитие тем лирических отступлений. В их русле обрисована развязка сюжетных событий, представляющая благодаря этому в обобщенном виде как образ будущего для всей России. Одно из отступлений дополнено притчей, являющейся вставным включением не только в эпическую, но и в лирическую ткань повествования.

Пейзаж, увиденный Чичиковым при выезде из города, перерастает в отступление, обобщающее впечатления от бедной, «неприятной» русской природы. Она, как и вся Русь, видна автору из «прекрасного далека» («Русь! Русь! вижу тебя, из моего чудного, прекрасного далека тебя вижу...»). Оттуда, где взор путника прико-

Ответом на их «крики» становится притча о Кифе Мокиевиче и Мокии Кифовиче.

Как в любой притче, предметный план в ней является вспомогательным, за ним стоит аллегорический, сутью которого является этическое обобщение. Герои олицетворяют определенные нравственные качества. Кифа Мокиевич — «отец семейства», занятый умозрительными вопросами, из-за чего «иной раз нет времени» обратить внимание на собственного сына. Мокий Кифович, «родной сын его», обладает богатырской силой, но попытки развернуться оборачиваются тем, что вокруг все трещит и «бежит прочь», хотя он и «доброй души человек». Беда в том, что он ни за что «не умел взяться слегка». Жили они так «в отдаленном уголке России», но однажды «своя и чужая дворня» заговорили с Кифой Мокиевичем о «беспокойстве» от его сына. Его ответ и становится «главным делом» в притче. Герои «выглянули в конце... поэмы», чтобы прояснить, что надо «не делать дурного», а не «показывать... отеческое чувство», защищая слабости и недостатки («Уж если он и останется собакой, так пусть же не от меня об этом узнают, пусть не я выдал его»). Обвинения автору поэмы вызваны не патриотизмом, а боязнью «глубокоустремленного взгляда», нежеланием задуматься над проблемами русского уклада жизни.

Последнее отступление в поэме («И какой же русский не любит быстрой езды?») проясняет вопрос о том, как сам автор представляет себе исторический путь России. Вновь появляющиеся стопные закономерности свидетельствуют о том, что в отступлении звучит ритмическая проза:

амфибрахический метр Не так ли и ты, Русь, что
бойкая необгонимая трой-
ка, несешься?

хореический метр ...кони, кони, что за кони!

vvvvvvvvvvvvvvvvvvvv

vvvvvvvv

Художественное выделение последнего отступления связано с тем, что в нем появляется ключевой образ. Русь ассоциируется у автора с «птицей тройкой», воплощающей «неведомую силу», пролетающей «мимо всего, что ни есть на земли», с пути которой «постораниваются... другие народы и государства». Развернутая метафора («Русь, куда же несешься ты, дай ответ?») приобретает символическое значение в связи с многообразием ее смыслового наполнения. Каждая деталь предметного плана играет важную роль в разгадке «ответа», осознание которого связано с субъективным восприятием читателя.

Чичиков. Все персонажи поэмы группируются вокруг главного героя, вовлекаемые им в авантюру или случайно встреченные на пути. Павел Иванович Чичиков — центральный образ поэмы. С ним автор предполагает в конце первого тома пройти «еще не мало пути и дороги... вдвоем рука в руку: еще две большие части впереди» (гл. 11).

Герой характеризуется в начале первой главы как «господин средней руки», в котором все наполовину — и внешность, и возраст, и положение. Реминисценция, к которой обращают эти черты, оказывается исключительно значимой для гоголевского произведения. «Божественная Комедия» Данте оказала влияние на «идею и план» поэмы «Мертвые души», которая, как предполагал автор, должна была состоять из трех частей, соответствующих дантовским «Аду», «Чистилищу», «Раю»¹. В первом томе, подобно повествователю у Данте, герой, прошедший «Земную жизнь... до половины, /...очутился в сумрачном лесу...»:

Земную жизнь пройдя до половины,
Я очутился в сумрачном лесу,
Утратив правый путь во тьме долины,
Каков он был, о, как произнесу,
Тот дикий лес, дремучий и грозный,
Чей давний ужас в памяти несусь!

(Данте. Божественная комедия. Ад. Песнь 1)

Начиная поэму со скитаний Чичикова «во тьме», автор показывает их как этап в его жизни. В возражении читателей, стремящихся увидеть добродетельного героя, он утверждает, что для него важен «живой» человек, меняющийся, воплощающий многообразие «славянской природы» (гл. 11). Предваряя развитие действия в следующих частях «сей же самой повести», автор сообщает, что в ней, «может быть... почуются иные, еще доселе небранные струны, предстанет несметное богатство русского духа». Однако начинается изображение героя с его характеристики как «подлеца».

Слово «подлец» имеет несколько оттенков значений. Если с точки зрения происхождения подлый — это выходец из черни, человек «темного, низкого рода-племени»², то в нравственном отношении подлец — тот, кто готов достигать цели бесчестным путем. В соответствии с первым аспектом, происхождение Чичикова

¹ Голенищев-Кутузов И.Н. Творчество Данте и мировая культура. М., 1971. С. 462—463.

² Даль В.И. Толковый словарь живого великорусского языка. 2-е изд., испр. и значительно умнож. М., 1882. Т. III. С. 184.

«темно и скромно». Его родители — дворяне, но какие, «столбовые или личные бог ведает». Кроме того, он на них вовсе не походил, удивившись «просто, как говорит пословица», в проезжего молодца.

В отличие от героя пушкинского романа, сравнение с которым составляет антитетичный реминисцентный фон при изображении Чичикова, судьба его не баловала, взглянув «на него как-то кисло-неприятно» («Судьба Евгения хранила...» — «Евгений Онегин», гл. 1, стр. 3). Его воспитанием занимался больной отец, и о «бедной картине первоначального... детства» он «едва сохранил бледную память». От отца он услышал «наставленья», которому начал следовать уже в городском училище, куда он ходил, живя у родственницы. Не отличаясь способностями к наукам, он показал «большой ум... со стороны практической». Он не просто стал, как призывал отец, «беречь и копить копейку», но быстро научился использовать слабости окружающих. Не жалея времени и сил, научившись «отказывать себе во всем», юный Чичиков «в тот же год уже сделал... приращения» к данной отцом полтине («слепил из воску снегиря, выкрасил его и продал очень выгодно», «накупивши на рынке съестного, сажился в классе возле тех, кто были побогаче», выдрессировал мышь, так что она «становилась на задние лапки, ложилась и вставала по приказу, и продал потом тоже очень выгодно»). Кроме этого, он добился своим прилежанием «полного удостоения во всех науках» и вышел из училища с «аттестатом и книгой с золотыми буквами».

Жизнь героя после училища состоит в череде «надувательств». Он выделил «пятак серебра» для помощи «больному, без куска хлеба и помощи» учителю, считавшего его самым «благонравным» учеником. Попав на вакантное место, «перестал звать папенькой» и говорить о свадьбе с дочерью своего бывшего начальника, «старого повытчика»¹. Однако его поступки не свидетельствовали о «привязанности к собственно деньгам». Ему хотелось достичь того, что другим достается благодаря происхождению или средствам («...ему мерещилась впереди жизнь во всех довольствах...»). В действительности его рвение к службе, «и взрачность лица, и приветливость голоса, и совершенное неупотребление никаких крепких напитков» могли бы заслужить большую награду, чем «дальние захолустья» казенной палаты и «жалованье тридцать или сорок рублей в год». Но лишенный главного — «протекции» — он вынужден пробиваться сквозь препятствия на пути к намеченной цели.

Преодолев «самый трудный порог» в своей карьере, Чичиков

¹ Повытчик — должность начальника отделения письменных дел в суде.

продолжает стремиться к ней. Сначала на «хлебном местечке», потом в «комиссии для построения какого-то казенного весьма капитального строения». Отставленный от должности, начинает все заново, и, переменяв несколько «грязных, низменных» должностей, попадает «в службу по таможне». Получив «чин и повышение» за «честность и неподкупность», он вступает в сотрудничество с контрабандистами, принесшее ему «за пятьсот» тысяч капитала. Однако вскоре «громада бедствий» обрушилась на него: его вместе с другим чиновником отдали под суд и конфисковали все, что было. Чичикову удалось «увернуться из-под уголовного суда» и сохранить «тысячонок десять», а кроме того, все, с чем он приезжает в город: бричку, двух крепостных «да дюжины две голландских рубашек» и «пять или шесть кусков мыла для сбережения свежести щек».

Обрисовка положения, в котором «очутился герой», возвращает к началу сюжетного развития поэмы, заставляя взглянуть на него другими глазами. Поступки Чичикова получают недостающую мотивировку, а завязка невероятной аферы предстает продолжением попыток достичь житейской цели. Характер героя видится также по-новому, так как в событиях, которых «было бы достаточно если не убить, то охладить и усмирить навсегда человека», он проявил качества незаурядной личности. «Бури, испытания, превратности судьбы и жизненное горе» натолкнулись на непреодолимую силу его характера, «непостижимую страсть» к достижению цели, «разумную волю». Все эти черты свойственны не романтическому герою, а человеку заурядному, лишенному «особенных способностей» и не предполагающему совершить нечто безнравственное («Несчастливым я не сделал никого, я не ограбил вдову, я не пустил никого по миру, пользовался я от избытков, брал там, где всякий брал бы...»). В таком герое они видны ярче и отчетливее, свидетельствуя о том, что нельзя дать «заключительного определения одной чертою», назвав Чичикова совершенством или подлецом.

Под «испытующим взглядом» автора выявляются «первоначальные причины» формирования изображенного характера. Разделяя те свойства, которые «родились с ним в минуту рождения», и те, что «разрослись» потом, автор считает их одинаково вызванными к жизни «для неведомого... блага». Кроме того, в человеке нет ничего статичного, в нем «Быстро все превращается», и к чему приведет развитие характера Чичикова, «еще тайна». Временное кольцо, созданное возвращением к началу поэмы, открывается в будущее. Обрисовка героя предстает незавершенной. Так же как в финале романа в стихах А.С. Пушкина, повествование обрывается «В минуту, злую для него» («Евгений Онегин», гл. 8, стр. 48). Подобно Онегину, Чичиков становится частью жизни, и в конце отступления,

где дается обобщающая оценка образа, художественное время совмещается с реальным читательским: «Но мы стали говорить довольно громко, позабыв, что герой наш, спавший во все время рассказа его повести, уже проснулся и легко может услышать так часто повторяемую свою фамилию».

Благодаря своей «живой» сущности Чичиков оказывается анти-тезой всем остальным персонажам поэмы, о ком только после смерти можно узнать, что у них «была, точно, душа» (гл. 10). В то же время неслучайной является и передача автором герою функций повествователя в отступлениях. Подобно рассказчику в романе в стихах «Евгений Онегин», «подружившемуся» с героем (гл. 1, стр. 45), у Гоголя автор «не должен ссориться» с тем, с кем готов идти «вдвоем рука в руку» (гл. 11).

Чиновники. Герои, чье происхождение или образ жизни связаны с социальным слоем чиновничества, появляются во многих произведениях Гоголя. Так, в повести «Шинель» (1842) предметом художественного исследования становится психология маленького человека, на которую положение мелкого чиновника оказывает губительное воздействие. В поэме «Мертвые души» создается обобщенный образ чиновничества как государственной машины, в которой человек превращается в бездушный механизм.

Изображение чиновников в гоголевской поэме имеет прототипическую основу. Вместе с тем широко использован гротеск, что позволяет создать сатирическую картину современного состояния общества. Появляющиеся в поэме персонажи приобретают обобщенный смысл в связи с пространственным расширением: они живут в городе N, который «никак не уступал другим губернским городам» (гл. 1), действуют по законам, хорошо известным служившему в разных местах Чичикову (гл. 11), не меняющимся в зависимости от чина («Повесть о капитане Копейкине» — гл. 10).

Приехавший в город Чичиков, «с чрезвычайною точностию» расспрашивая трактирного слугу о «значительных» чиновниках, не интересуется их именами и личными качествами. Не проясняется вопрос об индивидуальностях и при описании визитов к ним главного героя. Губернатор был «ни толст, ни тонок» и «вышивал иногда по тюлю». Остальных и вовсе «трудно упомянуть». Но все они напоминают механические устройства: зная, на какой рычажок нажать («В разговорах с сими властителями он очень искусно умел польстить каждому»), Чичиков вызывает нужное ему «следствие этого» («...губернатор сделал ему приглашение пожаловать к нему того же дня на домашнюю вечеринку, прочие чиновники тоже, с своей стороны, кто на обед, кто на бостончик, кто на чашку чаю»).

В противоположность подробной портретной характеристике

Чичикова («Приготовление к этой вечеринке заняло с лишком два часа времени, и здесь в приезде оказалась такая внимательность к туалету, какой даже не везде видывано... После небольшого послеобеденного сна он приказал подать умыться... потом... вытер... со всех сторон полное свое лицо... Потом надел перед зеркалом манишку... непосредственно за тем очутился во фраке брусничного цвета с искрой»), чиновники, приехавшие в губернаторский дом, описаны схематично. Помимо губернатора, который, как уже известно, «ни толст, ни тонок», все остальные мужчины были «двух родов», «тоненькие» и «толстые» или «такие же, как Чичиков». У обоих «родов» своя манера поведения, разные интересы («тоненькие... подсадили к дамам», «другие «посматривали... не расставляли губернаторский слуга зеленого стола для виста»). В зависимости от принадлежности к ним различаются внешность и прически. Выделяется только прокурор «с весьма черными густыми бровями и несколько подмигивавшим левым глазом». Несмотря на то что в характеристиках есть важные отличия (прокурор — «серьезный» человек, почтмейстер — «остряк», председатель палаты — «рассудительный»), интересы настолько объединяют, что для всех «занятием дельным» является вист, за которым «разговоры совершенно прекратились», и даже «речистый» почтмейстер умолк, сделав «мыслящую физиономию».

Пребывание Чичикова на вечерах у других чиновников показывает, что таков каждодневный образ жизни в городе («...засели в вист и играли до двух часов ночи»). Когда же речи не умолкают, темы, которые «всегда умел поддержать» Чичиков, являются вариацией «разговора благоразумного» подтверждая, что в городе также «не блистали» умом и чувством — главными проявлениями жизни души.

Возвратившись в город для оформления своей покупки, Чичиков снова встречается с теми же лицами (гл. 7). Однако теперь он не просто приезжий, а посетитель казенной палаты, что дает возможность показать суть государственной деятельности чиновников. В изображении присутственных мест использованы различные виды комического. Юмористически оценивается цвет дома, где помещались учреждения («...каменный дом, весь белый, как мел, вероятно, для изображения чистоты душ помещавшихся в нем должностей...»). Ироничное определение дается судебным чиновникам («Из окон... высывались неподкупные головы жрецов Фемиды...»). Доведенные до абсурда гиперболы и сравнения становятся гротесковыми чертами («Шум от перьев был большой и походил на то, как будто бы несколько телег с хворостом проезжали лес...»; коллежский регистратор «...прислужился нашим приятелям,

как некогда Вергилий прислужился Данту¹, и провел их в комнату присутствия...); полицеймейстер «...был среди граждан совершенно как в родной семье, а в лавки и в гостиный двор наведывался, как в собственную кладовую»).

Центральный эпизод совершения купчей передается реалистически достоверно. Подробно обрисованы чиновник, занимающийся «крепостной экспедицией»: его портрет, поведение, речь (внешность Ивана Антоновича запоминается, так как «вся середина лица выступала у него вперед», что называется «в общежитии кувшинным рылом»). Его стремление получить «бумажку» представляет собой «заковыку», понятную для каждого знающего государственную службу («Другие тоже не будут в обиде, я сам служил, дело знаю...»). Попутно упоминается, что руководители учреждений в действительности люди праздные, за них все делают подчиненные, а сами они «даром бремяют землю» (отзыв Собакевича). В «дело» никто не вникает, хотя упоминание Собакевича об умершем каретнике Михееве, проданном им Чичикову, повергает на минуту в изумление председателя палаты. Однако недоразумение разрешается, «Известный Иван Антонович управился весьма проворно», а «из пошлых денег» герою пришлось заплатить половину, другая из которых «неизвестно каким образом отнесена была на счет какого-то другого просителя».

В восьмой главе покупки Чичикова обсуждают в городе, что рождает «слухи, что он ни более, ни менее как миллионщик». Эта новость способствует тому, что все его «полюбили еще душевнее». Новый виток общения главного героя с чиновниками вносит в их характеристику черты, подтверждающие их обезличенность. «Образование», к которому многие из них хотят иметь отношение, выражается в нелепостях (председатель палаты «мастерски читал многие места» из баллады В.А. Жуковского «Людмила», так что «в самом деле виделось, как будто долина спит; для большего сходства он даже в это время зажмуривал глаза»). Остроумие «цветистого в словах» почтмейстера в действительности оказывается пустословием, сопровождавшимся «подмаргиванием... что... придавало весьма едкое выражение его сатирическим намекам».

Новый этап характеристики чиновников наступает, когда перед ними встает необходимость составить мнение об афере Чичикова. Ставшая известной из-за откровений Ноздрева («А, херсонский

¹ В «Божественной комедии» Данте в образе проводника повествователя через Ад и Чистилище к Раю изображен «вещий муж» и «поэт» Вергилий, который в средние века трактовался как мудрец, чьи произведения предвосхищали христианство. Вергилий Марон Публий (70—19 гг. до н. э.) — великий римский поэт.

помещик, херсонский помещик! — кричал он, подходя и заливаясь смехом... — Что? много наторговал мертвых?...» — гл. 8), авантюра героя представляется всем делом совершенно «неясным». Невероятные слухи звучат повсюду, даже в «таких домишках, где... в глаза не выдывали и не знали Чичикова» (гл. 9). Чичикова называют похитителем губернаторской дочки, неверным мужем («Мертвые души, губернаторская дочка и Чичиков сбились и смешались в головах их необыкновенно странно...»), «подосланным чиновником из канцелярии генерал-губернатора для произведения тайного следствия». Возникший среди чиновников страх («...страх прилипчивее чумы и сообщается вмиг») заставляет вспомнить обо всех грехах, даже о тех, «каких... не было».

Так становится известно то, что до сих пор чиновниками скрывалось. Оказывается, что за «четыре государственные» можно не только оформить дело в казенной палате, но и совершить преступление, укрывая убийц («Пирушка, как водится, кончилась дракой. Сольвычегодские уходили на смерть устьсысольских... из учиненных выправок и следствий оказалось, что устьсысольские ребята умерли от утара...»). Да и без этого, если «дело было темно», а обвиняемых много, принимаются решения, как с заседателем Дробяжкиным, что он был сам причиною своей смерти от крестьян сел Шивая-спесь и Боровки, Задирайлово-тож.

Когда же пришли к губернатору «разом две бумаги» о «делателе фальшивых ассигнаций» и «убежавшем от законного преследования разбойнике», «председатель похудел... и прокурор похудел», и «Все подалось». На совещании у полицеймейстера (гл. 10) происходит новый поворот в слухах о Чичикове. Почтмейстер объявляет, что он «не кто другой, как капитан Копейкин», а после этого возникает мнение, что герой «очень сдает на портрет Наполеона».

Все эти «несообразности» («...это невозможно, чтобы чиновники так могли сами напугать себя, создать такой вздор, так отдалиться от истины...») больше всего подействовали на прокурора. Самая заметная из масок снята с персонажа, и тогда выясняется, что «у покойника была, точно, душа, хотя он по скромности своей никогда ее не показывал».

В показе бездуховной природы чиновничества важную роль играет «Повесть о капитане Копейкине» (гл. 10). Эта «презанимательная для какого-нибудь писателя, в некотором роде, целая поэма» рассказана почтмейстером, и в повествовании воспроизводятся особенности его речи и восприятия событий. Суть повести, вне зависимости от ее трактовки, предстает обвинением чиновничеству как социальному слою. Заострение характеристик происходит в связи с тем, что с государственным аппаратом (его представляет «министр или вельможа», «государственный человек», который не может ничего сделать «без монаршей... воли») сталки-

вается герой «кампании двенадцатого года», капитан, раненный в одном из сражений с французами. Его положение безвыходно, так как «ему оторвало руку и ногу», у его родных «нечем» ему помочь, ждать решения («...вам нужно будет ожидать приезда государя...») он не может. «Пенсион» для того, кто «жизнию жертвовал, проливал кровь...», для чиновника совсем не важное дело («...мне некогда... меня ждут дела важнее ваших»), хотя от него зависит жизнь («голодает», «невтерпежь», «не имею... куска хлеба»).

Обрисовку чиновничества дополняет и биография Чичикова, в которой изображены особенности службы в суде, на таможне и во множестве других «мест» (гл. 11). Какими бы они ни были — «грязными, низменными» или дающими возможность «благоденствовать», — законы функционирования государственной машины остаются те же. Ее колеса крутятся вхолостую, а приобщение к такому «делу» растлевает и губит души людей. От сановников города N до государя — чиновничество предстает «мертвыми душами», собранием кукол, персонажей-масок, отличающихся друг от друга «чином, званием», случайными внешними чертами. Социальный статус является главной мотивировкой их поведения, и такая зависимость позволяет Чичикову очень искусно управлять ими. Сатирическое изображение позволяет в их чертах (понимание службы как способа нажиться, невежество, бездуховность, праздность, нравственная нечистоплотность), доведенных до абсурда, увидеть портрет современного общества, стоящего на краю пропасти, находящегося в преддверии исторического краха.

Помещики. Образы помещиков играют важную роль на протяжении всего сюжетного развития поэмы, но их подробная характеристика сосредоточена в главах 2—6. Пять помещиков, к которым заезжает Чичиков, появляются в определенном порядке, обусловленном степенью духовного оскудения. Они также «мертвые души», и каждый из них становится олицетворением какой-либо стороны бездуховности. Так же как у чиновников, их поступки имеют общественную мотивировку, связанную с положением собственников, владельцев крестьян, живущих за счет их труда. Образы помещиков индивидуализированы, однако создаются они на основании единства принципов, что позволяет обрисовать мелкопоместное дворянство как особый социальный слой. В отличие от пушкинского романа в стихах, у Гоголя нет ни малейшей поэтизации деревенской «жизни мирной», «милой старины» («Евгений Онегин», гл. 2, стр. 35). Быт помещиков воссоздан с помощью художественных деталей, не только вносящих конкретизацию, но и выявляющих сатирическую направленность изображения.

Поместья каждого из пяти персонажей видит подъезжающий

Чичиков. Затем следует описание интерьера, хозяев, тем разговоров, дающих представление об их образе жизни. Важной особенностью является отношение к необычной сделке.

Во второй главе Чичиков посещает усадьбу Манилова («Это будет тебе дорога в Маниловку; а Заманиловки никакой нет»). Несмотря на сладкое, убедительное приглашение Манилова, его деревня «немногих могла заманить своим местоположением». И господский дом стоял «одиночкой на юру», и между серыми избами крестьян не видно было зелени. Сосновый лес темнел «каким-то скучно-синеватым цветом». Даже погода «кстати прислужилась», так как день был «какого-то светло-серого цвета». Столь же ложная «заманчивость» видна и во внешнем облике Манилова. Он блондин с голубыми глазами, улыбчивый и «приятный». Но в действительности его обращение вселяет в собеседника «скуку смертельную». Ни дворян, ни крестьяне не видят его поступков, только «прожекты», которые «так и оканчивались только одними словами». В его кабинете лежит книжка, но закладка в ней уже в течение двух лет все «на 14 странице». В доме мог бы быть достаток («прекрасная мебель», обивка «стоила весьма недешево», «щегольской подсвечник»), но «чего-нибудь вечно недоставало». Под стать Манилову его жена, которую Чичиков «совершенно было не заметил», «бледная», «тонкая», «трогательно-нежная». Они «совершенно довольны», «что говорится — счастливы», но при этом «пусто в кладовой», «воровка ключница», «пьяницы слуги».

Гротесковое освещение бездумности, отличающей Манилова, продолжается в показе бытовых подробностей и достигает кульминационного момента в обрисовке реакции на предложение Чичикова. Манилов не просто затрудняется в ответе, но не может «постичь», «смешался», «совершенно растерялся», «в толк самого дела... никак не вник». Только успокоительные замечания Чичикова («...закон — я немею перед законом»; «Я полагаю, что это будет хорошо») останавливают попытки Манилова «что-то сделать, предложить вопрос — чорт его знает». Все разрешается к удовольствию главного героя, так как Манилов в соответствии со своим неумением вести дела передает крестьян «безынтересно».

В третьей главе, из-за подгулявшего Селифана, бричка героя, потерявшего дорогу к Собакевичу, другому его знакомому по встрече в городе, приезжает к воротам дома Коробочки. Домик, в который попадает Чичиков, небольшой, но «по одному собачьему лаю» понятно, что деревня около него «порядочная». В интерьере преобладают «старенькие» и «пестренькие» мотивы: обои полосатые, за рамами «старинных маленьких зеркал» заложены всякие мелочи («или письмо, или старая колода карт, или чулок»), на стенах

множество картинок, «узенький дворик... наполнен птицами и всякой домашней тварью». Пестрота быта свидетельствует о довольстве жителей, сочетающих приверженность «старинным», проверенным способам ведения хозяйства с хотя и вынужденным стремлением уразуметь «новое и небывалое». Коробочка не только продает Чичикову то, что ей «еще не случалось», но боится прогадать, «как-нибудь не понести убытку». «Дубинноголовая» помещица в действительности выторговала за «просто прах» пятнадцать рублей и обещание покупать у нее товары по казенным подрядам («Здесь он прилгнул, хоть и вскользь... но неожиданно удачно»).

Четвертая глава переносит действие в трактир, где Чичиков встречается с Ноздревым. В образе также знакомого Чичикову персонажа цветовые и сущностные черты проявлены: он «чернявый», «черномазый», «молодец с полными румяными щеками, с белыми, как снег, зубами и черными, как смоль, бакенбардами», свежий, «как кровь с молоком», здоровый, громогласный. Он игрок («Поверишь ли, что не только убухал четырех рысаков — все спустил»), кутила («Эх, братец, как покутили!»), вун («Ну, семнадцать бутылок ты не выпьешь... Как честный человек говорю, что выпил...»), «разбитной малый». Однако, так же как в Манилове, в нем заметна внутренняя пустота. Ни «женитьба его ничуть не переменяла», ни дети «ему... не нужны». Дома «больше дня» он не может усидеть, его «страстишка к картишкам» часто заканчивается дракой, в собраниях с ним происходят истории: «нарежется», «проврется», «выведут... под руки» («Ноздрев был в некотором отношении исторический человек. Ни на одном собрании, где он был, не обходилось без истории»). У него нет привязанностей и в вещах: «Ружье, собака, лошадь — все было предметом мены...».

Характеристику безалаберности Ноздрева дополняет картина его домашнего быта. Важные детали использованы в обрисовке кабинета героя, в котором «не было заметно следов того, что бывает в кабинетах». Если у Манилова «лежала какая-то книжка», у Коробочки за рамками видны письма, то у Ноздрева нет «книг или бумаги; висели только сабли и два ружья». «Неожиданным образом» заканчивается пребывание Чичикова в гостях у Ноздрева. Их драку, в которой участвуют и дворовые, прерывает появление капитана-исправника, приехавшего «объявить... извещение» о том, что хозяин находится под судом.

В пятой главе Чичиков попадает к Собакевичу. В его облике и деревенском пейзаже цвет играет большую роль. Здесь нет ничего бледного — все темно-серое и «медвежьего цвета». На доме, деревенских избах лежит печать прочности и удобства. Это главное во вкусе хозяина, проявляющемся в облике дома («Зодчий был педант

и хотел симметрии, хозяин — удобства, и, как видно, вследствие того, заколотил на одной стороне все отвечающие окна...»), решетки («Двор окружен был крепкою и непомерно толстою деревянною решеткой»), сараев, кухни, сделанных из «полновесных и толстых бревен», деревенских изб, срубленных на диво плотно, колодца, обделанного «в такой крепкий дуб, какой идет только на мельницы да на корабли». Крепость соединяется во всем, «на что ни глядел» Чичиков, с неуклюжестью, безобразием, особенно заметными в фигуре Собакевича. Он похож не на человека, а «на средней величины медведя». Над отделкой его лица «натура недолго мудрила», «рубилась со всего плеча». Даже имя соответствует образу медведя: его «звали Михайлом Семеновичем». Гротесковость внешних черт дополнена обрисовкой интерьера: мебель была самая тяжелая и устойчивая, «ореховое бюро» похоже на медведя, на картинах изображены «герои... с такими толстыми ляжками и неслыханными усами, что дрожь проходила по телу», каждый предмет, «казалось, говорил: и я тоже Собакевич!».

Душа Собакевича требует только материальных благ, даже просвещение он толкует в связи с «диетой», которую выдумала «немецкая жидкостная натура». Если Манилов произносил исключительно хвалебные, «сахарные» отзывы о городских чиновниках, то Собакевич, напротив, «не любил ни о ком хорошо отзываться». Однако это не было следствием критического подхода: его слова гротесково абсурдны («Первый разбойник в мире!», «Он да еще вице-губернатор, это Гога и Магога!¹», «Я их знаю всех: это все мошенники...», «Один там только есть порядочный человек: прокурор; да и тот, если сказать правду, свинья»). Несмотря на эти бранные отзывы, Собакевич остается благонадежным членом общества, в них не выказывается его душа, она не видна даже «глубокоустремленному взору» автора («Казалось, в этом теле совсем не было души, или она у него была, но вовсе не там, где следует, а как у бессмертного Кошеля, где-то за горами...»).

Отношение Собакевича к предложению Чичикова выявляет, что в его образе развиваются черты накопителя, хозяина, впервые изображенные в «матушке... помещице» Коробочке. Для него нет сомнения, что мертвые души можно продавать («Да вот вы же покупаете, стало быть, нужен»). Его интересует вопрос о том, чтобы не продешевить: торг Собакевича с Чичиковым показывает его основательность и «нрав... собачий» (благодаря этой детали фамилия персонажа оказывается говорящей).

¹ Г о г и М а г о г — в мифах иудаизма, христианства, ислама воинственные враги «народа божьего». С XIII в. ассоциировались с татаро-монголами.

В шестой главе появляется персонаж, фамилия которого прямо характеризует его качества. Человеческие свойства в нем превратились в мох, ненужный нарост¹ на существе накопителя. В хозяйстве Плюшкина больше тысячи душ, он богатый помещик. Однако картина его владений предстает как кульминация и одновременно развязка стремления к богатству. В его селе «множество изб и улиц», но на всем заметна «какая-то особенная ветхость»: бревна потемнели от старости, крыши похожи на решето, окна заткнуты тряпками, изгородь «местами изломана». На «дряхлого инвалида» похож господский дом: крыша провалилась, со стен слетела штукатурка, окна забиты досками.

Контрастом к этому запустению предстает картина «старого, обширного, тянувшегося позади дома сада». Для природы отсутствие человеческого вмешательства — благо, свобода, позволяющая разрастись, «дать чудную теплоту всему, что создано в хладе размеренной чистоты и опрятности», доказать торжество жизни.

В противоположность природе, быт Плюшкина представляет собой печальную, «пасмурную» картину: его дом — это «вымершее место». Внутри Чичиков видит «беспорядок», ветхость, паутину, темноту, чувствует «холод, как из погреба». Сам Плюшкин потерял человеческий облик настолько, что трудно определить, видя его, «какого пола была фигура: баба или мужик». Даже главный герой, которому «случалось видеть не мало всякого рода людей», «такого... еще не видывал». Бывший бережливый хозяин, прославившийся своей мудростью, превратился в подозрительного скупца. Отказались от него дети, получившие вслед «отцовское проклятие», бросили покупщики, «сказавши, что это бес, а не человек». Его богатство превращается в пыль, а сам он «в какую-то прореху на человечестве», «изношенную развалину».

Комичность спора о том, сколько Чичиков заплатит за «беглые души», по «двадцати пяти» или «по сорока копеек», не снимает тяжелого впечатления от «грозной, страшной» картины. В ней реализуется метафора «гибель» вещей («На что бы, казалось, нужна была Плюшкину такая гибель подобных изделий?»). Стремление к материальному благополучию, представляющее мелочным накопительством ради хлеба насущного в образе Коробочки, хозяйственностью крепкого «кулака» в образе Собакевича, в Плюшкине показывает свое истинное лицо. Оно связано со скупостью, «которая... имеет волчий голод и чем более пожирает, тем становится

¹ Фамилия Плюшкин образована от слова «плюшник» — древесный мох, порост; «плюшевник» — мшистый лужок в лесу.

ненасытнее». В «хозяине», поддавшемся ей, утрачиваются чувства (примером является равнодушие Плюшкина к детям и внукам), «все человеческие движения». Под влиянием ее умирает душа, и нет предела «ничтожности, мелочности, гадости», которые окрасят конец пути такого человека («Могила милосерднее... на могиле напишется: здесь погребен человек!»).

Крестьяне. Помимо нравственной характеристики, в образах помещиков важным является и социальный аспект их качеств. Они хозяева «ревизских душ», и от них зависит жизнь многих людей. Манилов хозяйством «не занимался, он даже никогда не ездил на поля». О своих крестьянах он не знал, живы они или умерли («...я тоже предполагал, большая смертность; совсем неизвестно, сколько умерло»). Коробочка, как заботливая хозяйка, ведет учет всему своему «товарцу» и хорошо знает, что у нее умерло «осмнадцать» работников. Подтверждением того, что крестьяне для нее такой же предмет купли-продажи, как мед и пенька, служит рассуждение о том, что ей «еще не случалось... продавать покойников». Другое дело «живые», их она «уступала» («...вот и третьего года протопопу двух девок по сту рублей каждую...»). Ноздрев деньги за «все, что ни привезли из деревни», прокутил и проиграл на ярмарке. Собакевич с мужиками, которые у него «под властью», «в ладу», потому что иначе ему же «будет хуже». Но зато не своих он «бы... сильно пощелкивал», «грабил». У Плюшкина за три года «проклятая горячка выморила... здоровенный куш мужиков», «до ста двадцати наберется», «Да десятков до семи... наберется» беглых.

При всем различии помещиков объединяет отношение к мужикам как к бессловесной рабочей скотине, которая может становиться товаром. Оттого поверхностному взгляду Русь предстает бесконечной «заглохнувшей бедной деревушкой» (гл. 5). Однако у каждого крестьянина есть и имя, и «свой собственный», «особенный характер». Над этим размышляет Чичиков, просматривая списки купленных им мертвых и беглых душ. Все они «работали, пахали, пьянствовали, извозничали, обманывали бар, а может быть, и просто были хорошими мужиками». Плотник Степан Пробка был «богатырем», который «в гвардию годился бы», исходил с топором за поясом все губернии, «съедая на грош хлеба да на два сушеной рыбы» и зарабатывая «целковиков по сту». Где бы ни «прибрала» его смерть («Взмостился ли ты для большего прибытку под церковный купол, а, может быть, и на крест потащился и, поскользнувшись оттуда с перекладыны, шлепнулся оземь...»), всегда найдется тот, кто продолжит его дело и, «подвязавшись веревкой», полезет на его место. Максим Телятников был «чудо, а не сапожник», а кончил тем, что «пошел попивать да валяться по улицам» из-за беспросвет-

ности своей доли, когда честно не прожить, а обманывать не научился. Григорий Доезжай-не-доедешь скорее всего промышлял извозом и «отдал богу душу» на дороге. Беглые крестьяне Плюшкина могут и «гулять по лесам», и сидеть в тюрьме, и пристать к другим господам, и ходить в «бурлацкой ватаге».

Все являющиеся в воображении Чичикова крестьяне тащат «одну бесконечную» лямку, своим трудом продолжая дорогу России. Они чужды и непонятны постороннему наблюдателю, зачастую смешны своим убожеством и темнотой («два русских мужика, стоявшие у дверей кабака» в гл. 1, Селифан и Петрушка — крепостные Чичикова, «мужики из деревни... неподалеку», помогающие разъединить бричку героя и коляску с губернаторской дочкой — гл. 5). Однако «глубоко устремленный взор» автора видит «непостижимые, тайные» нити, связывающие будущее с этим «бедным» настоящим. «Бесконечная, как Русь, песня», зазвучавшая в далеком прошлом (размышления Чичикова о судьбе беглых крестьян — гл. 7), слышна из «прекрасного далека», охватывая «всю длину и ширину... от моря и до моря» (гл. 11). В ней «звонит, и рыдает» живая душа русского человека, убить которую не смогли века гнета и исторических гроз. В финале поэмы «затянувший песню» ямщик уносит тройку «вдаль», и кони, слышавшие «знакомую песню», летят, «вдохновенные Богом» по «чудной» дороге Руси.

Литература

Манн Ю.В. В поисках живой души. «Мертвые души»: писатель — критика — читатель. М., 1987.

Манн Ю.В. Смелость изобретения. Черты художественного мира Гоголя. М., 1985.

Машинский С. «Мертвые души» Н.В. Гоголя. М., 1978.

Смирнова Е.А. Поэма Н.В. Гоголя «Мертвые души». Л., 1987.

Турбин В.Н. Герои Гоголя. М., 1983.

Темы для самостоятельной работы и сочинений

1. «Грустная» и «веселая» Россия в поэме «Мертвые души».
2. «Обыкновенное» и «необыкновенное» в поэме «Мертвые души».
3. Жанровое своеобразие «Мертвых душ».
4. «Мертвые души» как авантюрно-приключенческий роман.
5. Социально-историческая проблематика поэмы «Мертвые души».
6. Образ автора в поэме «Мертвые души».
7. Проблема национального характера в поэме «Мертвые души».
8. Мотив дороги в поэме «Мертвые души».
9. Художественная роль вставных новелл в поэме «Мертвые души».
10. Тематика отступлений в поэме «Мертвые души».
11. Романтическое и реалистическое в образе России в поэме «Мертвые души».
12. Образ крестьянина в поэме «Мертвые души».
13. Роль художественной детали в создании образов помещиков в поэме «Мертвые души».

14. Реальность и абсурд в образе чиновничества в поэме «Мертвые души».
15. Философско-нравственная природа основного конфликта поэмы «Мертвые души».
16. Значение антитезы в образной системе поэмы «Мертвые души».
17. Пейзаж в поэме «Мертвые души».
18. Многозначность понятия «душа» в поэме «Мертвые души».
19. Мечта о будущем в поэме «Мертвые души».
20. «Быстро все превращается в человеке...»: эволюция Чичикова.
21. Расширение художественного пространства в поэме «Мертвые души».
22. Виды комического в художественной системе поэмы «Мертвые души».

ИВАН АЛЕКСАНДРОВИЧ ГОНЧАРОВ (1812—1891)

Родился в Симбирске в богатой купеческой семье. Образование, начатое в частном пансионе, мальчик продолжил в Московском коммерческом училище. В 1831 г. поступил на словесное отделение Московского университета. В 1832 г. там ему пришлось видеть А.С. Пушкина. В том же году впервые опубликован перевод Гончарова. Творческая деятельность началась в середине 1830-х годов, когда после окончания университета он приезжает в Петербург (1835). В доме академика живописи Н.А. Майкова Гончаров знакомится с такими литераторами, как И.И. Панаев, В.Г. Бенедиктов, Д.В. Григорович. В рукописных журналах кружка Майковых появились первые, еще романтические, стихи и повести писателя. В течение следующего десятилетия, до середины сороковых годов, Гончаров много пишет, но ничего не публикует, полагая, что в этих произведениях не достиг достаточного уровня профессионализма. Литературе он посвящает свободное от службы время (с 1835 г. он служит в департаменте внешней торговли).

В 1846 г. Гончаров знакомится с В.Г. Белинским и его окружением, включавшим виднейших писателей середины века: Н.А. Некрасова, И.С. Тургенева, Ф.М. Достоевского. В творческом общении с ними определяются реалистические и просветительские ориентиры Гончарова, отразившиеся в его произведениях. В 1846 г. закончен первый роман «Обыкновенная история», вышедший в свет в 1847 г. и привлечший к автору всеобщее внимание. Множество отзывов, появившихся после напечатания романа, засвидетельствовали его «неслыханный» (В.Г. Белинский) успех.

Осенью 1852 г. Гончаров становится участником кругосветного плавания на фрегате «Паллада». Как секретарь адмирала Е.В. Путятина он ведет журнал, преподает литературу гардемаринам, пишет записки об экспедиции. Путь, пролежавший через Англию и Японию, был прерван Крымской войной (1853—1856). Писатель возвращается в Петербург через Сибирь, где ему удалось познакомиться с декабристами. С 1855 по 1857 г. в журналах печатались путевые

заметки, объединенные в книгу «Фрегат «Паллада» (В 2 т. СПб., 1858).

В 1856 г. Гончаров становится цензором Петербургского цензурного комитета. Его заслугой стало допущение в печать многих запрещенных или находившихся на подозрении произведений М.Ю. Лермонтова, И.С. Тургенева, Ф.М. Достоевского, Н.Г. Помяловского и др.

В 1859 г. завершен второй роман Гончарова «Обломов», принятый читателями и критикой разных общественно-эстетических взглядов как художественно совершенное изображение современной русской жизни («знамением времени» назвал роман Н.А. Добролюбов в статье «Что такое обломовщина?» — Современник. 1859. № 5).

В конце 1850-х годов, оставаясь цензором, писатель приглашен преподавать русскую словесность цесаревичу. В 1860 г. становится членом-корреспондентом Академии наук по отделению языка и словесности. В течение двадцати лет (1849—1868) продолжается работа над третьим романом «Обрыв», в котором воплощена судьба поколения «новых людей» шестидесятых годов. Его публикация в 1869 г. вызывает полемику между противостоящими критическими лагерями. Погруженные в обсуждение общественно-политических вопросов авторы и реакционной, и демократической печати оставляли в стороне художественные достижения писателя.

Односторонность современной критики обусловила полемическую направленность публицистики Гончарова, занявшей центральное место в его творчестве 1870—1880-х годов. Предметами критических статей писателя стали произведения как творцов прошлого (Н.М. Карамзин, А.С. Грибоедов, У. Шекспир), так и писателей середины века (А.Н. Островский, В.Г. Белинский), а также собственные романы. Представляя в одной из статей историю своего творчества, писатель обращал внимание на его преемственность. После трех первых у него «раскидывался и четвертый период, захватывавший и современную жизнь», но он «оставил этот план» в связи с тем, что специфика его художнического взгляда предполагала «спокойное наблюдение уже установившихся и успокоившихся форм жизни, а новая жизнь слишком нова, она трепещет в процессе брожения, слагается сегодня, разлагается завтра и видоизменяется не по дням, а по часам. Нынешние герои... могут отражаться только в зеркале сатиры, легкого очерка, а не в больших эпических произведениях» («Лучше поздно, чем никогда», 1879).

Гончаров выделял, таким образом, как главную особенность своего письма, эпическую объективность. Воспроизводя в романах современную семейно-бытовую сферу, писатель изображал процессы, происходящие в ней, на широком социально-историческом фоне с привлечением множества деталей, что позволяло воплотить

не просто отдельные типы, но логику действительности. Однако, как замечал писатель, «художественная правда и правда действительности — не одно и то же», явление нельзя перенести в произведение «целиком из жизни», «снимки никогда не заменят картин» (там же). «Правдоподобие», на взгляд Гончарова, создавалось только благодаря вымыслу писателя, который, подобно солнцу, давал «краски, тона и переливы света», а также субъективному наполнению образов («Да, может быть, и так: действительно много личного, интимного, то есть своего, и себя самого вложено автором туда!» — там же).

Своеобразие прозы Гончарова было глубоко осознано не только в России, но и в Европе. В 1876 г. писатель избран действительным членом Общества Любителей Российской Словесности при Московском университете. В 1880 г. становится русским членом-корреспондентом Общества литераторов Франции. В 1882 г. был отмечен пятидесятилетний юбилей творческой деятельности писателя.

Последние годы были омрачены тяжелой болезнью. Гончаров умер 5 сентября 1891 г. в Петербурге. Похоронен на Литераторских мостках Волкова кладбища.

«ОБЛОМОВ» (1859)

Роман был задуман в 1847 г. Одна из глав «Сон Обломова», которую автор считал «увертюрой» романа («Лучше поздно, чем никогда»), была опубликована в 1849 г. («Литературный сборник с иллюстрациями») и вызвала поток отзывов. В 1850 г. написана первая часть. Благодаря ее известности в литературных кругах первоначальное название воспринималось как обозначение изображенного общественного явления — «Обломовщина». Однако дальнейшее развитие сюжетных событий показало, что в авторском сознании на первом плане была судьба главного героя, характер которого выходил за рамки социальной обусловленности, воспринимался как неповторимый мир личности, на чью долю выпало противоборство с подавляющей ее добрые свойства средой.

Роман «Обломов» был напечатан в 1859 г. («Отечественные записки», № 1—4; отдельное издание — СПб., 1859. В 2 т.). Рассказывая о замысле произведения, Гончаров вспоминал, что ему «прежде всего бросался в глаза ленивый образ **Обломова** — в себе и в других». «Мало-помалу» в него «вбирались» свойства русского характера, и «инстинктивно» он продвигался в своем описании, не усиливая «ту или другую черту», что позволило создать не «тенденциозную фигуру», а тип, отражающий «и явления общественной жизни, и нравы, и быт» («Лучше поздно, чем никогда»). Свой роман

автор воспринимал как продолжение «Обыкновенной истории» («Я... вижу не три романа, а один»). В новом произведении была отражена специфика того периода, когда «всероссийский застой» превратился в «непробудный сон».

Социально-историческая **тематика** становится основой для изображения характера главного героя. В отличие от романа М.Ю. Лермонтова «Герой нашего времени», у Гончарова художественной целью является не «портрет» поколения, а преломление в центральном образе основных **проблем** переходной эпохи. **Конфликт** старого и нового в восприятии героя превращается в противостояние внутренних устоев, воспитанных патриархальным укладом дворянской жизни, воздействию внешнего мира. Все богатство реалистических художественных средств используется для показа смысловых и эмоциональных оттенков такого столкновения. Психологический анализ, позволяющий высветить национальные и общечеловеческие корни того общественного явления, которое получает название «обломовщина», способствует и углубленной обрисовке характера главного героя, благодаря чему по жанру роман становится **социально-психологическим**.

Сюжет и композиция. Все сюжетные события сосредоточены вокруг Ильича Обломова, главного героя романа. В первой части обрисованы его черты, мотивированные происхождением и воспитанием (гл. 9— «Сон Обломова»). В начале второй части новые детали добавляются в «исповеди» героя (гл. 4). Характер предстает окончательно сформировавшимся. Его особенности, вызывающие противоречия с окружающей «жизнью», глубоко осознаны самим героем, который на четвертом десятке лет своей жизни («лет тридцати двух-трех от роду») находится на распутье, раздумывая, стоит ли «просыпаться». Вторая и третья части представляют собой проверку, выявляющую обоснованность обеих сторон, что приводит к проблемной развязке. В четвертой части обрисовано воплощение «идеала» героя, являющегося, на взгляд его антитезы—Штольца, гибелью.

Стилистика первых страниц романа указывает на образец, послуживший источником многих его особенностей. Рассказчик у Гончарова, стремящийся «поглубже» взглянуть в предмет изображения, близок образу автора в поэме Н.В. Гоголя («Вы боитесь глубокоустремленного взора... вы любите скользнуть по всему недумаящими глазами. Вы посмеетесь даже от души над Чичиковым, может быть, даже похвалите автора...» — «Мертвые души», гл. 11). Герой в романе Гончарова, подобно гоголевскому произведению, характеризуется с помощью множества портретных и интерьерных деталей. В его индивидуальных чертах высвечивается типичное для того социального явления, которое лежит в основе его характера.

На протяжении первых восьми глав романа обрисовывается быт Обломова (вся первая часть занимает в художественном времени романа один день, 1 мая). Илья Ильич Обломов — дворянин, помещик («...накануне получил из деревни, от своего старосты, письмо неприятного содержания» — гл. 1), но живет в Петербурге «в одном из больших домов... на своей квартире». У него «приятная наружность», выражение «беспечности», «мягкости» на лице, «грация» в движениях. Комната «казалась прекрасно убранною», на стенах висели картины и зеркала, мебель обита шелком, на бюро красного дерева стояло «множество красивых мелочей». «В глазах, в улыбке, в каждом движении» светилась «открыто и ясно» его душа, черты оживлены «мыслью». Но при этом и в портрете, и в окружающей обстановке заметна некая неопределенность.

На лице отсутствует «всякая сосредоточенность». «Безразличный» цвет у его кожи. Обломов «как-то обрюзг не по летам», выглядит «слишком изнеженным для мужчины». Одет герой в халат и просторные туфли, а его постоянным времяпровождением является лежанье на диване «все постоянно в одной комнате», служившей спальней, кабинетом и приемной, хотя в квартире было еще три. «Запущенность и небрежность» характерны для всей обстановки этой комнаты. По стенам «лепилась... паутина», зеркала покрыты толстым слоем пыли, мебель поломана, ковры в пятнах. Пылью покрыты и страницы когда-то открытых книг на этажерках, рядом с которыми лежит прошлогодняя газета.

Оттеняет эту странную картину портрет слуги Обломова Захара. В его внешности и одежде подчеркнуты черты, напоминающие о прошлом. Серый сюртук представляет собой «полуформенную одежду», похожую на ливрею, которая в его глазах символизировала «достоинство дома Обломовых». Дорожил он и бакенбардами, вспоминая о старых слугах, виденных им еще в детстве. Как и барин, время Захар проводил, «сидя погруженный в дремоту». Из нее выводили его капризы барина, в которых он видел доказательство значительности «господского нрава».

Несмотря на молодость героя, все в нем и вокруг него «старое», «старинное» (постоянный эпитет в гл. 1), неживое («...можно было бы подумать, что тут никто не живет, — так все запылилось, полиняло и вообще лишено было живых следов человеческого присутствия»). Он потомок рода, «богатого и знаменитого в своей стороне», осколок «барского широкого и покойного быта». Но от прошлого сохранились только «кое-какие признаки» в его лице и манерах, как от «слуг, нянек, мамок» остался один Захар. Все измельчало, обеднело, состарилось, отжило. Подробный скрупулезный рассказ об облике героя подтверждает, что он совсем не «мертвая душа».

Но, несмотря на его духовность, в нем нет желания жить: в прошлом остались не только «старинный быт и важность фамилии», вместе со «старыми господами» исчезла сила жизни.

Однако жизнь «везде достает», «трогает», заставляя Обломова думать о переезде на другую квартиру, о счетах «от мясника, от зеленщика, от прачки, от хлебника», о «неприятностях» в деревне: «неурожае, недоимках, уменьшении дохода». Кроме этого, о «жизни» рассказывают ему приятели. Для Волкова жизнь — это здоровье, веселье, мода, флирт, обеды, вечера, балет («Мне еще в десять мест. — Боже мой, что это за веселье на свете!»). Судьбинский так занят службой, что «Ни минуты нельзя располагать собой». У Пенкина заботы о статьях «о торговле, об эмансипации женщин, о прекрасных апрельских днях», о «вседневной жизни», о реальном направлении, о «беллетристах» и литературных новостях. Все гости приглашают Обломова разделить с ними их занятия — веселиться, обедать, писать, — однако для героя все это «скучно», «лень». В его рассуждениях, являющихся ответом на попытки привлечь его к общей деятельности, выясняется, что она не соответствует его представлениям о «достойной» жизни («Где же тут человек? На что он раздробляется и рассыпается... заключил он... радуясь, что нет у него таких пустых желаний и мыслей...», гл. 2).

При всем разнообразии интересов приятелей Обломова ему не с кем «поговорить» («Погодите, — удерживал Обломов, — я было хотел поговорить с вами о делах»). Только «неопределенный» Алексеев («...одни говорили, что он Иванов, другие звали Васильевым или Андреевым, третьи думали, что он Алексеев»), «неполный, безличный намек на людскую массу», согласен выслушивать его сетования. Последний из «усердных посетителей» Обломова, Тарантьев, как человек «практический», сразу находит выход из обоих «несчастий» героя, предлагая ему переехать к своей куме на Выборгскую сторону и написать к исправнику, потом к губернатору, к знакомым соседям (гл. 4).

Если общение с первыми тремя посетителями выявляет обособанность отказа Обломова от светской жизни, которая скучна ему своей пустотой и однообразием, то в Алексееве и Тарантьеве видны свойственные герою черты. Алексеев воплощает инертное и «безличное» начало, Тарантьев, «на словах» решая все «ясно и легко», не способен «тронуться с места» в реальном «деле». Однако лишённые обломовского ума, «такта» (Пенкин), они выглядят заурядными, «никакими». На их фоне явственно проявляется духовная основа характера Обломова.

В 5—8-й главах свойствам героя дается социально-психологическая мотивировка. Думая в юности о «поприще», о «роли в

обществе», он не нашел применения своим надеждам и стремлениям. Поскольку, подобно Онегину, «...труд упорный/Ему был тошен...» («Евгений Онегин», гл. 1, стр. 43; у Гончарова — «Жизнь в его глазах разделялась на две половины: одна состояла из труда и скуки — это у него были синонимы...» — гл. 5), Обломов не вынес ежедневного хождения в службу и подал в отставку. Ожидавшая «своей любви, своей поры, своей патетической страсти» душа с годами «отчаялась» найти понимание среди женщин и друзей. Внешний мир вызывал у него «нервический страх», он «махнул рукой на все юношеские обманувшие или обманутые им надежды» и, как Онегин, «...к жизни вовсе охладел» («Евгений Онегин», гл. 1, стр. 38; у Гончарова — «Охлаждение овладевало им еще быстрее, нежели увлечение...» — гл. 6).

В отличие от пушкинского героя «робкий, апатический» Обломов так и не коснулся «до чаши наслаждений» (М.Ю. Лермонтов. «Дума», 1838). Закончив пансион и университет, уволившись со службы, он «воротился в свое уединение», полюбил «уходить в себя и жить в созданном им мире». В «ясную сознательную минуту» ему становилось «страшно», «горько», «грустно и больно» от сознания того, что в нем «зарыто, как в могиле, какое-то хорошее, светлое начало», которое «украл и закопал» «какой-то тайный враг», кому он не знает названия («Что ж мне тут делать?... отчего я... такой?...» — гл. 8). Но в другое время (таков весь день, показанный в первой части) герой занят бесплодными мечтами, разговорами с «посетителями», препирательством с верным Захаром, раздумьями, заканчивающимися примирительными и успокоительными словами «авось, может быть и как-нибудь». Даже угроза доктора («Если вы года два-три проживете в этом климате, будете все лежать, есть жирное и тяжелое — вы умрете ударом») не побуждает измениться, приводя Обломова «в самое жалкое» состояние.

В сравнении себя с «другим» герой создает свой автопортрет («Я думал, что другие, мол, не хуже нас, да переезжают, так и нам можно... — сказал Захар» — гл. 8). Он не «мечется», не работает, ему все достается заботами других («Кажется, подать, сделать — есть кому!»), он «ни разу не натянул себе чулок на ноги», «ни холода, ни голода никогда не терпел, нужды не знал, хлеба себе не зарабатывал и вообще черным делом не занимался». Главным в таком «нежном» существовании является возможность безбедно жить за счет работы тех, о ком писал ему «староста... всенижайший раб Прокофий Вытягушкин» (гл. 2). Социальное благополучие, как и у Н.В. Гоголя, оборачивается «мертвенностью», тяжелым «сном». Сон в романе имеет несколько значений. Помимо обозначения «медленного и ленивого потока» обломовской жизни, сон является

психологическим средством. Как и сон Татьяны в романе в стихах «Евгений Онегин», «Сон Обломова» раскрывает тайники подсознания героя, где продолжается «другая эпоха».

В девятой главе появляется картина «благословенного уголка земли», «чудного края». Здесь нет ничего «угрюмого», наводящего грусть на человека, смущающего его дух «зловещими» впечатлениями. В этом раю небо «жметя к земле», чтобы «обнять ее покрепче, с любовью», подобно «родительской надежной кровле». Вместо «грозных» гор видны «отлогие холмы», о «необъятном» море совсем не напоминает играющая река. Человек в этом живописном, «веселом», улыбающемся мире спокоен и простодушен. Его жизнь «долговременна», а смерть незаметна. В нравах «царствуют» «тишина и невозмутимое спокойствие», оберегая от «страшных случайностей». Даже если они и происходят, «счастливые люди» уходят от «греха» («И все ушли назад, в деревню, рассказав старикам, что там лежит нездешний... и бог его ведает, что он там... — Нездешний, так и не замайте!¹ — говорили старики...»).

У этого рая есть название: Сосновка и Вавиловка, бывшие наследственным владением Обломовых. Обломов видит во сне, как он проснулся в родительском доме. День семилетнего ребенка проходит «легко, весело». Он окружен заботами няни, лаской семьи и «свиты дома Обломовых». Все происходящее в мире взрослых оценивается «острым и переимчивым», пытливым взглядом маленького Илюши. Каждая деталь быта, пейзажа для него внове. Полнота описания достигается в связи с мотивом детского, «ничего не пропускающего» восприятия («А ребенок все наблюдал да наблюдал»).

Второй частью сна является другая картина, когда зимним вечером няня рассказывает сказку, в которую, «наострив уши и глаза, страстно впивался» ребенок. Бытовой мотив сна («И в доме воцарилась мертвая тишина. Наступил час всеобщего послеобеденного сна») получает фольклорное обобщение. Умственная и физическая праздность, в которой проводят свою жизнь обитатели Обломовки, находит основание в национальном характере. «Злая и коварная сатира», которую представляет собой «сказка о Емеле-дураке, оказавшемся «ни с того ни с сего» любимцем доброй волшебницы, воспринимается как идеал («...воображение и ум, проникшись вымыслом, оставались уже у него в рабстве до старости»). Взрослого Илью Ильича так всегда и будет «тянуть в ту сторону, где только и знают, что гуляют, где нет забот и печалей; у

¹ Замаячиться — засуетиться.

него навсегда остается расположение полежать на печи, походить в готовом, незаработанном платье и поесть на счет доброй волшебницы».

Такой «идеал покоя и бездействия» впитал с молоком матери герой, которого приучали смотреть на жизнь, как на череду «веселых и печальных» обрядов, неизменных с дедовских времен. Оберегаемый «нежной заботливостью» родителей, он рос, как экзотический цветок, «медленно и вяло», и с детства его силы, не находя выхода, «обращались внутрь и никли, увядая».

В изображении Обломовки «злая» сатира сочетается с поэтизацией патриархального русского быта, благодаря чему гротесково преувеличенные лень, вялость, бездействие предстают чертами настолько глубоко проникшими в национальное сознание, что освободиться от них еще труднее, чем от общественных пороков. Однако завершением экспозиции является напоминание о зыбкости социального мира — одного из устоев Обломовки. В десятой главе воспроизведен разговор дворовых у ворот дома, где живет Обломов. Их отзывы о господах («...совсем никуда не годен стал — и говорить-то тошно!», «Какой дурак, братцы...», «Ах ты, убогая!») свидетельствуют о пропасти, разделяющей «мужика» и «барина». Но в то же время «задевший» Обломова кучер становится для Захара настоящим врагом («У него от злости не доставало голоса, чтоб окончательно уничтожить своего противника»). Его преданность своему барину оказывается более глубоким свойством, чем дружеские чувства к братьям по нелегкому лакейскому ремеслу.

Таким многообразным, многозначным предстает в экспозиции мир, особенности которого воплотились в характере Обломова. **Развитие действия** начинается с приезда человека, единственно бывшего «по сердцу» герою. Благодаря антитетичности образа Штольца резче очерчиваются черты Обломова, но, кроме этого, его появление способствует прямому столкновению главного героя с внешним миром. В первой главе даются биографические сведения о Штольце, необходимые для того, чтобы подчеркнуть значительность влияния барского уклада жизни на формирование характера. Штолец — выходец из села Верхлева, лежавшего «верстах в пяти» от Сосновки, вместе с Вавиловкой составлявших Обломовку. Верхлево тоже когда-то принадлежало Обломовым, но проданное другим владельцам, опустело. Там его отец был управляющим. От него Андрей слышал много рассказов о жизни «в Саксонии, между брюквой и картофелем, между рынком и огородом». Но не практические сведения, которыми делился с ребенком отец — «агроном, технолог, учитель», а игра на фортепьяно матери — бывшей гувернантки и «повесть о старине», которую он «читал» на портретах,

висящих на стенах дома, воспитала его внутренний мир. В «длинных залах и галереях» мальчик видел изображения тех «нежных», «томных», «гордых» людей, чья жизнь протекала «благородно-бесполезно», «в парче, бархате и кружевах».

Раз в три года Андрей попадал и в «раздолье барской жизни», наблюдая приезд семейства князя вместе с дворней, гувернанткой, «целой шайкой горничных», учителем музыки, немцем и «стаей собак и собачонок». Даже такое поверхностное знакомство с дворянским укладом жизни привело к тому, что Штольц, несмотря на старания отца сделать из него «доброго бурша»¹, стал ни на кого не похожей, особенной личностью. В нем гармонично сочетаются деятельная натура, практицизм, «сила души, крепость тела» и в то же время чувствительность, воображение, размышление. Своеобразие его характера в отсутствии крайностей, в цельности. Во всем он искал равновесия, «шел твердо, бодро», управлял эмоциями, избегал дилетантизма и донкихотства, поставив своей «постоянной задачей» идти прямым путем, настойчиво достигая все новых целей.

«При Обломове» Штольц, его товарищ по забавам и учению, играл «роль сильного». Но связывало их единство того «чистого, светлого и доброго начала», которое сформировало внутренний мир обоих. В отличие от Н.В. Гоголя, Гончаров изображает благотворную сторону воздействия на личность патриархального помещичьего быта, не омертвляющего, а возвышающего душу человека, одновременно показывая, насколько оно далеко от «настоящего взгляда на жизнь».

Вмешательство Штольца в жизнь Обломова приводит к его столкновению с обществом. Конфликт выражается во внутреннем несогласии героя с «искажением нормы» («Я их не трогаю, ничего не ишу, а только не вижу нормальной жизни в этом» — гл. 4). В «вечной беготне взапуски, вечной игре дрянных страстишек... сплетнях, пересудах, шелчках друг другу» Обломов не видит главного — «человека», считая, что во всем этом потерялась его «целость». Однако его идеал («жизнь есть поэзия», «Все ищут отдыха и покоя») Штольц оценивает как «какую-то... обломовщину», вспоминая о том, что «лет десять» назад у его друга были другие стремления — «служить, пока станет сил, потому что России нужны руки и головы... работать, чтобы слаще отдыхать, а отдыхать — значит жить другой, артистической, изящной стороной жизни, жизни художников, поэтов».

Задаваясь вопросом, почему его мечты так быстро забылись,

¹ Бурш — парень (нем.).

«угасли», Обломов признается, что не чувствовал в себе «никогда... никакого, ни спасительного, ни разрушительного огня». В своей прошлой жизни он видит череду заблуждений, но «лучшего» он не знал, и «никто не указал... его» из тех, за кем он мог бы последовать. Подытоживая в своей «исповеди» («Штольц еще был под влиянием этой исповеди и молчал») рассмотрение своего пути, герой не считает себя исключением, видя легион таких же «ветхих», погибших людей («...не от климата, не от трудов, а от того, что двенадцать лет во мне был заперт свет, который искал выхода... не вырвался на волю и угас... Да я ли один?... не пересчитаешь: наше имя легион!»).

Начиная с пятой главы второй части, главным предметом повествования становится любовная коллизия. Ольга Ильинская, с которой Обломова познакомил Штольц, является, так же как и он, воплощением гармонии. В ее внешности нет ничего «яркого», «горящего», но она кажется «статуей грации и гармонии». Во взгляде «светилась» мысль, в лице заметна игра чувства, но все «стройно, благородно», «ровно», «бодро». В ариях и романсах, которые Ольга поет «мягким, но сильным голосом», та же гармония: «страдание с неясным предчувствием счастья... радость, но в звуках этих таился уже зародыш грусти». Они вызывают у героя слезы и «радостный, готовый вырваться из души крик», ему «В один и тот же момент хотелось умереть, не пробуждаться от звуков, и сейчас же опять сердце жаждало жизни».

Почти такую женщину видит в мечтах Обломов. Его идеалом является воплощение «торжественного покоя», преданности, «теплоты» («Да не это ли — тайная цель всякого и всякой: найти в своем друге неизменную физиономию покоя, вечное и ровное течение чувства?» — гл. 6). Однако, влюбившись в Ольгу, он чувствует себя, «как перед бедой», ему «отчего-то больно, неловко», любовь не согревает, а жжет его. Чувство Ольги к герою превратило ее в женщину, вступившую «в сферу сознания», открыто глядящую в его душу, сознающую свою власть и ответственность (гл. 8). Применить эту «власть» над ним она стремится, расшевелив в нем жажду жизни, указав ему «цель». Кульминационным моментом должно стать окончательное объяснение. «Жизнь опять отворяется» Обломову, в сиреновой ветке, подаренной Ольгой, и еще так недавно казавшейся приторной (гл. 6), он чувствует запах счастья. Если Штольц знакомством Обломова с Ольгой предполагал внести в жизнь друга недостающий свет, как если бы в «темной комнате» появилась «лампа, от которой по всем темным углам разольется ровный свет, несколько градусов тепла» (гл. 8), то в действительности возникла

страсть, загоревшаяся «фейерверком». От нее герой изнемогал, не спал, чувствовал себя «и в горе, и в счастье» (гл. 9).

Его характер, известный по проявлениям в будничной жизни, рассмотренный им самим в «исповеди», проверяется в «огне страсти». Его черты остаются неизменными: не доверяя сердцу молодой девушки («Ведь случай свел и сблизил их. Она бы его не заметила...» — гл. 10), не чувствуя себя в силах измениться, он «бежит» от счастья (письмо Обломова — гл. 10). Новые попытки объясниться отнимают у него последние силы. Так проходят весна и лето, и в начале третьей части «у него горят даже волосы» (гл. 1), но при этом он чувствует, что кончился «безоблачный праздник любви», и надо «слить две жизни в одну», а для этого необходимы хлопоты, житейские заботы (гл. 2—4).

Приехав отказаться от квартиры на Выборгской стороне, Обломов встречает женщину, с которой ему не надо притворяться, всегда «тихо, хорошо» (гл. 4). Свадьба с Ольгой кажется ему «вздором, нелепостью, ложью, клеветой», «ни с чем не сообразными слухами». К «таким делам» он «вовсе не подготовлен» (гл. 5). Наконец, он от одной мысли о поездке к Ольге готов «содрогнуться», в то время как смотрит на хозяйку своей новой квартиры Агафью Матвеевну «с удовольствием» (гл. 6).

Противоположность деятельной, требовательной Ольге Ильинской, Агафья Матвеевна воплощает идеал жизни без «волнений да тревог». В ее характере также царит гармония, но «мирная», «покойная», «тихая», что близко и дорого Обломову, напоминая о впечатлениях детства (гл. 6). Порывая с Ольгой, герой называет причиной всего происшедшего «обломовщину» в себе (ср. отзыв Штольца: «Кто проклял тебя, Илья?») Что ты сделал? Ты добр, умен, нежен, благороден... и... гибнешь!» — гл. 11). Однако в конфликте внешнего и внутреннего, составляющем содержание отношений с Ольгой Ильинской, выявляются не только неспособность героя участвовать в реальной жизни, но и его верность внутренним принципам, а также бережность, благородство, способность к самопожертвованию («А барин сидит в кресле и лица на нем нет... Но он не отвечал ничего: у него была горячка» — гл. 12).

Такая проблемная **развязка** завершает развитие конфликта романа. Характер главного героя оказывается богаче и многомернее социального типа, воплощенного в нем. Одним из важнейших свойств образа является его жизненность, в связи с чем судьба Обломова прослеживается до конца. Четвертая часть посвящена жизни в доме Агафьи Матвеевны Пшеницыной, где Обломов постепенно становится «членом ее семейства» и смыслом существования хозяйки. Художественное время в романе движется нерав-

номерно, по нарастающей. Если в первой части изображен один день, то во второй проходят весна и лето, в третьей — осень, а затем, в четвертой, пролетает десять лет. Между третьей и четвертой частями «Год прошел», пятая глава начинается «года полтора спустя». Затем время идет незаметно, и «покой, довольство и безмятежная тишина» в доме на Выборгской стороне воспринимаются как «продолжение... обломовского существования, только с другим колоритом местности и, отчасти, времени». Участие героя в жизни внешнего мира кажется случайным эпизодом. Только приезды Штольца выявляют, как разрываются связи с прошлым. В его первый приезд (гл. 2) Обломов еще полон воспоминаниями, при упоминании Ольги не знает, «куда деваться от смущенья», хочет ехать к ней, чтобы «у ног ее выпросить прощение» («Не говори, не поминай!... я и то вынес горячку, когда увидел, какая бездна лежит между мной и ею, когда убедился, что я не стою ее...»). Во второй приезд (гл. 6) герой «с радостью услышал» о замужестве Ольги, «счастлив», узнав о ее свадьбе со Штольцем. О своей жизни он говорит как о «горькой и убитой», однако, «затуманенный вином», рассказывает о «славной», хозяйственной Агафье Матвеевне «с чувством, почти со слезами». Освободившись благодаря Штольцу от незаконных притязаний ее брата и Тарантьева на деньги из Обломовки по обманному заемному письму, он снова чувствует себя благополучным. В третий приезд (гл. 9) через «несколько лет» («Шутка ли, пятый год пошел, как мы не видались!») Штолец застаёт семейную идиллию: перед ним за столом сидят Обломов, Агафья Матвеевна, ее выросшие дети, их трехлетний «братец». У Обломова в ответ на призывы друга уехать, «жить иначе», появляется «решительный, небывалый тон». Он готов расстаться со Штольцем навсегда («Оставь меня совсем... забудь...»).

В выборе Обломова, презрительно и с сожалением названном Штольцем гибелью («Погиб ты, Илья...»), сном («Разве ты к этому быту готовил себя, чтоб спать, как крот в норе?»), подчеркивается органичность. Обломов «распался навсегда» с внешним миром, ему «совестно жить на свете», но другого существования для себя он не представляет. Он достиг «обетованной земли», соединив «настоящее и прошлое», жизнь и сказку («Грезится ему, что он достиг той обетованной земли, где текут реки меду и молока, где едят незаработанный хлеб, ходят в золоте и серебре...»).

Через два года заканчивается жизнь Обломова. Смерть приходит «без боли, без мучений, как будто остановились часы, которые забыли завести» (гл. 10). Память о нем сохраняется не только в сердце Агафьи Матвеевны («Все грустит по муже,— говорил староста, указывая на нее просвирне в кладбищенской церкви, куда

каждую неделю приходила молиться и плакать безутешная вдова»), но и у Ольги, жалеющей «о чистой, как хрусталь, душе», и у Захара, проливающего слезы об «этаким барине» («...слезы так и текут...»).

Для Штольца, также помнящего о «товарище и друге», тем не менее главным является продолжение и развитие жизни. В его представлении, Обломов «пропал» («...душа чиста и ясна, как стекло; благороден, нежен, и — пропал!» — гл. 11), «погиб», остался в прошлом. «Многое переменялось» в жизни, Штольцу видна «заря нового счастья», к которому он готов вести сына Обломова. Однако в романе оценка перемен так же многозначна, как и изображение сонного и в то же время сказочного царства Обломовки. Если Штолец видит впереди «школы, грамоту», осуществление юношеских мечтаний, сознавая, что «...Обломовка не в глуши больше, что до нее дошла очередь, что на нее пали лучи солнца!», то осуществление задуманного обрисовано иначе. Изменения «на Выборгской стороне» выглядят как появление «дач, между которыми возвышалось длинное, каменное, казенное здание». Стоящее перед домом Агафьи Матвеевны, так долго бывшим «мирным приютом лени и спокойствия», оно мешает «солнечным лучам весело бить в стекла».

Да и в образе приятеля Штольца, литератора, выслушивающего историю об Обломове, неожиданно оживают вечные русские черты: апатичность, задумчивость, видные в его «как будто сонных глазах». Это напоминание об «обломовщине» придает актуальность завершающему призыву Штольца, для которого нет сомнений, что рассказ о ней «пригодится». Этот «рассказ» возвращает действие к началу романа, благодаря чему композиция становится кольцевой («Сейчас расскажу тебе: дай собраться с мыслями и памятью. А ты запиши: может быть, кому-нибудь пригодится» <...> И он рассказал ему, что здесь написано» — гл. 11).

Образная система. Как и сюжетное развитие, система образов строится вокруг **главного героя**. Все персонажи прямо или косвенно связаны с ним. В первой части дается необычайно подробная характеристика Обломова. Обрисованы не только внешние, бытовые, поведенческие подробности (впечатление приближенности к читателю создается за счет замедленного повествования, когда художественное и реальное время протекают почти параллельно), но в высказываниях слышны мнения Обломова о важнейших для него вопросах (причины отказа от светского образа существования, представления о жизни, человеке, литературе, дружбе). Углубление в подсознание происходит благодаря мотиву сна о детстве, выявляющего его главные ориентиры (их неизменность подчеркнута возвращением к образам сна в четвертой части при обрисовке быта в доме Агафьи Матвеевны).

Во второй части характеристика дополнена «исповедью» героя, его письмом Ольге (ч. 2, гл. 10), внутренними монологами, а также сопоставлением с другом и ровесником Штольцем. Встречи со Штольцем в продолжение романа фиксируют внимание на изменениях в настроении героя, начиная от горячего желания «проснуться» до сознания, что он обречен остаться в «яме».

Отношения с Ольгой Ильинской и Агафьей Матвеевной являются проверкой душевных свойств героя. Потребность в достижении гармонии с миром сочетается с сознанием того, что измениться он не может. В запутанном клубке чувств находится выход, подтверждающий чистоту и благородство души Обломова. Искренность героя проявляют внутренние монологи, письмо героине, болезнь, вызванная переживаниями. Живую сущность его сердца показывает новое чувство, «тихий свет» которого озаряет жизнь Агафьи Матвеевны и после смерти героя («...навсегда осмыслилась и жизнь ее: теперь уж она знала, зачем она жила и что жила не напрасно» — ч. 4, гл. 10),

Способность к любви, дружбе, самоотречению, глубина размышлений, самостоятельность оценок — эти личностные качества особенно заметны на фоне губительного влияния социальной среды. Умиравшая эпоха сонной праздности, «мирного» невежества, за которыми скрыты общественные пороки, лишает жизненной силы свое порождение. Особенности **авторской позиции** по отношению к герою являются как стремление к объективности оценки, связанной с многоголосием мнений о нем, так и создание его образа на основе антитез (безжизненность — жизнь души, бессилие — верность внутренним устоям). Наиболее важной из них становится выраженный контраст «обломовщины» и духовности. В характере Обломова запечатлен «тихий свет», просиявший перед погружением помещицкого «рая» в вечную тьму.

Андрей Иванович Штольц появляется в романе как персонаж, которого давно ждет главный герой («Штольц! Штольц! — в восторге кричал Обломов, бросаясь к гостю» — ч. 1, гл. 11). Начало второй части посвящено описанию биографии героя, находящегося, в противоположность Обломову, «беспрестанно в движении» (ч. 2, гл. 2). В его оценке также нет однозначности. Штольц настойчив, деятелен, упрям, но при этом «не способен вооружиться той отвагой, которая, закрыв глаза, скакнет через бездну». Он способен к глубокому чувству («...не проскакать тонкой черты, отделяющей мир чувства от мира лжи и сентиментальности...»), но «следил... за сердцем», пытаясь подчинить его разуму. Стремясь к истине, он основывался только на «анализе опыта», не доверяя мечте и воображению. Постоянно находясь в «делах», в «толпе» («Он служил,

вышел в отставку, занялся своими делами и в самом деле нажил дом и деньги. Он участвует в какой-то компании, отправляющей товары за границу»), Штольц испытывает потребность «успокоить встревоженную или усталую душу» в «ленивой беседе» с Обломовым.

Деятельная натура Штольца находит подтверждение в его участии в сюжетных событиях. Призывая Обломова «идти вперед», через две недели после разговора он уехал в Англию, собираясь встретиться с ним в Париже. Он познакомил Обломова с Ольгой Ильинской, для которой был «другом» («...он всегда смешил ее и не давал скучать...» — ч. 2, гл. 5). В письме Обломову Штольц напоминает об «уговоре», приглашая «приехать непременно в Швейцарию... и, наконец, в Италию» (ч. 2, гл. 11).

Появляясь в четвертой части, Штольц побуждает Обломова «на той неделе» ехать в деревню (ч. 4, гл. 2). Он «на ходу», по выражению друга, обещает «не отстать» от него, ввести его в «маленький круг деятельности», заставить «возиться с мужиками, входить в их дела, строить, садить». Однако уехав «в деревню один», он снова появляется много позже, чтобы сообщить о своей свадьбе с Ольгой Ильинской («Другой год я женат на Ольге» — ч. 4, гл. 6) и призвать Обломова уехать с ним, «жить, как живут около тебя», «считать, хозяйничать, читать, слушать музыку». Уладив финансовые дела Обломова, Штольц снова не смог «увезти Обломова» и «уехал в тот же день». Не приезжая «несколько лет в Петербург», он в письме оповещает, что живет «на южном берегу Крыма», откуда отлучается по делам. Последняя встреча с Обломовым завершает историю их дружбы. Штольц возникает перед героем как видение из прошлого («В самом деле, перед ним Андрей, но не мальчик, а зрелый мужчина» — ч. 4, гл. 10). Но его намерение увезти теперь уже больного, уставшего Обломова остается прежним («Не может быть: едем, едем!»).

В отношениях с Ольгой также проявляется стремление жить полной жизнью. Хотя за полгода их путешествий «С него немного спала спесивая уверенность в своих силах», он готов положить конец неопределенности («...или буду счастлив, или уеду!» — ч. 4, гл. 4). Получив согласие героини, Штольц ощущает грядущую семейную жизнь как конец пути к счастью («Все найдено, нечего искать, некуда идти больше!»). Но в совместном быту не угасает «огонь», горящий в каждом из них: оттого в нем «веяло теплой жизнью», чем-то «раздражающим ум и эстетическое чувство» (ч. 4, гл. 8). Они «идут почти одной... дорогой», «не уставая жить». Штольц посвятил Ольгу «в свою трудовую, деловую жизнь, потому что... без движения она задыхалась, как без воздуха», «тквал ей разумное существование»,

готовя ее к роли «матери-созидательницы и участницы нравственной и общественной жизни целого счастливого поколения».

К такому осмысленному пути в будущее Штольц намерен приобщить сына Обломова, чтобы с ним «проводить в дело... юношеские мечты» своего поколения (ч. 4, гл. 9).

Образ Штольца важен и как антитеза «обломовщины», и как воплощение мечты о пробуждении России (показ нового поколения станет художественной задачей третьего романа Гончарова «Обрыв»). В реалистически достоверную стилистику романа он вносит ощутимую струю фантастики, позволяющей в утопической¹ картине должного прорваться дальше, увидеть идеал, которого не мог достичь Обломов.

Литература

И.А. Гончаров в воспоминаниях современников. Л., 1969.

Краснощечкова Е.А. «Обломов» И.А. Гончарова. М., 1970.

Лощиц Ю. Гончаров. М., 1986.

Мельник В. Реализм Гончарова. Владивосток, 1985.

Петрова Н.К. И.А. Гончаров. М., 1979.

Пруцков Н.И. Мастерство Гончарова-романиста. М.; Л., 1962.

Темы для самостоятельной работы и сочинений

1. Своеобразие конфликта романа «Обломов».
2. «Милая старина»: патриархальные помещики в изображении А.С. Пушкина («Евгений Онегин») и И.А. Гончарова («Обломов»).
3. Идеал и реальность в представлении главного героя романа «Обломов».
4. Роль антитезы в образной системе романа «Обломов».
5. Художественная деталь в изображении быта помещика у Н.В. Гоголя («Мертвые души») и И.А. Гончарова («Обломов»).
6. Значение женских образов в романе «Обломов».
7. Комическое в романе «Обломов».
8. Черты национального характера в образе Обломова.
9. Мотив «сна» в романе «Обломов».
10. Типическое и индивидуальное в образе Обломова.
11. «Обломовщина» как социально-историческое и общечеловеческое явление.
12. Старое и новое в русской жизни в изображении И.А. Гончарова («Обломов»).
13. Любовь в жизни героев романа «Обломов».
14. Художественное время в романе «Обломов».
15. Понятие «жизни» в представлениях героев романа «Обломов».
16. Образ гармонии в романе «Обломов».
17. «Сон Обломова» как идейная «увертюра» к роману «Обломов».
18. Сатира и поэтизация в изображении «обломовщины».
19. Принципы выявления авторской позиции в романе «Обломов».
20. Композиционное своеобразие романа «Обломов».

¹ Утопия — изображение идеального общества, буквально «место, которого нет» (греч.). Название диалога (1516) великого английского гуманиста и писателя Томаса Мора (1478—1535).

ИВАН СЕРГЕЕВИЧ ТУРГЕНЕВ (1818—1883)

Родился в Орле в семье отставного кавалерийского офицера, потомка старинного дворянского рода. Детство прошло в имении родителей Спасское-Лутовиново (Орловская губерния). Образование получил в московских частных пансионах, затем под руководством известных педагогов. В 1833 г. поступил в Московский университет. В 1834—1837 гг. учился на словесном отделении философского факультета Петербургского университета, где слушал лекции П.А. Плетнева, познакомился с Т.Н. Грановским¹. После окончания университета уехал в Берлин для изучения классической филологии, философии и истории. Важную роль в формировании творческой личности будущего писателя сыграло общение с кружком русских студентов в Германии (Н.В. Станкевич, М.А. Бакунин, Т.Н. Грановский).

Возвратившись в 1841 г. в Москву, Тургенев готовится к преподавательской деятельности, сдает магистерские экзамены, намереваясь защитить диссертацию по философии. В 1843 г. поступает на службу в канцелярию министра внутренних дел, надеясь принять участие в подготовке реформ в правовой и экономической областях. Неоправданность ожиданий приводит к тому, что через два года он выходит в отставку.

Творческая деятельность Тургенева началась в студенческие годы. Первыми произведениями были лирика, переводы, поэмы, драма. Два романтических стихотворения были опубликованы в 1830-е годы. В 1840-е годы появляются новые поэмы («Параша», «Разговор», «Андрей», «Помещик»), пьесы, лирика. Создаются критические статьи, начинается формирование самостоятельной художественной системы в прозе (повести и рассказы «Андрей Колосов», «Три портрета», «Бретер», «Петушков»). Одна из поэм Тургенева была замечена В.Г. Белинским, чье влияние в 1840-е годы (критик умер в 1848 г.) способствовало созданию принципов тургеневского реализма, в котором лиризм сочетался с социальной аналитичностью. В 1847 г. был опубликован очерк, положивший начало работе над первым крупным произведением писателя, принесшим ему широкую известность («Хорь и Калиныч», вошедший в «Записки охотника» — 1852).

После трех лет, проведенных за рубежом, Тургенев возвращается

¹ Грановский Тимофей Николаевич (1813—1855) — историк, литератор, общественный деятель, оказывавший глубокое нравственное и «душевно-художественное» (И.С. Аксаков) влияние на молодежь.

в 1850 г. в Россию, где становится постоянным автором журнала «Современник», чувствуя близость своих взглядов с демократической позицией круга Н.А. Некрасова. В 1852 г. писатель был арестован за опубликование статьи о Н.В. Гоголе. Через месяц он был выслан из столицы в свое имение в Орловской губернии. Через год ему было разрешено бывать в Петербурге, в 1856 г. возвращено право выезда за границу. За годы ссылки написаны повести из народного быта («Муму», «Постоялый двор»), а также касающиеся темы «лишних» людей («Дневник лишнего человека», «Затишье», «Яков Пасынков», др.).

В 1855 г. написан первый роман («Рудин»), в котором проявилось своеобразие тургеневской трактовки жанра. Помимо этого, в конце 1850-х годов писатель создает лирико-философские повести «Фауст», «Поездка в полесье», «Ася», «Первая любовь»; роман «Дворянское гнездо», вызвавший восторженную оценку у критики и читателей. В 1860 г. вышел роман «Накануне», в 1862 г. — «Отцы и дети». Это произведение было встречено с открытой враждебностью обоими лагерями критики, каждый из которых (демократический и консервативный) упрекал писателя в симпатии социальным оппонентам. Напряженность полемики, обусловленная накалом общественной борьбы, приводила к одностороннему упрощению (исключением являлись статьи Д.И. Писарева и Н.Н. Страхова).

На протяжении нескольких лет после ожесточенной литературной борьбы по поводу романа Тургенев не принимает участия в художественной жизни. Большую часть времени он проводит за границей. В 1860-е годы опубликованы повести «Призраки», «Бригадир», лирико-философский этюд «Довольно», роман «Дым». В 1870-х-начале 1880-х годов появляются новые повести («Странная история», «Степной король Лир», «Пунин и Бабурин», др.), цикл произведений, продолжающих традиции фантастической романтической прозы («Сон», «Песнь торжествующей любви», «Клара Миллич»), роман «Новь».

В конце 1870-х годов среди русской общественности происходит переоценка творческих достижений Тургенева, выражением которой стало чествование писателя во время его приезда в Россию в феврале 1879 г. Упрочивается мировая слава Тургенева как крупнейшего русского реалиста. В 1878 г. писатель вместе с В. Гюго руководил международным литературным конгрессом в Париже.

В начале 1880-х годов создаются «Стихотворения в прозе» — лирические миниатюры, выразившие итоговые размышления автора о целом спектре философско-нравственных и эстетических вопросов. Работа над книгой стала последним трудом Тургенева. Писатель умер от тяжелой болезни 22 августа 1883 г.

«ОТЦЫ И ДЕТИ» (1861)

Замысел романа возник еще в дореформенное время, летом 1860 г. Работа закончена в августе 1861 г. Первая публикация осуществлена в журнале «Русский вестник» (1862, № 2).

События в романе разворачиваются в 1859 г. («Что, Петр? не видать его? — спрашивал 20 мая 1859 года... барин лет сорока с небольшим...» — гл. I). Такая точность начала отсчета художественного времени не случайна. Главной **темой** в романе является специфика исторического периода. Это новый перелом, тяжелое и смутное для России время. Николаевская эпоха, продолжавшаяся тридцать лет¹, превратила Россию из великой империи в страну с развалившейся государственной системой, экономикой, армией, что было осознано в 1855 г., когда умер Николай I, и завершилась поражением Севастопольская оборона². Подверглась изменениям не только социальная сфера — ушли в прошлое прежние идеалы. Россия находилась в преддверии кардинальных экономических перемен, готовилась крестьянская реформа, позволившая отменить крепостное право.

Социально-историческая тема воплощена на семейно-бытовом материале. Широкая **проблематика** романа осознается в идейных спорах двух поколений. В изображении «отцов» главным является заострение внимания на безжизненности прежних ценностей. Портрет молодого поколения связан с раскрытием целого ряда мировоззренческих, социальных, этических вопросов. Образ главного героя оказывается столь значительным, что возникают и философские проблемы, касающиеся взаимоотношений личности и среды, столкновения выдающегося человека с обстоятельствами, судьбой.

Конфликт романа является переходным. Начинаясь с идейно-политического столкновения, он превращается во внутреннюю проверку обоснованности и выстраданности взглядов героя, которой способствует любовная коллизия. **Авторская позиция** проявляется не в выборе между поколениями, а в стремлении к объективной оценке, которая достигается как с помощью системы антитез и сопоставлений, так и в связи с наличием философского обобщения.

В романе двадцать восемь глав. Первые четыре главы являются **экспозицией**, в которой обрисованы место действия — усадьба Николая Петровича Кирсанова, а также основные действующие лица: его сын Аркадий, друг сына — Базаров, брат Николая Петровича — Павел Петрович Кирсанов. Уже в пятой главе видна **завязка** конфликта.

¹ Николай I (1796—1855) — российский император с 1825 г.

² Оборона Севастополя была этапом в Крымской войне, закончившейся в 1856 г. поражением России.

Возникает первое столкновение между ним и Базаровым. Споры двух этих героев обуславливают **развитие** действия, в основе которого лежит идейно-политический конфликт (1 спор — гл. 6, 2 спор — гл. 10, дуэль — гл. 24). Начиная с гл. 15, где Базаров встречается с Одинцовой, начинается развитие другой важнейшей сюжетной линии, в основе которой находится философско-нравственный конфликт. **Кульминация** наступает в гл. 27, когда в борьбе Базарова с любовью, тоской, одиночеством, наконец, смертью, показана сила личности, способной противостоять самой судьбе. **Развязкой** становится не только смерть героя и «память» о нем («В память Базарова, — шепнула Катя...» — гл. 28), но и авторский вывод «о вечном примирении и о жизни бесконечной», неповторимое движение которой создается порывами «страстных, грешных, бунтующих сердец» (гл. 28).

Особенности **композиции** связаны с мотивом возвращения, позволяющим выявить изменения во внутреннем мире героев. В гл. 1—11 обрисованы события, происходящие за две недели в Марьино, поместье Кирсанова; в гл. 11—15 действие перемещается в город¹; еще две недели занимают гл. 16—19, в которых Базаров и Аркадий гостят в поместье Одинцовой; в гл. 20—21 друзья посещают родителей Базарова в деревне его отца; в начале гл. 22 они заезжают к Одинцовой, но в связи с тем, что на нее «нашла хандра», они вынуждены отправиться в Марьино; в конце главы Аркадий снова оказывается в Никольском, но Базаров остается в Марьино, попадая в Никольское в гл. 25; в гл. 27 Базаров «на целых шесть недель» приезжает к своим родителям, намереваясь «работать», но, порезавшись во время вскрытия «тифозного мужика», вскоре умирает. В гл. 28 после «шести месяцев» обрисована авторская трактовка развязки и судьба «каждого из выведенных... лиц» («Казалось бы, конец? Но, быть может, кто-нибудь из читателей пожелает узнать, что делает теперь, именно теперь, каждое из выведенных нами лиц. Мы готовы удовлетворить его»).

Образная система. «Отцы». Родители Базарова — люди «прежнего времени». Арина Власьевна «следовало жить лет за двести, в старомосковские времена». В авторской характеристике подчеркиваются черты русского патриархального сознания: набожность, вера «во всевозможные приметы¹, гаданья, заговоры, сны», чувствительность, преданность семье, хозяйственность. Выйдя замуж против воли, она провела жизнь в «многолетних странствиях» с мужем-военным, а теперь превратилась в кроткую домоседку-помещицу («Она знала, что есть на свете господа, которые должны приказы-

¹ Одна из них подтверждается в сюжетном развитии: перед смертью Базарова «зеркальце выскользнуло у ней из рук и разбилось» — гл. 27.

вать, и простой народ, который должен служить, — а потому не гнушалась ни подобоострастием, ни земными поклонами; но с подчиненными обходилась ласково и кротко, ни одного нищего не пропускала без подачи...» — гл. 20). Сына она не только любила, но и «боялась несказанно». Ее отношение к нему проявляется в непосредственных реакциях при встрече («Она ахнула, пошатнулась и наверно бы упала...»), расставании («...она совсем бы растерялась и не совлела бы с собой...» — гл. 21).

Арина Власьевна чувствительна, но не сентиментальна. Вместе с «музыкой и французским языком» жизнь заставила ее позабыть свойства «миловидной» барышни, сохранив черты национального характера: долг, способность к пониманию и самопожертвованию. После внезапного отъезда Базарова лишь она могла утешить Василия Ивановича, ощутившего что остался «Один, как перст теперь, один!» в «подрыхлевшем доме» («Только я останусь для тебя навек неизменно, как и ты для меня» — гл. 21). После смерти сына, успокаивая пришедшего в исступление мужа, «Арина Власьевна, вся в слезах, повисла у него на шее, и оба вместе пали ниц» (гл. 26).

Василий Иванович Базаров, как его увидел Аркадий из подъезжающего тарантаса, — «высокий, худошавый человек с взерошенными волосами и тонким орлиным носом, одетый в старый военный сюртук нараспашку» (гл. 20). В авторском описании акцентируется его стремление казаться невозмутимым, «чуть не равнодушным», что, по его мнению, пристало ветерану. Он встречает сына, продолжая курить длинную трубку, но при этом «чубук так и прыгал у него между пальцами». В его поведении заметна искренняя «суетливая» радость, которую он пытается прикрыть «важностью», «торжественностью» обращения с «господином гостем», приехавшим с сыном.

Он называет себя «отставным штаб-лекарем», рассказывая, что служил в бригаде у отца Кирсановых. Он многое испытал «на своем веку» («...много я на своем веку видал видов. И в каких только обществах не бывал, с кем не важивался!»), видел Жуковского, знал «Тех-то, в южной-то армии, по четырнадцатому»¹. Занимая молодых людей, Базаров-отец демонстрирует верность идеалам просвещения: в его речи слышны латинские, французские выражения, в своем хозяйстве он «не без чувствительных для себя пожертвований, посадил мужиков на оброк и отдал им свою землю исполу»², разводит «садик» («Сам каждое деревцо сажал. И фрукты есть, и

¹ Имеются в виду члены Южного общества, принявшие участие в восстании 14 декабря 1825 г., которых Базаров-старший, по логике романа, «знал», так как служил в бригаде «боевого генерала» Кирсанова, стоявшей «на юге России» (гл. 1).

² Исполу — пополам.

ягоды, и всякие медицинские травы»), «раз два в неделю» приходится и «старинной тряхнуть», оказать медицинскую помощь «бедным».

Мысля себя «плебеем», «маленьким человеком», он все свои честолюбивые надежды связывает с сыном, которого боготворит, считает выдающимся человеком. Слова Аркадия о том, что Евгения «ждет великая будущность», «совершенно осчастливили» отца, видящего свою роль в том, что «умел разгадать его». Понимая, что его сын умирает, он уже не может сдерживаться («вошел в соседнюю комнату и молча схватил себя за волосы», «пошатнулся словно кто по ногам его ударил», «дрогнул и похолодел от страха», «рухнул на колени перед образами», «ходил как помешанный», «какая-то особенная мука терзала старика» — гл. 27). Для Василия Ивановича Базарова смерть сына, готовившегося к необыкновенной роли в обществе, — невозможное «дело», отрицание смысла жизни, существования «справедливости». Это последняя капля, переполнившая чашу его терпения, после чего он готов возроптать на того, перед кем всю жизнь исполнял «долг христианина» (библейская аллюзия, сравнение с благочестивым Иовом, потерявшим детей, имущество, здоровье, и проклявшим «день свой» — Иов: III, 1).

Отец и дядя Аркадия Кирсанова принадлежат к другому поколению. Они родились после Отечественной войны 1812 г., и для них события, связанные с декабристским восстанием, — «ошибки отцов» (М.Ю. Лермонтов. «Дума», 1838). Они были воспитаны боевым генералом — «не злым русским человеком», его женой — «матушкой-командиршей», а также «дешевыми гувернерами, развязными, но подбострастными адъютантами и прочими полковыми и штабными личностями» (гл. 1). Оба брата должны были «поступить в военную службу». Однако Николай Петрович, младший из них, которому в 1859 г. «лет сорок с небольшим», стал штатским, сломав ногу «в самый тот день, когда уже прибыло известие об его определении».

Николай Петрович, отец Аркадия, закончил Петербургский университет. Снимая квартиру у чиновника Преполовенского, он влюбился в его дочь. После смерти родителей он женился на Маше. Отказавшись от карьеры (он покинул «министерство уделов, куда по протекции отец его записал»), как и от богатства и светской жизни, Кирсанов «блаженствовал» в семейном кругу («Супруги жили очень хорошо и тихо» «сперва на даче», «потом в городе», «наконец — в деревне»). Так же тихо вырос Аркадий, которого отец отдал в университет. Три зимы он жил вместе с ним в Петербурге, «стараясь заводить знакомства с молодыми товарищами» сына. В

последний год произошли важные изменения в его судьбе, за которые ему «должно быть совестно» (гл. 3). В доме появилась «молодая женщина лет двадцати трех, вся беленькая и мягкая, с темными волосами и глазами», тихая и скромная. Фенечка, дочь экономки Кирсанова, стала матерью его полугодовалого Мити и хозяйкой в доме (гл. 8).

Романтик, «добрый малый» (определение Базарова — гл. 10), Николай Петрович Кирсанов понимает по-немецки, «Пушкина читает», сочувствует «художеству, природе» (гл. 1). На взгляд Базарова, «в нынешнее время» все это устарело. Его попытки «не отстать от века» («...крестьян устроил, ферму завел, так что даже... во всей губернии **красным** величают...» — гл. 10) кажутся Евгению ерундой («Скот плохой, и лошади разбитые. Строения тоже подгуляли, и работники смотрят отъявленными ленивцами...» — гл. 9). Игра Кирсанова-отца на виолончели вызывает у него целую бурю эмоций («произнес с изумлением», «вдруг расхохотался», «продолжал хохотать» — гл. 9). Однако они обусловлены не отзывом на «сладостную мелодию», а несоответствием этого занятия его представлениям о зрелом возрасте.

Николай Петрович не участвует в открытом столкновении с молодыми, чувствуя, что, хотя «они дальше от истины», чем его ровесники, «за ними есть что-то», «какое-то преимущество». Его стремление примирить обе стороны, найти доминанту в «горестной и отрадной игре одиноких дум» (гл. 21) соответствует авторской мысли о «вечном примирении» (гл. 28). После свадьбы Николая Петровича с Фенечкой (через полгода после смерти Базарова) в его доме воцаряется гармония, всем становится «немножко неловко, немножко грустно и в сущности очень хорошо» (гл. 28).

Павел Петрович Кирсанов, его старший брат, занимает в сюжетном развитии место основного оппонента Базарова. Он тоже «генеральский сын, бывший гвардейским офицером» (гл. 1). Его первое появление (гл. 4) представляет контраст по отношению не только к демократизму Базарова, но и к домашней небрежности младшего брата. Ему не «надо почиститься» («Да, надо почиститься, — отвечал Аркадий...»), в его облике все «необыкновенно правильно», изящно, законченно. В провинциальном помещичьем доме он сохраняет привычки аристократа. Его внешность обрисована как антитеза портрету Базарова. Если у Евгения лицо «длинное», лоб «широкий», волосы «длинные и густые», то у Павла Петровича черты словно выведены «тонким и легким резцом», а «коротко стриженные волосы отливали темным блеском, как новое серебро». В его облике видна не «самоуверенность и ум», а «красота замечательная» (гл. 2 и 4). Он не высокого, а среднего роста, рука у него не красная, а «красивая... с длинными розовыми ногтями». В противоположность

«одеженке» Базарова («длинный балахон с кистями») Павел Петрович носит «темный английский сьют¹, модный низенький галстух и лаковые полусапожки».

Различия между двумя героями проявляются и в их поведении: «за ужином... Базаров почти ничего не говорил, но ел много», Павел Петрович «никогда не ужинал», Евгений «заснул скоро», дядя Аркадия «сидел далеко за полночь в своем кабинете», читая и размышляя. К завтраку Павел Петрович вышел в «изящном утреннем, в английском вкусе» костюме и «маленькой феске», которая вместе с «небрежно повязанным галстучком» «намекали на свободу деревенской жизни». «Господин нигилист», поднявшись раньше всех, уже приступил к работе. Набрав лягушек для опытов, он проходит мимо террасы в полотняном пальто и панталонах, запачканных в болотной грязи и тине.

Антитезы во внешних подробностях подготавливают к идейному столкновению. Оба героя настроены враждебно («...и подбородок так аккуратно выбрит... ведь это смешно?» — «Прежде были гегелисты, а теперь нигилисты. Посмотрим, как вы будете существовать в пустоте...» — гл. 4, 5). В разговоре за завтраком неприязнь переходит в стремление уязвить противника («Послушай, Евгений, ты уже слишком резко с ним обошелся, — заметил Аркадий... — Ты его оскорбил» — гл. 6). Павел Петрович, стремясь выяснить основы нигилизма по отношению к «авторитетам», к «искусству», «науке вообще», «в людском быту принятых постановлениям», получает «дерзкий» отпор. Его возмущает «совершенная развязность» Базарова, а тот воспринимает снисходительный тон «аристократического» собеседника как неуместный «допрос». Спор прерван Николаем Петровичем, остановившим «словопрение» и уведшим брата.

Аркадий, пытаясь преодолеть предвзятое отношение Базарова к дяде, рассказывает его историю. В ней приводится биография Павла Петровича. Он «нисколько... не походил» на брата, так как был красив, самоуверен, насмешлив, «как-то забавно желчен», пользовался успехом у женщин. Однако его жизнь сложилась по сходному образцу. Он тоже отказался от карьеры ради женщины («Он вышел в отставку, несмотря на просьбы приятелей, на увещания начальников, и отправился вслед за княгиней...» — гл. 7). Десять лет Павел Петрович провел в погоне за «непонятной, почти бессмысленной», загадочной, как сфинкс («Он однажды подарил ей кольцо с вырезанным на камне сфинксом») женщиной. Когда княгиня Р. умерла, он поселился вместе с братом в деревне. Там он «жизнь свою устроил на английский вкус, редко видался с соседями и выезжал только на выборы». Брату отдавал «все свои деньги», всегда вступался «за

¹ Сьют — костюм (англ.).

крестьян», «путая помещиков старого покроя либеральными выходками». Новое поколение не вызывало его интереса, с его представителями он не стремился сблизиться, позволяя им «считать его гордецом».

Свое душевное состояние Павел Петрович стремится скрыть даже «от стен» своей комнаты («...он встал, отстегнул тяжелые занавески окон и опять бросился на диван» — гл. 8), так как его влечет к «низенькой двери», за которой живут Фенечка со своим ребенком. Он «почти никогда не говорил с ней», редко видел, но отчего-то после посещения «почти с отчаяньем» смотрит на изящную обстановку своего одинокого кабинета.

За две недели пребывания Базарова в Марьине Павел Петрович его «всеми силами души своей возненавидел», как «гордеца, нахала, циника, плебея». В таком настроении он ожидает «схватки с этим лекарем», поводом к которой стал отзыв Базарова об одном из соседних помещиков («Дрянь, аристократишко»). Во втором споре высвечивается суть разногласий героев. Они имеют социальную основу. Если для Павла Петровича важна прочность «основания... общественного здания», то нигилист Базаров готов к его разрушению. Считая это исторической задачей своего поколения, он «идет против... народа», патриархальной нравственности, национальных устоев. Для Павла Петровича, напротив, интересы народа представляются высшей ценностью, однако в своем мировосприятии он не идет дальше либерализма¹ и требований уважения к личности. Если во времена его молодости (1830-е годы) эти «принципы» были показателем прогрессивности, то теперь «вызывают полное и беспощадное отрицание», как и любое «постановление в современном... быту, в семейном или общественном» (гл. 10).

Истоки разрешения этих противоречий кроются в понимании ограниченности любого «доктринерства»². Как для Павла Петровича, так и для Базарова, в концепциях, приверженцами которых они являются, заключена истина. На возражение Кирсанова о необходимости «строить», Базаров отговаривается тем, что видит функцию своего поколения в том, чтобы «место расчистить». Вечный характер конфликта отцов и детей акцентируется в связи с воспоминаниями Николая Петровича о споре «с покойницей матушкой». Авторская позиция проявляется благодаря описанию природы, в которой гармонично сочетаются тень, темнота и свет.

Третье столкновение с Базаровым вызвано не столько идейными, сколько личными причинами. В новый приезд Базарова в

¹ Либерализм — свободомыслие, вольнодумство (от *лат.* — свободный).

² Доктринерство — буквальное следование теоретическим принципам.

Марьино Павел Петрович не спорил с ним больше, считая, что они «друг друга понять не могут». Ненависть, которую испытывал Кирсанов к нигилисту, «нисколько не уменьшилась» (гл. 23), а после того, как он наблюдал вольное поведение Базарова с Фенечкой, она выразилась прямо и откровенно. Он собирается «драться серьезно», как бы пародийно ни выглядела дуэль за рошей около Марьино. После выстрела Базарова он, раненный в ногу, ведет себя в соответствии с правилами хорошего тона: шутит, никого не винит, на прощание «пожал... руку» противнику. В «легком бреду» он признается, что Фенечка напоминает ему княгиню Р. («А не правда ли, Николай, в Фенечке есть что-то общее с Нелли?» — гл. 24). Затем в разговоре с ней проявляет свои чувства, прижав ее руку к губам, «только изредка судорожно вздыхая», в то же время призывая своего брата исполнить «обязанность честного и благородного человека» и жениться на ней. Метафора «трепет жизни» («А в это мгновение целая погибшая жизнь в нем трепетала») предстает реализованной, так как после этого эмоционального всплеска, на который он затратил все оставшиеся силы, жизнь в нем... замирает, и он кажется «мертвецом» («...красивая, исхудалая голова лежала на белой подушке, как голова мертвеца... да он и был мертвец» — гл. 24).

Такая авторская оценка не случайна. В ходе сюжетного развития у Павла Петровича другая судьба. Он вскоре выздоровел, а после свадьбы брата с Фенечкой «уехал из Москвы за границу», поселился в Дрездене. Он «все делает добро, сколько может; он все еще шумит понемножку», но жизнь ему тяжела, «тяжелей чем он сам подзревает» (гл. 28). Как и его антагонист, Павел Петрович Кирсанов исключен из мира живых, жизнь продолжается помимо его. Неслучайно в своем напутствии близким он вспоминает о прощании «навсегда»¹.

Матвей Ильич Колязин — образ, характеристика которого позволяет заострить внимание на чертах, придающих своеобразие личности каждого из братьев Кирсановых. В отличие от них, Колязин — «сановник». Все его жизненные интересы сосредоточены на службе. «Важным чиновником» был его отец, дядя по матери Кирсановых, под «отдаленным надзором» которого они жили в Петербурге (гл. 1). «Тайным советником» приезжает в город поблизости от Марьино Матвей Ильич, чтобы «ревизовать губернию» (гл. 10). На его приглашение «повидаться» не отзываются ни Николай Петрович, ни Павел Петрович, замечаящий, что, если бы «продолжал служить, тянуть эту глупую лямку», был бы генерал-

¹ «Английский хвостик» в словах Кирсанова напоминает об эпиграфе к восьмой главе «Евгения Онегина», где цитируется стихотворение Байрона «Прощай, и если навсегда, то навсегда прощай».

адъютантом, но такая слава ему не нужна («И велика важность, тайный советник»).

В авторском описании Колязина, как и губернатора города^{***}, выясняется, что деление на «отцов» и «детей» в сущности относительно. В семейной сфере оно обусловлено родством, в социальной — чином, а в интеллектуальной и эмоциональной для него нет оснований, так как «жизнь бесконечна», развитие не знает границ, а в каждом поколении появляются как свои романтики, «мизантропические¹ души» (гл. 11), так и бунтари, ниспровергатели основ, «прогрессисты».

Преданность прогрессу демонстрируют «губернатор из молодых» и Матвей Ильич Колязин, тоже «из «молодых». Оба считаются «прогрессистами», а последний «старался внушить всем и каждому, что он не принадлежит к числу рутинеров и остальных бюрократов». Однако все это «слова», в действительности оба «недалеко ушли» от «государственных мужей Александровского времени²», только приемы у них стали «другие, более современные» (гл. 12). Разгадка не в реальном возрасте молодых чиновников — в действительности Колязину «недавно минуло сорок лет», он ровесник своему двоюродному брату Николаю Кирсанову, «барину лет сорока с небольшим» (гл. 1), — а в том, что они находятся на пути в «государственные люди», только «метят» наверх, в «тузы». Реминисценция из комедии А.С. Грибоедова «Горе от ума» («Фамусов... Что за тузы в Москве живут и умирают!..» — д. II, явл. 1) — значимый элемент характеристики Колязина. Как и изображенные Грибоедовым «сановники», он «ловкий придворный, большой хитрец, и больше ничего; в делах толку не знал, ума не имел, а умел вести свои собственные дела».

В сцене приема поведенческие детали, имеющие сатирическую окраску, роднят «просвещенного» Колязина с его предшественниками, считавшими, что «Учение — вот чума, ученость — вот причина...» («Горе от ума», д. III, явл. 21). Образы «чиновника в благонамереннейше застегнутом вицмундире³» и «председателя казенной палаты», который «чрезвычайно любил природу, особенно в летний день, когда, по его словам, «каждая пчелочка с каждого цветочка берет взяточку...», близки изображению чиновничества в поэме Н.В. Гоголя «Мертвые души». Так же, как в поэме, у Тургенева чиновники предстают куклами, отличия между которыми сводятся к смене масок (среди них чин, должность, внешние подробности).

¹ Мизантропия — отчуждение от людей (*греч.*).

² Время царствования Александра I (1801—1825).

³ Вицмундир — форменный сюртук у гражданских чиновников (*лат.*).

Одна из таких портретных деталей заостряет характеристику: если у подчиненного Колязина «от продолжительнейшего молчания слиплись губы», то председатель казенной палаты так часто получает дань, подобно «пчелочке», что его губы так и остаются умильно «сморщенными».

Аналогия со стилистикой «Мертвых душ» продолжается и в изображении «бала у губернатора», где Матвей Ильич Колязин — «герой праздника» (Появление Чичикова «на бале произвело необыкновенное действие. Все, что ни было, обратилось к нему навстречу...» — «Мертвые души», гл. 8). Как и Чичиков, Матвей Ильич демонстрирует тонкое «умение обращаться» (отступление в гл. 3): Он делает все так, «как оно и следует сановнику»: фамильярно треплет по спине «племянничка», подает «палец» Ситникову, рассыпается в комплиментах перед дамами («Он ласкал всех — одних с оттенком гадливости, других с оттенком уважения...» — гл. 14). Только по отношению к главному герою его «мычанье» хотя и «приветливо», но «неясно», в нем «только и можно было разобрать, что «я»...» да «ссыма». Не вызывает он интереса и у Базарова, который «смотрит» на него как на представителя особого «отряда млекопитающих». («Нечего делать! — сказал, наконец, Базаров. — Взятся за гуж — не говори, что не дюж! Приехали смотреть помещиков — давай их смотреть!» — гл. 12).

«**Дети**». Представителем нового мировоззрения в романе является один **Евгений Базаров**. Его характер изображен наиболее полно, показан в развитии с использованием целого спектра реалистических художественных средств. Важнейшими являются речевые и поведенческие детали, а также целая цепь антитез, благодаря которым выявляются особенности мировосприятия героя. В результате сопоставлений он предстает неповторимо своеобразной личностью, для обрисовки которой оказываются необходимыми романтические средства выразительности. Вовлеченный в конфликт с судьбой, он находится в постоянном борении, требующем необычайного напряжения сил, что позволяет изобразить возможности личности, которую ждет «известность», «великая будущность» (гл. 21). Трагический исход сюжетных событий становится одной из граней развязки. В философском выводе автора на первый план выдвигается возвышение бунтующей личности, оставляющей след в бытии мира.

Базаров появляется в начале романа как «добрый приятель», приехавший вместе с долгожданным сыном Николая Петровича Кирсанова. Николай Петрович — добрый, мягкий человек, но он ждет сына с намерением «тесно и дружески сойтись» с ним (гл. 10), и потому нежданный гость — помеха в общении. В мировоззрении Базарова для него нет ничего неожиданного, в течение трех лет он жил с сыном в Петербурге, где видел его ровесников. На существование «новейшего, усовершенствованного поколения» иронически

указывает автор в первом же эпизоде романа («Слуга, в котором все: и бирюзовая сережка в ухе, и напомаженные разноцветные волосы, и учтивые телодвижения, словом все изобличало человека новейшего, усовершенствованного поколения...» — гл. 1). На таком сложном эмоциональном фоне создается портрет главного героя.

В его внешности подчеркнуты пренебрежение к общепринятым нормам (Аркадий в шинели, его отец в пальто, Базаров «в длинном балахоне с кистями»), демократические привычки («красная рука» без перчатки), чувство собственного достоинства (лицо «оживлялось спокойной улыбкой и выражало самоуверенность и ум»). Два раза внимание обращается на его лоб — широкий, просторный, крупный, свидетельствующий о напряженной работе мысли.

Эти черты находят подтверждение в речи и поведении Евгения. Оказавшись в гостях, он следует своим привычкам («На другое утро Базаров раньше всех проснулся... обегал все дорожки сада... отыскал двух дворовых мальчишек... и отправился с ними в небольшое болотце, с версту от усадьбы, за лягушками» — гл. 5; «Базаров привез с собой микроскоп и по целым часам с ним возился» — гл. 10). Его манеры «небрежны», речи «немногословны и отрывочны». К нему привязались слуги, чувствуя, что он «свой брат, не барин». Как «плебея» его «возненавидел» Павел Петрович.

Демократизм — предмет особой гордости для героя («Мой дед землю пахал,— с надменной гордостью отвечал Базаров...» — гл. 10). В действительности он сын дворянки и штаб-лекаря, «внук дьячка» (гл. 16). Демократической является основа его мировоззрения, которое выявляется в спорах с Павлом Петровичем (гл. 6, 10). Базаров исходит из представления о пользе, которую должно принести России разрушение государственного и общественного устройства («В теперешнее время полезнее всего отрицание — мы отрицаем.— Все? — Все»). Его не пугает необходимость «сладить с целым народом», он «собирается действовать», даже сознавая, что «идет против своего народа» и «логики истории» («Вы порицаете мое направление, а кто вам сказал, что оно во мне случайно, что оно не вызвано тем самым народным духом...» — гл. 10). Особенности нигилизма по сравнению с «обличением» состоит в максимализме требований и готовности его последователей вступить в борьбу не только с государством, но и с «миллионами» противников («Да вспомните, наконец, господа сильные, что вас всего четыре человека с половиною, а тех — миллионы... которые раздавят вас! — Коли раздавят, туда и дорога... Нас не так мало, как вы полагаете»).

Максимализм проявляется в том, что, вслед за социальной, семейной, отрицается и эмоциональная сфера, а вместе с ней духовная жизнь человека, обусловившая творческую деятельность. Для Базарова «Рафаэль¹ гроша медного не стоит» (гл. 10), Пушкин — «ерунда» (гл. 10), занятия музыкой смешны (гл. 9). Любая идеализация представляется ему неуместной «в нынешнее время», в связи с чем восхищение природой — «пустяки» («Природа не храм, а мастерская, и человек в ней работник» — гл. 9). Единственным «делом», по мнению Базарова, может быть наука, но не «наука вообще», а конкретная деятельность («Есть науки, как есть ремесла... а наука вообще не существует вовсе» — гл. 6). Такие ученые, прежде всего естествоиспытатели, — «дельный народ», полезны («Порядочный химик в двадцать раз полезнее всякого поэта...» — гл. 6).

Взгляды Базарова выявляются не только в спорах с Павлом Петровичем, Аркадием, но и в сопоставлении с «учениками». Ситников и Кукшина изображены комически. В них нет главного — стремления приносить пользу России. «Герр Ситников» встречается двум друзьям в городе «случайно». Он «старинный знакомый» Базарова, которому «обязан... перерождением». Оно произошло сразу же, как только он узнал, что «не должно признавать авторитетов» (гл. 12). Такая мода (следование духу времени подчеркнуто в Ситникове и «славянофильской венгеркой»²) вызывает его «восторг», так как позволяет сохранить все преимущества материального благополучия, объясняющегося «мошною батюшки» («Кстати, ваш батюшка все по откупам?»³ — гл. 12).

Авдотья Никитична «(или Евдоксия)» Кукшина — пример эмансипированной⁴, «передовой женщины». Она читает «толстые» журналы, интересуется «женским вопросом», «эмбриологией» — всем, что, на ее взгляд, актуально и модно «в наше время». «Нельзя сказать», чтобы она была хорошенькой, но в ее «фигурке... не было ничего безобразного». И все же ее разговор и поведение «неприятно действовали» на собеседников. В новом направлении взглядов наиболее близким ей оказался отказ от нравственных правил. Она «разъехалась с мужем», живет «растрепанно... не совсем опрятно», говорит «очень развязно». Все выходит у нее нарочно, не естествен-

¹ Рафаэль Санти (1483—1520) — великий живописец и архитектор итальянского Возрождения.

² Славянофилы — представители одного из основных течений русской общественной мысли середины XIX в., выступавшие за особый путь развития России на основе национальной самобытности.

³ Откуп — монополия, право продажи.

⁴ Эмансипация — отмена ограничений, освобождение от предрассудков, уравнивание в правах.

но, неловко. Ее образ выглядит смешным и жалким. Опасность свойственного Ситникову и Кукшиной понятия о «вольномудстве» подытоживает вышедший, «не прощаясь», Базаров, указывая на их безнравственность («— А это заведение твоего отца тоже нравственное явление? — промолвил Базаров, ткнув пальцем на кабак...» — гл. 13).

В первых четырнадцати главах романа охарактеризованы взгляды «наследников», «детей», нового поколения, в котором выделяется цельная личность Базарова. Его мнения по важнейшим социально-политическим вопросам времени выявляются в полемике, что дает возможность оценить как независимость его мышления, так и бунтарский максимализм, вызывающий протест его оппонентов. Начиная с пятнадцатой главы, идейный конфликт отходит на второй план. Главным становится не доказательство правоты какой-либо из сторон, а оценка личности Базарова.

В его поступках и разговорах (чаще всего они становятся спорами) видны такие черты, как внутренняя сила, способность влиять на людей и обстоятельства; интенсивность духовной жизни, стремление к образованию, работоспособность, потребность в «деле», действии, движении.

Вспыхнувшая в душе героя любовь к Анне Сергеевне Одинцовой становится проверкой его качеств. Завязке любовной коллизии способствует необычность Базарова, о которой «...с восторгом» рассказывает героине Аркадий. Его, как и Базарова, «поразила» ее внешность, в которой последний увидел что-то «странное». С ним происходят также необычные вещи, которым Аркадий постоянно «удивляется» (в гл. 15 «удивление» Аркадия акцентируется пять раз). Встреча совпала с днем ангела Базарова, и у него как бы начинается новая жизнь.

«Самоуверенный» (гл. 1) Базаров «как будто сконфузился», «старался занять свою собеседницу», в ответ на предложение погостить «покраснел». Приехав в Никольское, ведет себя «смирненько» (гл. 16), говорит, «о чем прикажет» Одинцова. Через две недели в нем «стала проявляться небывалая прежде тревога» (гл. 17). Наконец, он признается в том, что любит ее «глупо, безумно», но получает отказ (гл. 18).

Противоречия, которые были лишь намечены в характеристике Базарова, раскрываются в полной мере. Он «с негодованием признавал романтика в самом себе». Чувства, которые он считал «пустяками», в действительности оказываются глубоким, болезненным потрясением, от чего он уже не может оправиться, чувствуя «скуку», «злость». Спор с Аркадием в деревне родителей Базарова высвечивает не только их нарастающее расхождение, но и надлом в эмоциональном состоянии Евгения (гл. 21). Понимая, что не способен

справиться с собой, герой ищет спасения в работе, намереваясь продолжить ее в имении Кирсановых.

Однако по пути в Марьино тарантас с Аркадием и Базаровым поворачивает не направо, а налево, к Никольскому («...решившись на глупость, приятели еще упорнее прежнего молчали...» — гл. 22). Второе посещение имения Одинцовой выявляет и равнодушие хозяйки, и эволюцию в душевном состоянии Базарова. В его настроении появилось «какое-то ожесточенное напряжение».

В Марьино Базаров погружен в работу. Однако это не обычное для него занятие, а «лихорадка». Его тяготит одиночество, в котором он признается Фенечке, замечая, что изменить он ничего не может («...на что мне моя молодость?... — Это от вас всегда зависит. — То-то что не от меня!..» — гл. 23). Даже флирт с Фенечкой напоминает ему «недавнюю сцену». В его «беспорядочных снах» перед дуэлью «Одинцова кружилась перед ним, она же была его мать...» (гл. 24).

Третий приезд Базарова в Никольское («...я завернул сюда — черт знает зачем» — гл. 25) показывает, насколько глубока его любовь. Он осунулся, Аркадий замечает в нем «признаки внутреннего волнения». В разговоре с Одинцовой (как он ждал его, показывает деталь: «...оказалось, что он уложил свое новое платье так, что оно было у него под рукою») его спокойный тон скрывает досаду, ревность, обиду. После известия о том, что Аркадий просит руки Кати Локтевой — родной сестры Анны Сергеевны — Базаров испытывает «злорадное чувство» к ней и в то же время что-то вроде зависти к Аркадию, отказавшемуся от «горькой, терпкой, бобыльной жизни» (гл. 26).

Последнее посещение родительской деревни представляет переменывшегося Базарова. «Лихорадка работы» сменилась «тоскливой скукой и глухим беспокойством». Во всех его движениях заметна усталость. Он худеет, молчит, «сокрушая» своим настроением сердце отца. Небрежность Евгения во время вскрытия свидетельствует о его подавленном состоянии. Последним желанием умирающего Базарова становится просьба передать Одинцовой, что он «кланяться велел и велел сказать, что умирает» (гл. 27).

Смерть становится главной проверкой личности Базарова. Зная о неотвратимости конца, он борется с бредом, забвением, иллюзиями, страхом («До сих пор не трушу...»). Последней ценностью остается любовь, принесшая ему роковые страдания и осветившая его «горькую» жизнь. Получив возможность «ее видеть», Евгений говорит о своем чувстве, о том, какая она славная, красивая, великодушная, «молодая, свежая, чистая». Любовь окрашивает его состояние «последним блеском». Все оказывается не нужным, кроме ее руки, воспоминаний о том, что было «тогда», последнего поцелуя.

Предсмертные мучения Базарова выявляют, что доминантой его личности является внутренняя мощь, проявляющаяся в глубине и

искренности чувств, в постоянной борьбе с собой, с высшими проявлениями жизни, а затем и со смертью. Несмотря на то, что последние события имеют реалистическую мотивировку, они обрисованы как развязка романтического конфликта с судьбой (неслучайно последний образ является возвышенно-поэтической метафорой: «Дуньте на умирающую лампаду, и пусть она погаснет...»).

Природа. Пейзажи в романе имеют важнейшее значение, исполняя различные функции. Отношение к природе дополняет психологическую характеристику героев. Если в начале для Базарова природа — «мастерская» (гл. 9), то любовное смятение побуждает его, «взъерошенного и угрюмого», часами бродить по ночному парку (гл. 17). Одинцова и Павел Петрович равнодушны к природе. Зато для Николая Петровича сочувствие ей — показатель того, насколько человеку доступна гармония мироздания (гл. 11). Сближение Аркадия и Кати происходит на фоне единства их любви к природе («Катя обожала природу, и Аркадий ее любил, хоть и не смел признаться в этом...» — гл. 17).

Три пейзажа в романе проявляют авторскую оценку происходящего. «Места», которые проезжает Аркадий по дороге в Марьино, знакомы ему с детства. То новое, на что обращается внимание, характеризует предреформенную Россию. Округа не выглядит «живописной», плотины на прудах «худые», избы «низкие», крыши «темные, до половины разметанные», сараи «покривившиеся», гумна «опустелые», даже церкви — то «с отвалившеюся кое-где штукатуркой», то «с наклонившимися крестами и разоренными кладбищами». На «ракиты с ободранной корой» похожи люди и животные: мужики «все обтерханные», «плохие клячонки», «словно обглоданные, коровы». Все свидетельствует о том, что «нельзя, нельзя» оставлять этот «небогатый край» в таком состоянии, «преобразования необходимы».

Надежда на изменения, на продолжение жизни дает природа. Грустный оттенок в размышлениях Аркадия о том, «как... исполнить, как приступить» к преобразованиям, «понемногу» исчезает от зрелища пробуждающейся весенней природы (антитеза с впечатлением от разоренных деревень: «Сердце Аркадия понемногу сжималось»). Там, где «деревья, кусты, трава» живут собственной естественной жизнью, «все... золотисто зеленело», все «широко и мягко волновалось и лоснилось под тихим дыханием теплого ветерка», образовывало гармонические сочетания цветов и звуков (грачи «красиво чернеют в нежной зелени», в «слегка побелевшей» ржи;

чибисы «то кричали... то молча перебегали по кочкам», «нескончаемыми звонкими струйками заливались жаворонки»). Весна была «в полном блеске», она «брала свое», превращая и Аркадия в «молоденького мальчика» (гл. 3).

Второй пейзаж возникает перед глазами Николая Петровича после «схватки» его брата с Базаровым. В природе он ищет ответы на свои вопросы («Брат говорит, что мы правы... мне самому кажется, что они дальше от истины нежели мы, а в то же время я чувствую, что за ними есть что-то.... Молодость? Нет, не одна только молодость. Не в том ли состоит это преимущество, что в них меньше следов барства, чем в нас?» — гл. 11).

Картина вечерней природы становится ответом на мучившие героя сомнения. В ней мирно сосуществует тень и ясность («Мужичок ехал рысцей на белой лошадке по темной... дорожке... он весь был ясно виден, весь до заплаты на плече, даром что ехал в тени...»), яркость и бледность («бледно-голубое небо, чуть обрумяненное зарей»), молчание и звук («...ветер совсем замер; запоздалые пчелы лениво и сонливо жужжали в цветах сирени...»), происходящее рядом и даль, высь, простор («...мошки толклись столбом над одинокою... веткою», — «Ласточки летали высоко»..., «...солнце скрылось за... рошу, лежавшую в полверсте от сада: тень от нее без конца тянулась через неподвижные поля»). Гармония природы рождает «горестную и отрадную игру одиноких дум», навеивает «волшебные» воспоминания о счастье и вселяет «неопределенную, печальную тревогу» за «бледное и маленькое» настоящее, главное, она умиротворяет человека, вселяя уверенность в правоте изменчивой и многообразной жизни (подтверждение мысли содержит и пейзаж перед дуэлью — гл. 24).

Этот философский вывод становится основой авторской позиции, выраженной в завершающем пейзаже романа. После обрисовки будущего всех персонажей, от Аркадия, Кати, Одинцовой до Кукушиной и Ситникова, возникает картина «небольшого сельского кладбища», где похоронен Базаров. Вид этого «уголка» печален: «окружавшие его канавы давно заросли», кресты «поникли», деревья выглядят «ошипанными». Но две молодые ели, посаженные на могиле Базарова, тянутся к небу, к нему летят молитвы «дряхлых старичков», его родителей. Спокойствие природы — это «возвращение в тихое убежище, где сладко спится измученным и усталым» (гл. 27). Но память о «страстном, грешном, бунтующем сердце», о «святой, преданной любви» так же ощутима, как каждое лето вновь появляющиеся на могиле цветы, «безмятежно» глядящие на мир

«невинными глазами». Пушкинская реминисценция («...о том великом спокойствии «равнодушной» природы...») обращает к философской концепции великого поэта, сутью которой было радостное приятие мира, обусловленное пониманием вечного обновления жизни (у Тургенева: «...они говорят также о вечном примирении и о жизни бесконечной...» — гл. 28):

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

(«Брожу ли я вдоль улиц шумных...», 1829)

Литература

- Богословский Н.В. И.С. Тургенев. М., 1964.
Батого А. Тургенев-романист. Л., 1972.
Маркович Л.М. Человек в романах И.С. Тургенева. Л., 1975.
Лебедев Ю.В. Роман И.С. Тургенева «Отцы и дети». М., 1982.
Пустовойт П.Г. И.С. Тургенев — художник слова. М., 1980.
Роман И.С. Тургенева «Отцы и дети» в русской критике/Сост. И.Н. Сухих. Л., 1986.
И.С. Тургенев в воспоминаниях современников: В 2-х т. М., 1983.

Темы для самостоятельной работы и сочинений

1. Особенности конфликта в романе «Отцы и дети».
2. Россия 1850-х годов в романах И.А. Гончарова и И.С. Тургенева.
3. Новый человек в представлении И.А. Гончарова и И.С. Тургенева.
4. Традиции Н.В. Гоголя в изображении чиновников в романе И.С. Тургенева «Отцы и дети».
5. Пушкинские мотивы в романе И.С. Тургенева «Отцы и дети».
6. Художественная роль антитезы в системе образов романа «Отцы и дети».
7. Реалистическое и романтическое в образе Базарова.
8. «Я нужен России... Нет, видно, не нужен»: Базаров как «лишний человек».
9. Любовь в жизни героев романа «Отцы и дети».
10. Комическое в характеристике образов романа «Отцы и дети».
11. Значение пейзажа в романе «Отцы и дети».
12. Социально-психологическое и индивидуальное в образах романа «Отцы и дети».
13. Образы дворовых в романах И.А. Гончарова и И.С. Тургенева.
14. Женские образы в романе «Отцы и дети».
15. «Его грядущее иль пусто, иль темно» (М.Ю. Лермонтов): поколение 1830-х годов в изображении И.С. Тургенева («Отцы и дети»).
16. «Нигилизм»: борьба за разрушение и пародия (роман «Отцы и дети»).
17. Понятие о личности в представлении героев романа «Отцы и дети».
18. Споры о русском народе в романе «Отцы и дети».
19. Художественная деталь в романе «Отцы и дети».
20. Особенности психологизма в романе «Отцы и дети».
21. Дуэль в романах А.С. Пушкина, М.Ю. Лермонтова и И.С. Тургенева.
22. Образ русской женщины в романах И.А. Гончарова и И.С. Тургенева («Обломов», «Отцы и дети»).

ФЕДОР МИХАЙЛОВИЧ ДОСТОЕВСКИЙ (1821—1881)

Родился в Москве в семье штаб-лекаря Мариинской больницы для бедных, получившего в 1828 г. звание дворянина. Мать была из купеческой семьи. Кроме Федора у родителей было еще шестеро детей. Старший брат Михаил (1820—1864), ближайший друг будущего писателя, стал прозаиком, переводчиком, издателем. Образование братья получили в московском, затем петербургском частных пансионах. В 1838—1843 гг. Федор учился в Главном инженерном училище.

Творческая деятельность писателя начинается во второй половине 1830-х годов. В первых литературных произведениях (роман, драмы) проявилась увлеченность немецким романтизмом, прежде всего творчеством Ф. Шиллера. В русской словесности его кумирами были А.С. Пушкин и Н.В. Гоголь.

По окончании училища Достоевский был направлен в Петербургскую инженерную команду. Однако через полгода он вышел в отставку (лето 1844 г.), решив стать профессиональным литератором. В это время он закончил перевод повести О. де Бальзака «Евгения Гранде», ставший его первой публикацией («Пантеон», 1844. Кн. 6, 7). В 1845 г. написан первый роман Достоевского «Бедные люди», вызвавший восхищенные оценки Н.А. Некрасова и В.Г. Белинского. Помимо них, писатель знакомится с И.С. Тургеневым, В.Ф. Одоевским и др. В произведениях писателя второй половины 1840-х годов расширяется проблематика, появляются новые художественные средства («фантастический» элемент, неприятый Белинским), углубляется психологический анализ (повести «Хозяйка», «Белые ночи», роман «Неточка Незванова»).

Радикальность идейных взглядов Достоевского проявилась в сближении с революционными кружками М.В. Буташевича-Петрашевского, С.Ф. Дурова, Н.А. Спешнева. В конце 1840-х годов он участвовал в организации тайной типографии для печатания воззваний к крестьянам и солдатам. 23 апреля 1849 г. Достоевский был арестован, восемь месяцев провел в Алексеевском равелине Петропавловской крепости. В результате следствия он был приговорен к расстрелу. Непосредственно перед исполнением смертного приговора на Семеновском плацу ему было объявлено, что казнь заменена четырехлетней каторгой и последующей службой солдатом. В 1850—1854 гг. Достоевский был чернорабочим в Омской крепости, затем рядовым в Семипалатинске. Вскоре был произведен в унтер-офицеры, в прапорщики (в связи с хлопотами знакомых). В 1857 г. писателю было возвращено право печатать свои произведения, но полицейский надзор сохранялся до 1875 г.

В конце 1850-х годов опубликованы: рассказ «Маленький ге-

рой», повести «Дядюшкин сон», «Село Степанчиково и его обитатели», началась работа над «Записками из Мертвого дома» (напеч. в 1860—1862 гг.).

В декабре 1859 г. Достоевскому разрешено вернуться в Петербург.

1860-е годы стали для писателя периодом необычайной творческой активности. В 1861—1863 гг. совместно с братом Михаилом Достоевский издает журнал «Время», в 1864—1865 гг. журнал «Эпоха» (М.М. Достоевский умер в 1864 г.). Там он печатает ряд публицистических работ, отразивших переворот в его мировоззрении. Еще в Сибири отказавшись от прежних радикальных убеждений, писатель пришел к идеологии «почвенничества»¹. В середине 1860-х годов напечатаны: повесть «Записки из подполья», романы «Преступление и наказание» и «Игрок». В 1868 г. закончен роман «Идиот», вызвавший волну разноречивых отзывов.

В 1870-е годы создаются: романы «Бесы» (первоначально «памфлет» — письмо Н.Н. Страхову 24 марта 1870 г., затем философско-психологический роман о революционно-террористическом начале в русском оппозиционном движении), «Подросток», «Братья Карамазовы». Начиная с 1873 г., появляется серия очерков на политические, литературные, биографические темы, получивших общее название «Дневник писателя». В 1876—1877 гг. в «Дневник» включаются статьи, фельетоны, художественные произведения (в том числе «фантастический рассказ» «Кроткая»). В 1877 г. Достоевский избран членом-корреспондентом Петербургской Академии Наук. В 1879 г. на сессии Международного литературного конгресса в Лондоне избран членом почетного комитета международной литературной ассоциации. В Петербурге продолжает активную публицистическую и общественную деятельность.

22 мая 1880 г. как депутат от Славянского благотворительного общества писатель направляется в Москву на открытие памятника А.С. Пушкину. В рамках этого празднования Достоевский произнес речь, в которой, подчеркнув вневременное значение великого поэта, сформулировал свою заветную мысль: «Мы поняли в нем, что русский идеал — всецелость, всепримиримость, всечеловечность» (<Пушкин>).

Последним творческим замыслом писателя стало намерение написать продолжение романа «Братья Карамазовы». Работе поме-

¹ Почвенничество — течение общественно-политической мысли, в котором совершалась попытка создать платформу для объединения славянофилов и западников на почве приверженности идеям прогресса, просвещения, демократизма в соединении с ориентацией на «возврат к народному корню» (*Ф.М. Достоевский*).

шала давняя болезнь легких. 25 января 1881 г. состояние ухудшилось, а 28 января Достоевский скончался. Похороны в Александро-Невской лавре Петербурга прошли при огромном стечении народа.

«ПРЕСТУПЛЕНИЕ И НАКАЗАНИЕ» (1866)

Замысел романа возник в 1865 г., когда общественный подъем был уже позади, и наступила новая эпоха, сущностью которой был социальный перелом. Наступало время, когда герои прошлого стали «бывшими», а им на смену пришли «деловые люди», обладавшие не духовным богатством, а способностью пробиваться наверх. Изображение психологического слома, происходившего во внутреннем мире человека на стыке двух эпох, обусловило общественно-психологическую сторону тематики задуманной повести, которая благодаря многообразию затронутых вопросов переросла в роман (опубл. в «Русском вестнике» 1866. № 1, 2, 4, 6—8, 11, 12).

Напряженность сюжетного действия связана с выбором главного героя, стремящегося в крайней форме ответить на запросы времени. Неразрешимые противоречия, в которые он втянут, совершив убийство, привносят в роман философско-нравственную тему.

Основной **проблемой**, оказывающейся в центре всех тематических линий, является поиск основы человеческой души. Авторская позиция становится очевидной только в финале романа, когда в разноголосице споров, мнений героев, сквозь которые просвечивает многоликая реальность 1860-х годов, внимание концентрируется на пробуждении совести. **Конфликт** в романе имеет социально-нравственный характер, в связи с чем в судьбе каждого из героев он проявляется как внутренняя противоречивость. Голос нравственного чувства может быть заглушен рациональными доказательствами, материальными соображениями, инстинктом самосохранения. Однако забвение морали оказывает разрушительное воздействие на личность, превращая человека в животное или бездушную маску. Для автора важно не обвинить современников в потере истинного смысла жизни, а показать возможность возрождения души, открывшейся правде христианской нравственности.

В романе шесть частей (1—7 глав, 2—7, 3—6, 4—6, 5—7, 6—8) и эпилог (2 главы). В первой части представлена **экспозиция** и **завязка** основного конфликта.

Действие начинается в июле, «в чрезвычайно жаркое время», характеристика которого важна как показатель невыносимости существования для главного героя (в первой главе описание жары развернуто: «На улице жара стояла страшная, к тому же духота, толкотня, всюду... летняя вонь... Нестерпимая же вонь из распивочных... и пьяные... довершили отвратительный и грустный колорит

картины»). Он живет в Петербурге («...жара... столь известная каждому петербуржцу, не имеющему возможность нанять дачу...»), в доходном пятиэтажном доме. Условия существования героя — еще одна причина его подавленного состояния. Его каморка находилась «под самой кровлею», она сдавалась «от жильцов», т. е. была самым дешевым жилищем, но и за нее он «должен кругом».

Портрет героя является частью экспозиции, так как его душа станет важнейшей характеристикой специфики основного конфликта. Это совсем не «маленький человек». Он не был «труслив и забит», хотя «задавлен бедностью». Герой необычайно «худо одет», в «лохмотья» и в изношенную, «всю в дырах и пятнах» шляпу. Однако и в этой «безобразнейшей» одежде видна его замечательная внешность. Он высок, «тонок и строен», «хорош собою», у него темно-русые волосы, «прекрасные темные глаза», тонкие черты лица. О его внутренней жизни свидетельствует поведение («Он до того углубился в себя и уединился от всех, что боялся даже всякой встречи...») и внутренний монолог (он даже «Изредка... бормотал... что-то про себя от своей привычки к монологам...»). Его мысли могли бы быть более ясными, если б он не был «очень слаб: второй день, как уж он почти совсем ничего не ел».

В размышлениях героя много странного: он думает не об «обыденной дребедени», а о «деле», на которое намерен «покуситься» (во внутреннем монологе героя подчеркивается его стремление не «болтать», а «делать»: «Оттого и ничего не делаю, что болтаю. Пожалуй, впрочем, и так: оттого болтаю, что ничего не делаю»). Суть «дела» он тщательно обходит («...думая... о царе Горохе... Разве я способен на это? Разве это серьезно?»), в связи с чем возникает **мотив узнавания**, обуславливающий напряженность в развитии действия.

То, что «дело» связано со «старушкой» из «преогромнейшего» дома, выявляет **«проба»** Раскольников (процентщице он представляется: «Раскольников, студент...»), вызывающая у него «решительное смущение», а затем «бесконечное отвращение» («О боже! как это все отвратительно!... главное: грязно, пакостно, гадко, гадко!...»). Новые доказательства необходимости осуществить «дело» герой получает во время встречи с человеком, с виду похожим как бы на отставного чиновника. Титулярный советник Мармеладов в распивочной рассказывает ему о «бедствиях» своей семьи, о нищете, наступившей, когда он «места лишился», о пьянстве, из-за которого «ребятишки голодные», о дочери Соне, ставшей проституткой, чтобы помочь мачехе, ее детям и отцу, и о том, что ему «идти больше некуда!» Евангельская аллюзия («Се человек!» — в оригинале: «И сказал им **Пилат**: се, Человек!» — Ин.: 19; 5) выражает не только стремление героя при всем «смирении» заявить о своем попорнанном человеческом достоинстве, но и авторское утверждение о «едином...

судие», который «всех рассудит и простит, и добрых и злых, и премудрых и смиренных» (гл. 2).

Еще одним побуждением «делать», а не «болтать», становится письмо матери (гл. 3). В нем сообщается о несчастьях его собственной, горячо любимой семьи — нищете матери и унижениях, выпавших на долю сестры Дуни, служившей гувернанткой у Свидригайловых («...Дунечке было очень тяжело, особенно когда г-н Свидригайлов находился, по старой полковой привычке своей, под влиянием Бахуса. Но что же оказалось впоследствии? Представь себе, что этот сумасброд давно уже возымел к Дуне страсть, но все скрывал это под видом грубости и презрения к ней... Марфа Петровна нечаянно подслушала своего мужа... во всем ее же и обвинила. Произошла у них... ужасная сцена...»). Спасением от «бедственного положения» семьи стала надежда на брак с человеком «весьма солидным и приличным», «благонадежным и обеспеченным» надворным советником Петром Петровичем Лужиным, служба в адвокатской конторе которого могла бы помочь Раскольникову начать «будущую карьеру».

Несмотря на «хитрый» тон письма матери, оно «его измучило». Жертвенность сестры, скрытая за описанием мнимо-благополучного союза с «деловым человеком», вызывает слезы героя, ощущение тяжести на сердце. Он чувствует, что «теперь надо было не тосковать, не страдать пассивно, одними рассуждениями, о том, что вопросы неразрешимы, а непременно что-нибудь сделать, и сейчас же, и поскорее» (гл. 4).

Выйдя на бульвар, Раскольников становится свидетелем еще одной сцены, героиня которой вызывает его сочувствие и даже намерение броситься на обидчика «с кулаками». («Перед ним было чрезвычайно молоденькое личико, лет шестнадцати, даже, может быть только пятнадцати...», «Вглядевшись в нее, он тотчас же догадался, что она совсем была пьяна. Странно и дико было смотреть на такое явление» — гл. 4).

Сама жизнь подталкивает героя к решению. Три сходные ситуации (Сонечка Мармеладова — Дуня — девочка на бульваре) воспринимаются им как нарастающий конфликт человека-жертвы с миром хищников, готовых погубить его, однако невозможность оставаться пассивным свидетелем проявлений мирового зла сочетается в нем с подсознательным стремлением к чистоте и покою. Ум и чувство подталкивают Раскольникова к действию, убеждая в возможности восстановить «справедливость», но глубинное внутреннее ощущение свидетельствует о неправоте того, кто пытается «поправить» природу насильственными средствами.

Потребность героя спасти человечество имеет давние корни. В **первом сне** Раскольникова возникает «картина чудовишная», «страшная», но при этом имеющая «чрезвычайное сходство с дей-

ствительностью» (гл. 5). Это сон о детстве, но и тогда мир казался ему «большим кабаком», где всегда орут, дерутся, а дорога оттуда только к «городскому кладбищу». Толпа хочет заставить «ледащую»¹, «савраску» «лет двадцати» везти вскачь всех. Несчастную клячу бьют кнутом, она пытается дернуть непосильную ношу, но под ударами ломом падает, «тяжело вздыхает и умирает». Ее пытается защитить только герой, в то время мальчик с бессильными «кулачками». Одному ему не верится, что это не его «дело» («— Пьяные, шалят, не наше дело, пойдем! — говорит отец. Он обхватывает отца руками, но грудь ему теснит, теснит»). На всех остальных «креста нет» — они смеются, поют, помогают.

Проснувшись, Раскольников чувствует, что должен сбросить «страшное бремя», отказаться от «проклятой... мечты» ради того, чтобы было «на душе... легко и мирно». Несмотря на сочувствие всем несчастным, он не хочет уподобляться «толпе» в ее жестокости («...да неужели ж я в самом деле возьму топор, стану бить по голове...»). Органическое неприятие насилия в нем вступает в противоречие с «расчетами». Рациональные доказательства справедливости возмездия «ясны, как день... как арифметика», но человеческая природа не способна «вытерпеть» «ужаса» убийства.

Отчаявшись найти внутренний ответ на свои противоречивые искания, герой полагается на судьбу («Господи! — молил он, — покажи мне путь мой...»). Однако «особые влияния» он видит в случайностях, придавая значение «совпадениям». Проходя по Сеной площади, он слышит разговор о том, что сестры Алёны Ивановны Лизаветы «ровно в семь часов вечера... дома не будет и что, стало быть, старуха... **останется дома одна**». Неожиданно полученные сведения кажутся ему последней случайностью, цепь которых началась с «ничтожного трактирного разговора» между студентом и офицером, который он слышал после своего первого посещения процентщицы. В нем шла речь о ее богатстве, получив которое тысячи могли бы «посвятить... себя всему человечеству и общему делу». Возражая студенту, офицер указывает, что «ведь тут природа», а кроме того, на убийство нельзя решиться **«самому»**. Студент подтверждает, что обсуждение абстрактно («— Разумеется, нет! Я для справедливости...» — гл. 6). В этом разговоре Раскольников находит стороннее подтверждение **«таких же точно мыслей»**, какие зародились у него самого. Оба случая имеют «на него влияние»... как будто было тут какое-то предопределение, указание...».

Второй сон Раскольникова вновь доносит до его сознания голос человеческой природы. Он почти не слышен, кажется «странным»

¹ Ледаший — дрянной, хилый, тощий.

забытьем, грезами по сравнению с «делом», к которому он должен готовиться («Дико и чудно показалось ему, что он мог проспать в таком забытьи со вчерашнего дня и ничего еще не сделал, ничего не приготовил...» — гл. 6). Во сне ему является оазис «в Африке, в Египте». Там отдыхает его караван, и он «все пьет воду, прямо из ручья... И прохладно так, и чудесная-чудесная такая голубая вода, холодная, бежит по разноцветным камням и по такому чистому с золотыми блестками песку...». Эта картина является антитезой действительности, в которой героя мучит жара, головная боль, нищета, «жалкий вид» (гл. 3) его жилища, суета жизни.

С такой же «безобразной» суеты начинается его «дело». В детальном описании подготовки и осуществления преступления Раскольникова (гл. 6, 7) выявляется бессилие «воли и рассудка», которые не могут победить страх, инстинкт, предугадать, с чем будет сопряжено «дело». Задуманное «крошечное преступление» превращается в ужасную трагедию. Вместе со старухой-процентщицей Раскольников вынужден убить неожиданно вернувшуюся Лизавету — простую, забитую и запуганную, несчастную женщину, в своем страхе перед смертью похожую на «очень маленьких детей» («Он бросился на нее с топором: губы ее перекосилились так жалобно, как у очень маленьких детей, когда они начинают чего-нибудь пугаться...» — гл. 7). Совершение убийства является **завязкой** основного конфликта романа.

Начиная со второй части, изображается его развитие. Сам герой ощущает происходящее как «казнь». Первым вестником является страх. Появившись еще в доме старухи, он возрастает в каморке Раскольникова. Его усиливает первое же общение с людьми (приход Настасьи и дворника, принесшего повестку в полицию из-за неуплаты денег по заемному письму — гл. 1). Страх доходит до «отчаянья», до желания скорейшей развязки. («Ну началось, так и началось, черт с ней и с новою жизнью!» — гл. 2).

«Новым» ощущением для Раскольникова становится «бесконечное, почти физическое, отвращение ко всему... окружающему». Приходя к своему единственному другу Разумихину, герой замечает, что полон злобы. Это злоба на самого себя, так как его тянет к людям, особенно к другу, который «всех... добрее, то есть умнее», но при этом он чувствует невозможность «сходиться лицом к лицу с кем бы то ни было» (гл. 2). «Злобно заскрежетал и защелкал зубами» Раскольников на улице, «злобно смотрел вслед удалявшейся коляске». Все «прежнее» кажется ему «чуть не смешно» и в то же время больно («...сдавило грудь до боли»). Теперь «он как будто ножницами отрезал себя сам от всех».

Поскольку герой чувствует, как отказывает его разум («Где и как шел обратно, ничего он этого не помнил»), изменения в его внутреннем состоянии выявляются с помощью снов. **Третий сон**

представляется ему ужасной явью («Он очнулся в полные сумерки от ужасного крику»). Вокруг него «драки, вопли и ругательства», «зверство» (гл. 2). Не понимая, что очнулся, Раскольников спрашивает у Настасьи, «за что били хозяйку». Ее ответ, показывающий суть происходящего с ним («А это кровь в тебе кричит»), антитетичен внутренней потребности героя, остающейся неизменной («...пить дай... Помнил только, как отхлебнул один глоток холодной воды...»). Представление о враждебном внешнем мире, живущем по законам насилия и злобы, сохраняется и в **четвертом сне**. Это даже не сон, а «бред и полусознание» (гл. 3). Он видит около себя «много народу». Все враждебны ему: «сговариваются», «смеются», «дразнят», «грозят».

Постепенно Раскольников отделяет себя и от конкретного мирка своих друзей, семьи. Это разделение не механическое. Своим поступком Раскольников затронул судьбы многих людей, внося в их жизнь враждебное начало. «В убийцы... записали» красильщика Миколая, который от этого «повеситься хотел» (гл. 4).

Появление «нового; не знакомого ни одному из присутствующих» в комнате Раскольникова лица вносит в конфликт иной оттенок. Он выходит за рамки внутреннего столкновения разума и нравственного чувства, приобретая социальный смысл. Лужин и такие персонажи, как Свидригалов и Лебезятников, становятся «двойниками» главного героя, воплощая развитие одной из сторон его «идеи». В рассуждениях и действиях этих лиц проявляются те же аспекты, которые неприемлемы для самого Раскольникова.

Петр Петрович Лужин, сравнивая религию с требованиями «преуспеяния, или, как говорят теперь, прогресса», утверждает невозможность исполнения христианских заповедей («Если мне... говорили: «возлюби»... то что из того выходило?... я рвал кафтан пополам, делился с ближним, и оба мы оставались наполовину голы...» — гл. 5; пародируются две из основных заповедей Христа: «люби ближнего твоего, как самого себя» — Мф.: 19; 19, «и отнимающему у тебя верхнюю одежду не препятствуй взять и рубашку» — Лк.: 6; 29). Взамен их он предлагает следовать выводам «науки», утверждающей, что «все на свете на личном интересе основано». По его логике, эгоистическая польза соответствует общественному благу: сохранив свой «кафтан» «целым», «обделав» собственные «дела», человек «приобретает как бы и всем», закладывая основу «всеобщего преуспеяния».

Однако Разумихин считает «неостроумным» добиваться того, чтобы «ближний получил несколько более рваного кафтана», а Раскольников, раскрывая основу «теории» Лужина, утверждает, что ее «последствием» является аморализм («А доведите до последствий, что вы давеча проповедовали, и выйдет, что людей можно резать...»). Возражения Лужина о том, что «экономическая идея еще не есть

приглашение к убийству», опровергается его собственными поступками, о которых вспоминает Раскольников («...правда ль, что вы сказали вашей невесте... что больше всего рады тому... что она нищая... потому что выгоднее брать жену из нищеты, чтоб потом над ней властвовать... и попрекать...»). Вседозволенность ведет к достижению цели любыми средствами. Это сходство между мотивами лужинских поступков и своего «дела» так поражает главного героя, что он **«не хочет так жить»** (гл. 6).

Глядя на попытку мешаночки Афросинюшки утопиться, он задумывается о таком конце и для себя («Нет, гадко... вода... не стоит...» — гл. 6). Отказавшись от этой мысли, он полон решимости «все кончить» по-другому — пойти в полицейскую «контору». В такой поворотный момент своей жизни он встречается с Соней Мармеладовой. Сюжетным элементом, позволяющим познакомиться двум героям, является трагический случай с ее отцом: переходя улицу, пьяный Мармеладов попал под лошадь («Вижу его, улицу переходит, шатается, чуть не валится... придержал лошадей; а он прямехонько им под ноги так и пал! Уж нарочно, что ль он, аль уж очень был нетверез...» — гл. 7).

Соня появляется «неслышно и робко». Ее поведение контрастирует с «разукрашенным по-уличному», показывающим ее занятие нарядом. На ее «худом, бледном и испуганном личике» выделяются «замечательные голубые глаза». Встреча с ней разгоняет «напускные страхи» героя. На том самом месте, где Раскольников думал о смерти, он произносит про себя «решительно и торжественно»: «Есть жизнь!».

О втором «двойнике» Раскольникова заходит речь в разговоре героя с Пульхерией Александровной, его матерью, рассказывающей о смерти жены Свидригайлова. Она умерла «скоропостижно», после того, как «этот ужасный человек» ее избил (ч. 3, гл. 3). Вслед за этим известием Свидригайлов появляется как действующее лицо в сюжете романа. Вскоре он приходит к герою, чтобы с ним «лично познакомиться» и просить о «рекомендации» к его сестре (ч. 4, гл. 1). Беседа Свидригайлова с Раскольниковым строится как его исповедь с целью доказать, что они «одного поля ягоды». Свидригайлов откровенно повествует о своей жизни, в которой было много событий («...и с шулерами уживался, и князю Свирбею, моему дальнему родственнику и вельможе, не надоел, и об Рафаэлевой Мадонне госпоже Прилуковой в альбом сумел написать, и с Марфой Петровной семь лет безвыездно проживал, и в доме Вяземского на Сенной в старину ночевывал, и на шаре с Бергом, может быть, полечу»). Лужин называет его «самым развращеннейшим и погибшим в пороках человеком», обвиняя в «фантастических душегубствах» (гл. 2).

Однако для самого Свидригайлова не решен «вопрос: изверг ли...

или сам жертва? Ну, а как жертва?» (гл. 1). Его действия в финале романа проясняют, что для многих его поступков была «главная цель», как и у Раскольникова. Рассказывая Дунечке о преступлении ее брата, о котором случайно узнал из их подслушанного разговора с Соней, Свидригайлов не только готов оправдать «единичное зло», но и «спасти» его («Я ведь его не виню... Мы его спасем, выручим. Хотите, я увезу его за границу? У меня есть деньги; я в три дня достану билет. А насчет того, что он убил, то он еще наделает много добрых дел, так что все это загладится...» — ч. 5, гл. 5). В его собственной судьбе преступления, «Если бы даже это была и правда», связаны с его любовью. Сама Дунечка — «причина» его ненависти к жене. Отправляясь «в Америку», Свидригайлов оставляет три тысячи Соне, предполагая, что они «понадобятся», прежде всего для Раскольникова. По его мнению, у него «две дороги: или пуля в лоб, или по Владимирке». Он сам выбирает первый путь («...коли тебя станут спрашивать, так и отвечай, что поехал, дескать, в Америку. <...> Он приставил револьвер к своему правому виску» — ч. 5, гл. 6).

Как и Свидригайлов, Раскольников полон сомнений в «вековечном вопросе»: «есть или нет преступления» (ч. 3, гл. 5). Для отрицания находится много социально-исторических оснований. Разумихин нападает на «воззрения социалистов», для которых «преступление есть протест против ненормальности социального устройства — и только, и ничего больше...». В романе изображен один из представителей «самой модной ходячей идеи» — Андрей Семенович Лебезятников. Подобно герою произведения И.С. Тургенева он «прогрессист, нигилист, обличитель», но у Достоевского он представлен в сниженном виде. Его «весьма самоуверенный» тон почти всегда смешон, так как противоречит его «чрезвычайно пошленькой и простоватой», к тому же мягкой натуре. В его внешности тоже нет ничего значительного («Этот Андрей Семенович был худосочный и золотушный человек, малого роста, где-то служивший...» — ч. 5, гл. 1).

Авторское отношение к «нигилисту» Лебезятникову выражено в откровенном авторском описании: он глуповат, принадлежит к «бесчисленному и разнообразному легиону пошляков, дохленьких недоносков и всему недоучившихся самодуров». Такие последователи «окарикулируют» идею. Однако сатирическое восприятие взглядов Лебезятникова позволяет выявить их аморальную основу (что сближает этого персонажа с такими действующими лицами романа И.С. Тургенева «Отцы и дети», как Ситников и Кукушина). Гротескно заостренная глупость Андрея Семеновича приводит к тому, что требование «равенства» претворяется в «защиту» от Катерины Ивановны («Она сама первая бросилась на меня... Всякому человеку позволительно, надеюсь, защищать свою

личность»), а стремление «завести свою коммуну... на более широких основаниях» реализуется в беседах с Соней о «свободе женщины» («Когда же рога ставятся открыто, как в гражданском браке, тогда уже их не существует...»). Столкнувшись с настоящим преступлением, Лебезятников не может сдержать своего негодования. «Хоть это против» его убеждений, он готов присягнуть, что его воспитатель, Петр Петрович Лужин совершил низость, подложив в карман Соне сторублевую бумажку, а затем обвинив ее в краже.

Последовательное обоснование преступных действий составляет суть статьи, в которой высказана идея Раскольникова (Порфирий Петрович вспоминает об «одной... статейке» героя: «О преступлении... или как там у вас, забыл название, не помню. Два месяца назад имел удовольствие в «Периодической речи» прочесть»). В ней также утверждается, что «некоторые... право имеют совершать всякие бесчинства», но при этом, речь идет о значительной, выдающейся личности (ч. 3, гл. 5). Работа бывшего студента-юриста посвящена «психологическому состоянию преступника в продолжение всего хода преступления». Однако в конце статьи содержится «некоторая мысль», поразившая Порфирия Петровича и вызвавшая «какой-то даже испуг» у Разумихина.

Поясняя тезис, о котором в статье говорится «только намеком, неясно», Раскольников обрисовывает свое представление о прогрессе. По его мнению, в мире действует еще неизвестный «закон», касающийся смены отжившего новым. Его носителей «мало рождается, даже до странности мало» по сравнению с «огромной массой» обыкновенных людей, «консервативных» и «послушных». Но когда такие, как Кеплер и Ньютон¹ в науке, Ликург и Солон², в политике, Магомет³ в религии, Наполеон⁴ в воинском искусстве, приходят в мир, то они не могут останавливаться перед нарушением «свято чтимых обществом» норм. Если оно связано с насилием, убийством, то и тогда они могут «для своей идеи, перешагнуть... через кровь». Если у Порфирия Петровича возражения возникают с юридической точки зрения: он, как «практический и благонамеренный человек», хотел бы «поболее точности» в определении «разрядов», то Разуми-

¹ Кеплер Иоганн (1571—1630) — великий немецкий астроном; Ньютон Исаак (1643—1727) — великий английский математик, механик, физик.

² Ликург (9—8 в. до н. э.) — легендарный спартанский законодатель; Солон (между 640 и 635 — ок. 559 до н. э.) — афинский реформатор.

³ Магомет (Мухаммед; ок. 570—632) — основатель ислама.

⁴ Наполеон I (1769—1821) — французский император, расширивший территорию страны благодаря победоносным войнам.

хин не может верить в искренность своего друга («Нет, ты как-нибудь да увлекся! Тут ошибка... Ты не можешь так думать...»). Для него несомненно, что человеческая природа не согласуется с этими рациональными закономерностями, и «необыкновенные» люди «за кровь пролитую» должны «страдать», несмотря на все свои «права».

Правду Разумихина подтверждает **пятый сон** Раскольникова (гл. 6). В нем происходит развенчание его «идеи». Во сне перед героем снова возникает картина убийства, но в ответ на «удары топора» старушонка «сидела и смеялась, — так и заливалась тихим, неслышным смехом». «Шепчутся» и смеются и за дверью, а люди, стоящие на лестнице, смотрят на него и «ждут». Совершенное Раскольниковым предстает в его сне как неудача. Смех продолжается у пришедшего Свидригайлова, «спокойно рассмеявшегося в ответ на вопросы героя» («Неужели это продолжение сна? — подумалось еще раз Раскольникову» — ч. 4, гл. 1). Ни одна из целей в результате преступления не достигнута: поступок Раскольникова никому не принес облегчения, отделил его от мира, не выявил правильности или ложности его теории, так как страдания, по словам Разумихина, свойственны и «необыкновенным» людям, а среди «обыкновенных» известны и большие злодеяния.

Раскольников, ощущая себя погибшим человеком, порывает с матерью и сестрой («...погибну я или нет, я хочу быть один. Забудьте меня совсем»), с Разумихиным («Нечего мне тебе отвечать... Не приходи ко мне... Оставь меня...» — ч. 4, гл. 3). Для того, чтобы «в последний раз» увидеться с людьми, он приходит к Соне Мармеладовой. Эта встреча оказывается поворотной для него. Как и он, героиня выделяется на фоне обыденности. Она тоже живет в бедности («Бедность была видимая...» — ч. 4, гл. 4), в грехе и «грязи», лишенная будущего, обреченная на бесплодную, бессмысленную заботу о «бедных, маленьких детях-сиротах и... жалкой полусумасшедшей Катерине Ивановне». Раскольников видит впереди для нее «три дороги»: смерть, сумасшедший дом или «разврат, одурманивающий ум и окаменяющий сердце». Но при этом ее душа полна «странной и чудесной» жизни.

Безвыходность ее «положения» роднит с ней героя, и перед ним встает вопрос, важный и для его собственной судьбы: «почему она так слишком уже долго могла оставаться в таком положении и не сошла с ума, если уж не в силах была броситься в воду»? Христианские основы ее мировосприятия вызывают у Раскольникова «новое, странное, почти болезненное чувство», воскрешают «почти невозможную» надежду. Центральной в цепи евангельских аллюзий в романе является притча о Лазаре. Впервые о ней упоминает Порфирий Петрович, когда пытается выяснить, каким образом в мировоззрении Раскольникова проповедь вседозволенности для

«необыкновенных» (так он трактует «идею» героя — ч. 3, гл. 5) совмещается с верой («И-и в воскресение Лазаря веруете? — Верую...»). Герой вспоминает о ней «вдруг», узнав, что лежащая на комодике книга — Новый Завет — принесена Лизаветой, бывшей подругой Сони («— Ты с Лизаветой дружна была? — Да... Мы с ней читали и... говорили. Она Бога узрит»¹ ч. 4, гл. 1). Притчу Соня читает вслух, и ее текст² становится потрясением и для героя, и для читателя, который, благодаря драматизации эпизода, превращается в его соучастника, переживая происходящее в реальном времени, как в театре.

Выделение в тексте притчи того, что Лазарь «четыре дня» был во гробе, неслучайно, так как душа героя еще долго остается «злой». На следующий день он приходит к Соне, чтобы рассказать правду об убийстве. Четыре раза Раскольников пытается объяснить причину происшедшего, в каждом случае понимая, что «это не то». Он рассказывает о своей теории («Вот что: я хотел Наполеоном сделаться, оттого и убил»), о личных причинах («...вот я решил, завладев старухинными деньгами... новую карьеру устроить и на новую, независимую дорогу стать...»), о своей обозленности («...я захотел **осмелиться** и убил...»), о попытке совершить социальное благо («...чтобы получив средства и власть, сделаться благодетелем человечества»). Наконец, он признается, что все сделал «для себя» («...мне надо было узнать тогда, и поскорей узнать, вошь ли я, как все, или человек?»).

Благодаря непосредственной реакции Сони, которая не может, по мнению Раскольникова, понять («Ничего ведь ты не поймешь в этом...»), но способна страдать за других, чувствовать их беды и боль как свою, выявляется уязвимое звено в «идее» героя. Его представления о человеке не отличаются от восприятия «миллионов» тех, кто «людей изводят, да еще за добродетель почитают». Каяться перед такими «плутами и подлецами» он не видит смысла, полагая, что они над ним «смеяться будут, скажут: дурак, что не взял».

Понятия «жизнь» и «человек» имеют совершенно другое значение для Сони. Для нее это священные слова, произнося их, она так меняется, что вызывает «изумление» Раскольникова: глаза ее «вдруг засверкали», в ее голосе слышна необычайная убедительность и сила («...поцелуй сначала землю, которую ты осквернил, а потом поклонись всему свету... Тогда Бог опять тебе жизни пошлет... как же без человека-то прожить!»). Свет, исходящий от Сони («...смотря на него огненным взглядом»), проясняет поступки героя. В действитель-

¹ В Нагорной проповеди: «Блаженны чистые сердцем, ибо они Бога узрят» — Мф.: 5; 8.

² Притча в романе цитируется по «четвертому Евангелию» — Иоан.: 11; 1—45.

ности это он «ничего-то, ничего-то» не понимает. Отказавшись от нравственных правил, Раскольников становится, по мнению Сони, добычей дьявола («От Бога вы отошли, и вас Бог поразил, дьяволу предал!..»), совершает выбор в пользу зла. Принять сразу эту простую истину герой не может. Конфликт развивается, приобретая обобщенный, философско-религиозный характер.

События в ходе сюжетного развития происходят с возрастающей быстротой. Раскольников принимает деятельное участие в судьбе Сони, выступая ее «адвокатом... против Лужина» (ч. 5, гл. 4). От Разумихина он узнает, что в убийстве старухи сознался «один из работников», арестованный Николка. Этот факт развеял все подозрения друга героя, полагающего теперь, что «это политический заговорщик» (ч. 6, гл. 1). Из разговора с Порфирием Петровичем Раскольников узнает, что, несмотря на складные ответы Николки, следователь «ни на грош не поверил» ему, продолжая считать, что «Тут дело фантастическое, мрачное, дело современное, нашего времени случай-с, когда помутилось сердце человеческое», реализуются «книжные мечты-с», принадлежащие именно герою (гл. 2). Порфирий Петрович также убеждает его «страданье» принять, но его основания иные, чем у Сонечки: он призывает «отдаться жизни», «может... Бог для чего и бережет» его.

Решаясь «кончить все», Раскольников не думает о будущем, считая покаяние «ненужным стыдом» (гл. 7). Он остается «зола», «рассеян», «встревожен» и в ту минуту, когда на Сенной площади встает на колени, целует «грязную землю» и кланяется. «Цельное, новое, полное ощущение» к нему не приходит, хотя он чувствует, как его искра разгорается в нем. Вокруг раздается смех, и свои признания он произносит не перед всем светом, а в конторе, тому самому Илье Петровичу, с которым познакомился при первом посещении полиции (возвращение к началу является важной **композиционной особенностью**, позволяющей выявить разительные изменения в состоянии героя). На показании Раскольникова заканчивается действие в последней, шестой части романа, однако оно не становится кульминацией в развитии конфликта.

В эпилоге изображается пребывание героя в Сибири, на Иртыше, где он отбывает свой срок («...уже девять месяцев» он там находится, и осталось еще «семь лет»). Его приговор «оказался милостивее, чем можно было ожидать», так как сопутствующие преступлению, а также новые обстоятельства оказали «некоторое благотворное влияние на решение» (болезнь, «бедственное состояние», «явка с повинною», сведения о том, как герой «из последних средств своих помогал... бедному и чахоточному университетскому товарищу», а после его смерти заботился о его старике-отце, а также о том, что однажды во время пожара «вытащил из одной квартиры,

уже загоревшейся, двух маленьких детей и был при этом обожжен» — эпилог, гл. 1).

Новое страдание Раскольникова не изменяет его «мрачного», «угрюмого», равнодушного настроения. Он «несловоохотлив и даже груб» с Соней, поехавшей за ним в Сибирь. «Каторжных» не только чуждается, но отталкивает своим постоянным молчанием настолько, что его возненавидели и даже хотели убить («Его... не любили и избегали все... стали под конец ненавидеть... Презирали его, смеялись над ним... произошла однажды ссора; все разом напали на него с остервенением» — эпилог, гл. 2). Истоком неприятия Раскольникова является то, что он, на взгляд всех, безбожник.

Действительно, он не раскрывал Евангелия, взятого у Сони, не изменил и своего отношения к убийству. Его долгая болезнь вызвана «уязвленной гордостью» от того, что не вынес мучений и не нашел другого выхода, как донести на себя. В его сердце не пробуждается любовь к жизни и к людям, он «удивлялся», видя, как каторжные «дорожили» жизнью и полюбили Соню («...все кланялись... обращались посмотреть ей вслед... хвалили ее... К ней даже ходили лечиться»).

Кульминацией конфликта в романе является «жар и бред», болезнь Раскольникова, во время которой ему снится **шестой сон**. Это «бессмысленные», «горячешные грезы», но они его «долго» мучают. Вспоминая о них, он внутренне меняется, в нем вырабатывается «новый взгляд на жизнь». Герою снилась фантастическая картина, когда весь мир охвачен «страшной» эпидемией, вызванной «трихинами» — микроскопическими духами, вселяющимися в людей. Зараженные становятся сумасшедшими, считая себя «непоколебимыми в истине», каждый в своей, что приводит к бессмысленным убийствам и разорению. В этом сне предстает доведенное до абсурда воплощение «идеи» Раскольникова. Потерявшие представление о том, «что считать злом, что добром», люди охвачены злобой. Им не помогает знание истины, так как «всякий думал», что она заключается в нем одном. Аморализм приводит к гибели мира («Все и все погибало»).

Впечатление от зрелища того, к чему приводит забвение нравственного начала, оказывается настолько глубоким, что вызывает «перелом». **Развязка** конфликта предстает реализованным символом. Символический смысл евангельской притчи о Лазаре (способность человеческой души к возрождению, несмотря на признанную всеми гибель) осуществляется в судьбе героя. Он воскрес, почувствовав любовь к Соне и ко всему живому. Ему открылись «бесконечные источники жизни» в сердце любимой и в окружающем мире. Впервые в романе возникает картина природы, «облитой солнцем», «необозримой», свободной, гармоничной (солнце — «чернелись... юрты», «пустынная река» — «жили... люди», «доносились песня» —

«какая-то тоска волновала его и мучила»). Упоминание о сходстве с чудесным воскресением Лазаря в финале соединяется с мыслью о том, что «обновление человека» — постепенный процесс, «переход из одного мира в другой», требующий «новой истории».

* * *

Главной особенностью изображения **героев** в романе Достоевского является scrupulousность реалистического психологического анализа. Исчерпывающая психологическая характеристика создается с помощью того, что духовный мир персонажей показан в ключевые моменты их жизни, что позволяет определить их доминирующие качества.

Несмотря на то, что этот принцип применяется к большинству героев романа (Лужин, Свидригайлов, Мармеладов, Лебезятников, Разумихин), основное внимание сосредоточено на двух центральных образах — Родионе Романовиче Раскольникове и Соне (Софье Семеновне) Мармеладовой. Они обрисованы полно и многосторонне благодаря сочетанию авторских характеристик с речевыми и поведенческими деталями. Герои оказываются на пересечении мнений и оценок других действующих лиц. Кроме этого, они включены в систему исторических и религиозно-философских ассоциаций, что позволяет видеть в них не только индивидуальные, но и обобщенно-типические черты.

Мотив узнавания, придающий напряженность развитию действия, связан с эволюцией главного героя, обрисовать которую помогают такие средства психологизма, как рассуждения, внутренние монологи, диалоги, исповедальные признания Соне, сны. На сознательном и подсознательном уровне Раскольников доискивается причин переживаний, вызванных попыткой воплотить свою «идею». Мотивация преступления, развитие вызванного им внутреннего конфликта, обретение новых ценностей составляют самостоятельную линию, с которой связано своеобразие сюжета романа.

Раскольников — главный герой романа, охарактеризованный наиболее полно. Это «юноша» чьи «тонкие черты», «прекрасные» глаза, «замечательная» красота («...он был замечательно хорош собою» — ч. 1, гл. 1) кажутся несовместимыми с теми условиями, в которых ему приходится жить. Он дворянин, воспринявший традиции культуры прошлого. В отличие от героя поэмы А.С. Пушкина «Медный всадник» (1833), он не может смириться с положением «маленького человека» (Евгений «Живет в Коломне; где-то служит, / Дичится знатных...» — «Медный всадник», ч. 2). Все свои силы он направляет на то, чтобы добиться тех необыкновенных условий жизни, которые соответствовали бы его представлениям о

судьбе выдающейся личности. Они не имеют ничего общего с материальным благополучием. Раскольников стремится к тому, чтобы восстановилась в мире гармония, которую он понимает как торжество гуманизма («...коли действительно не подлец человек, весь вообще, весь род, то есть, человеческий, то значит, что остальное все — предрассудки...» — ч. 1, гл. 2).

Рассыпающемуся на его глазах миру (нагнетание тяжелых впечатлений от разговора с Мармеладовым — ч. 1, гл. 2, письма матери — ч. 1, гл. 3, увиденного на бульваре — ч. 1, гл. 4) он пытается противопоставить свою волю к изменению жизни. В образе Раскольникова, создающемся с помощью реалистических принципов изображения, главным является углубление в психологию. Оно происходит в связи с показом героя в самый напряженный момент его жизни. За ощущением внутреннего рубежа стоят социальные причины. Раскольников живет в тот период истории России, когда совершается резкий поворот от патриархальных норм крепостничества к развитию капиталистических форм цивилизации. В этой борьбе гибнут достойные, лучшие, а самые чистые, способные к самопожертвованию натуры, как Сонечка Мармеладова, оказываются среди отверженных, их жертвы никого не спасают. Наверх, к благополучию выносит тех, кто способен ухватить «кусочек». Не способный смириться с тем, что на смену аристократии приходит другая сила — «деловые» люди (ч. 1, гл. 4), добивающиеся «преуспеяния» (ч. 2, гл. 5), Раскольников пытается «сказать в среде своей **новое слово**» (ч. 3, гл. 5).

Он вполне способен достичь такой цели. Студент-юрист, чьи статьи публикуются в центральных газетах, в таланте которого не сомневаются окружающие («...еще бы то-то не оказался способен!» — письмо матери, ч. 1, гл. 3), Раскольников — настолько сложная натура, что для его характеристики требуется подробное рассмотрение каждой из сфер проявления сознательной деятельности. В своих внутренних монологах герой анализирует свои чувства и мысли, однако найти объяснение своим стремлениям не может. Мнения других лиц в таком случае также оказываются бесполезными. Главным художественным средством для выявления подсознательных мотивов его поступков становятся сны. В совокупности психологических изысканий выясняется, что важнейшее противоречие в душе героя рождается в связи с его жадной «делом». Пытаясь осуществить свою идею, которая «месяц назад, и даже вчера еще... была только мечтой», он чувствует, что с ним происходит что-то «новое, грозное и совсем незнакомое», отчего «потемнело в глазах» (ч. 1, гл. 4). Однако отказаться от стремления «не страдать пассивно... а непременно что-нибудь сделать, и сейчас же, и поскорее», для Раскольникова означает «послушно принять судьбу, как она есть,

раз навсегда, и задушить в себе все, отказавшись от всякого права действовать, жить и любить!».

Совершив преступление, герой оказывается перед другим неразрешимым вопросом. Сюжетное действие выявляет глубину его страданий от разрыва с миром людей. Встречи с «двойниками» проясняют, что индивидуалистический бунт имеет в действительности социально-исторические и общечеловеческие корни. Раскольников мучает и неведомое ему до сих пор чувство, в котором сливаются раскаяние, страх, ощущение, что он разрывается между «великолепной... целью» и «ужасом» переживаний, умозрительным стремлением к «всеобщему счастью» и сознанием, что «жизнь однажды дается» (ч. 3, гл. 6). В основе душевного разлада героя лежит противоречивость, которую осознать ему помогает встреча с Соней Мармеладовой. Он пытался убить в себе нравственную основу личности, заслонив совесть «арифметикой» рассуждений и возвышением воли. Авторская позиция проявляется в том, как доказывается всецелое нравственности: большая совесть не только становится главным наказанием для Раскольникова, но и ведет его к возрождению.

Евангельские аллюзии в романе высвечивают вечную доминанту в душе человека. Ощущая на каторге все углубляющийся разлом между собой и миром, все больше озлобляясь, Раскольников меняется в несколько дней («Он пролежал в больнице весь конец поста и святую¹ — эпилог, гл. 2). В одну минуту «что-то как бы пронзило... его сердце», оно забилося «сильно и больно» уже не о себе, а от чувства к Соне. Мир открывается герою в своих «необозримых» проявлениях, и перед ним открывается дорога к «будущему... новой жизни». Это «обновление человека» («новая жизнь», «новая история», «новая... действительность», «новый рассказ») не сиюминутное, а вечное, постоянно повторяющееся в истории христианства «перерождение», «воскресение».

Среди других образов романа, группирующихся вокруг главного героя и играющих по отношению к нему служебную роль, как, например, его мать Пульхерия Александровна, сестра Дуня, друг Разумихин, противник Порфирий Петрович, «двойники» — Лукин, Свидригайлов, Лебезятников, Соня Мармеладова занимает особое место. По сравнению с другими персонажами она мало действует в романе, с ней не связана самостоятельная сюжетная линия, однако Соня — единственная героиня, воплощающая идеал автора и героя.

Как и «верный идеал» рассказчика в романе в стихах «Евгений

¹ Святая — Пасха, «велик-день», праздник Светлого Христова Воскресения; первая неделя после праздника.

Онегин» (гл. 8, стр. 50), Соня «Не привлекла... очей» ни красотой, ни «свежестью... румяной» («Евгений Онегин», гл. 2, стр. 25). О ней впервые становится известно из рассказа ее отца, спившегося чиновника Мармеладова («...безответная она, и голосок у ней такой кроткий... белокуренькая, личико всегда бледненькое, худенькое...» — ч. 1, гл. 2). Раскольников поражает, что, вынудив Соню стать проституткой («А сегодня у Сони был, на похмелье ходил просить!»), ее отец и его жена Катерина Ивановна «поплакали, и привыкли», так как «ко всему-то подлец человек привыкает!».

Портрет Сони обрисован в сцене, когда домой приносят умирающего Мармеладова. Героиня входит «неслышно и робко», забыв о своем «неприличном», «разукрашенном по-уличному» наряде и в то же время стесняясь переступить порог. Подобно Раскольникову, ее внешность («...довольно хорошенькая блондинка, с замечательными голубыми глазами») контрастирует с условиями жизни, «нищетою» и «лохмотьями» (ч. 2, гл. 6). Возникает еще одна антитеза: девица «отъявленного» поведения держит себя, приходя к Раскольникову, тихо, робко, скромно, прилично, робея, «как маленький ребенок», «чуть не дрожа от страху». Соня «казалась почти еще девочкой, гораздо моложе своих лет, совсем почти ребенком». «Сила» проявляется в ней, когда она выражает чувства («Вы нам все вчера отдали! — проговорила вдруг в ответ Сонечка, каким-то сильным и скорым шепотом, вдруг опять сильно потупившись» — ч. 3, гл. 4).

Внимание Раскольникова к Соне неслучайно. В романе упоминается о его первом «бредe весеннем». Приехав в Петербург из провинции, «около трех лет» назад, он увлекся дочерью вдовы Зарницыной, своей квартирной хозяйки («Это была девушка... впрочем, она мне даже нравилась... хотя я и не был влюблен...» — ч. 2, гл. 1). Через полтора года герой должен был жениться на ней, ради чего он «Преспокойно бы перешагнул через все препятствия», хотя она была, по словам Пульхерии Александровны, «собой даже не хороша, то есть, говорят, даже дурна... и такая хворая, и... и странная» (ч. 3, гл. 1). Вспоминая о ней, Раскольников подтверждает, что «она больная такая девочка была... совсем хворая», но главное, что он замечал, это ее религиозность: «...нищим любила подавать и о монастыре все мечтала, и раз залилась слезами, когда... об этом стала говорить». Не зная, как объяснить свою привязанность, он замечает: «Будь она еще хромая, аль горбатая, я бы, кажется, еще больше ее полюбил» (ч. 3, гл. 3).

Соня также «почти еще девочка», «безответная», обиженная судьбой. В ней герой видит воплощение «страдания человеческого» (ч. 4, гл. 4). Однако Соня поражает его своей убежденностью в том, что «Все делает» Бог, что он не допустит того, «чему быть невозможно». Страшная угроза попасть в острог из-за обвинения Лужина

в краже не вызывает у нее желания отомстить. Для нее это вопрос «пустой», так как она не чувствует себя «судьей... кому жить, кому не жить» (ч. 5, гл. 4). Выслушав признания Раскольникова, она «про себя» понимает, что он мучается от того, что отошел от Бога, предав свою душу дьяволу.

Сам герой признается, что не способная понять его сложные рассуждения «юродивая» говорит «справедливо», и он знает о ее правоте. Указывая ему выход («Пойди сейчас, сию же минуту, стань на перекрестке...»), призывая «Страдание принять и искупить себя им...», Соня преображается, «изумляя» Раскольникова. Свет, огонь, сверкающий в ее глазах («глаза... вдруг засверкали», «смотря на него огненным взглядом»), является важнейшей из евангельских аллюзий, касающихся Сони. Она «блудница» («Огарок уже давно погасал... тускло освещая в этой нищенской комнате убийцу и блудницу, странно сошедшихся за чтением вечной книги» — ч. 4, гл. 4), считающая себя великой грешницей, что вызывает в памяти евангельскую притчу о «взятой в прелюбодеянии». Христос в ответ на вопрос «книжников и фарисеев», надо ли «побивать таких камнями», «сказал им: кто из вас без греха, первый брось в нее камень». Когда же все, «обличаемы совестью», ушли, обратившись к женщине, «сказал ей: "и я не осуждаю тебя; иди и впредь не греши"» (Иоан.: 8; 3—11). Вторая аллюзия относит происходящее в романе к ключевому событию Евангелия. «Свет», увиденный героем в Соне, аналогичен тому, как «просияло лице Его как солнце, в момент Преображения Господня (Мф.: 17; 2). С этого эпизода в сюжете романа начинается возрождение души Раскольникова. «Не теперь», но все же он соглашается с необходимостью «взять» крест (ч. 5, гл. 4).

Если сущность души героини не видна окружающим ее в городе людям, считающим ее «отъявленной», то арестанты на каторге доверяют («писала им письма к родным и отправляла их на почту», «родственники... оставляли... вещи для них и даже деньги») ей одной. Все «знали ее», полюбили, «все снимали шапки, все кланялись», «хвалили», называя «матушкой». С потерей социальных признаков героиня оценивается по глубине и чистоте духовного содержания.

Его возвышение происходит на фоне заострения несоответствия между внутренним и внешним. На каторге Соня так же робка, терпелива, лицо еще больше «похудело, побледнело, осунулось», в нем видны «признаки болезни». Но при этом она готова бесконечно ждать желанной «минуты» прозрения у героя. Когда она наступает («...настала же, наконец, эта минута»), в ее глазах загорается свет

счастья, «новой жизни» («В глазах ее засветилось бесконечное счастье...», «Но она была до того счастлива и то дого неожиданно счастлива, что почти испугалась своего счастья» — эпилог, гл. 2). Ощущение ее духовной высоты передается в поведении Раскольникова, которого «вдруг что-то подхватило... и как бы бросило к ее ногам». Главным становится не признание ее жертвы, а духовное приобщение к тому «бесконечному источнику жизни», каким является любовь («их воскресила любовь...»). Значение образа Сони Мармеладовой состоит не только в том, что, благодаря ей, герой преодолевает ощущение безвыходности своего положения, видит впереди далекий и поначалу кажущийся недостижимым свет, но и в том, как совершается прорыв за художественное пространство романа к «новой истории» («Но тут уж начинается новая история... Это могло бы составить тему нового рассказа...»).

Помимо образов людей, в романе важную роль играют пейзажи. Природа обрисована только в финале, когда Раскольникову открывается красота мира. В основном тексте романа изображается город. **Образ Петербурга** у Достоевского противоречит пушкинской традиции. «Петра творенье» («Медный всадник», вступление) обрисовано как пустота, лишенная жизни. Мотивировкой такого изображения является состояние главного героя, которому «много раз случалось проходить, например, домой и совершенно не помнить дороги» (ч. 1, гл. 4), смотрящему «кругом рассеянно и злобно» (ч. 2, гл. 2).

Когда же Раскольников вглядывается в «действительно великолепную панораму» Петербурга, он испытывает не восхищение, а «неясное» «беспокойство». Перед ним открывается редкая по красоте картина: в «чистом воздухе» видно «каждое... украшение» на куполе Исакиевского собора, в Неве «вода почти голубая», небо «без малейшего облачка». Но при этом от нее веет «необъяснимым холодом», в ее пышности герою чудится «дух немой и глухой». Он понимает, что этот прекрасный город равнодушен к мыслям и чувствам «всех», в нем ничего не меняется, какими бы напряженными и волнующими они ни были. Помимо своих «прежних задач», Раскольников думает об исчезающем в бесконечном движении времени «всем, всем» («В какой-то бесконечной глубине... показалось ему теперь... и он сам, и все, все...»). Историческая ассоциация возникает в связи с тем, что перед глазами героя расстилается Сенатская площадь. «Разгадка» настроения героя связана с воспоминанием о тех, кто задолго до него выходил на нее, чтобы сказать свое «новое слово» («...случалось ему, может быть, раз сто останавливаться именно на этом же самом месте... и каждый раз почти

удивляться одному неясному и неразрешимому своему впечатлению» — ч. 2, гл. 2). Бесстрастная красота города является вневременным фоном для нескончаемых страданий людей.

Другой гранью городского пейзажа становится невыносимая июльская жара, «духота, толкотня, всюду известка, леса, кирпич, пыль и... особенная летняя вонь», создающие «отвратительный и грустный колорит картины». Ничего, кроме «глубочайшего омерзения», она не вызывает (ч. 1, гл. 1). Болезнь, «бред», идея героя кажутся миазмами «этого вонючего, пыльного, зараженного городом воздуха». Антитезой ему становится финальный пейзаж, увиденный «новым» Раскольниковым, в котором акцентируются не только красота и простор, но и ощущение, что «само время остановилось» в преддверии «новой истории» (эпилог, гл. 2).

Литература

- Бахтин М.М.* Проблемы поэтики Достоевского. М., 1979.
Карякин Ю.Ф. Самообман Раскольникова. М., 1976.
Кирпотин В.Я. Разочарование и крушение Родиона Раскольникова. М., 1974.
Мочульский К.В. Достоевский. Жизнь и творчество//*Мочульский К.В.* Гоголь, Соловьев, Достоевский. М., 1995.
Фридлендер Г.М. Реализм Достоевского. М.; Л., 1964.

Темы для самостоятельной работы и сочинений

1. Социально-историческая тематика романа «Преступление и наказание».
2. Христианская тема духовного воскресения в романе «Преступление и наказание».
3. Тема будущего России в романах И.А. Гончарова и Ф.М. Достоевского.
4. Переходная эпоха в изображении И.С. Тургенева и Ф.М. Достоевского.
5. Тема любви в романе «Преступление и наказание».
6. Социальный и философский аспекты «идеи» Раскольникова.
7. Тема личности в романе «Преступление и наказание».
8. «Идея» и идеал Раскольникова.
9. «Новейшее поколение» в изображении Ф.М. Достоевского («Преступление и наказание»).
10. «Человек деловой» в романах И.А. Гончарова и Ф.М. Достоевского.
11. «Двойники» Раскольникова и их роль в обрисовке характера главного героя романа «Преступление и наказание».
12. Особенности конфликта в романе «Преступление и наказание».
13. Образ Петербурга в прозе Н.В. Гоголя и Ф.М. Достоевского.
14. Образ «нигилиста» в романах И.С. Тургенева и Ф.М. Достоевского.
15. Понятие «жизнь» для героев романа «Преступление и наказание».
16. Мотив сумасшествия в романе «Преступление и наказание».
17. Своеобразие сюжета и композиции в романе «Преступление и наказание».
18. Роль антитезы в характеристике образа Сони Мармеладовой.
19. «Изверг... или сам жертва»: характер Свидригайлова на пересечении мнений героев романа «Преступление и наказание».
20. Женские образы в романе «Преступление и наказание».
21. Образы «бывших» в романе «Преступление и наказание».

ЛЕВ НИКОЛАЕВИЧ ТОЛСТОЙ (1828—1910)

Родился в имении Ясная Поляна в Тульской губернии. Воспоминания о детстве, проведенном там, дали материал для многих произведений Толстого («Детство», неоконч. «Моя жизнь» и др.). После того, как в 1830 г. умерла мать, дети воспитывались под руководством дальней родственницы Т.А. Ергольской. В 1837 г. умер отец будущего писателя. В 1840 г. он с братьями переехал в Казань к опекунше П.И. Юшковой.

Мальчик получил прекрасное домашнее образование. Круг его чтения составляла европейская и русская литература. Первые литературные опыты относятся к 1835—1838 гг. В 1840 г. написано первое сохранившееся стихотворение.

В 1844 г. Толстой поступил на факультет восточной словесности Казанского университета, в следующем году перешел на юридический факультет. Не удовлетворенный преподаванием, он самостоятельно занимался философией, начал вести литературный дневник. В 1847 г. ушел из университета, предполагая заниматься самообразованием. В 1849 г. переехал в Петербург, намереваясь держать экзамены на степень кандидата прав, но, выдержав два из них, уехал в Ясную Поляну. Там начал заниматься хозяйством, открыл крестьянскую школу, служил в Тульском губернском правлении.

В 1850-е годы начинается творческая деятельность писателя. К декабрю 1850 г. относится замысел первой повести (из цыганского быта). В 1852 г. написана повесть «Детство», вызвавшая восторженные отзывы критики после опубликования в журнале «Современник». С этого времени Толстой осознал литературу своим призванием, наряду со стремлением улучшить быт своих крестьян. Однако занятия литературой сочетаются со службой в армии. В 1851 г. Толстой уехал на Кавказ. В 1853 г. перевелся в действующую армию. Участвовал в защите Севастополя. Впечатления этих лет нашли отражение в серии очерков и рассказов («Севастополь в декабре месяце», «Казаки»).

Талант Толстого был широко признан в писательской среде. Н.А. Некрасов отмечал его новаторство в описании военного быта. И.С. Тургенев считал его «преемником Гоголя». Приехав в 1855 г. в Петербург, Л.Н. Толстой вошел в круг писателей «Современника», познакомился с виднейшими литераторами. Среди них Толстой занимал обособленную позицию, изучал возможность издания собственного журнала, свободного от политических и литературных влияний (замысел, поддержанный И.А. Гончаровым и некоторыми другими, не осуществился). В 1857 г. писатель вышел в отставку.

Заграничная поездка, предпринятая после этого, не только дала новый художественный материал, но и обострила внимание к положению народа. По приезде Л.Н. Толстой отпустил на волю своих дворовых, с октября 1859 г. начал педагогическую деятельность в Ясной Поляне.

В своем проекте народного образования Толстой предполагал открытие новых школ для крестьян, издание педагогической литературы. С целью изучения школьного дела в Европе он почти год провел за границей. Во Франции, помимо этого, приступил к написанию первого романа («Декабристы»; незаверш.). Вернувшись в Россию в 1862 г., Толстой возобновил занятия с крестьянскими детьми, начал издание педагогического журнала «Ясная Поляна». Будучи мировым посредником Крапивенского уезда, пытался осуществить правовую защиту интересов крестьян. В связи с жалобами местного дворянства, с 1862 г. за писателем установлено тайное наблюдение, летом в его отсутствие произведен обыск. Несмотря на недовольство властей, Толстой продолжал педагогическую деятельность, открыл новые школы, пригласив для преподавания студентов.

23 сентября 1862 г. обвенчался с Софьей Андреевной Берс, с которой прожил до конца своей долгой жизни. Осенью велись переговоры об издании собрания его сочинений, были написаны повести «Казаки» и «Поликушка», статьи по вопросам образования. С сентября 1863 г. следующие шесть лет посвящены созданию романа «Война и мир». После окончания Толстой возвратился к преподаванию, составлял «Азбуку». Вскоре возник замысел произведения из эпохи Петра I (не осущ.). В декабре 1873 г. писатель избран членом-корреспондентом Академии наук по отделению русского языка и словесности. В марте 1873 г. сделан первый набросок к будущему роману «Анна Каренина». С января 1875 г. по 1877 г. роман печатался в журнале «Русский вестник», вызвав новую волну полемики вокруг его проблематики и философских взглядов автора.

К началу 1875 г. Толстой относил пробуждение в душе «борьбы религиозной». Впервые мысль о необходимости посвятить жизнь основанию «практической» религии, освобожденной «от веры и таинственности», отмечена в дневнике 1855 г. В конце 1870-х годов Толстой, отойдя от литературного творчества, принесшего ему всемирную славу, занимается работой «для себя», беседует с деятелями церкви, философами, сектантами. В начале 1880-х годов написаны религиозно-философские сочинения («Исповедь», «Соединение и перевод четырех Евангелий», «Исследование догматического богословия», «В чем моя вера?»).

С начала 1881 г., когда Толстой обратился к Александру III с просьбой не допустить смертной казни над теми, кто принимал участие в покушении на царя, обозначился разлад писателя с его окружением. С 1882 г. в его публицистике активизируется обличительное начало («О переписи в Москве», «Так что же нам делать?»). Начинается просветительско-публицистическая деятельность, поддержанная единомышленниками и последователями, воспринявшими толстовство (1884 год писатель считал концом духовного переворота, когда учение вошло «в плоть и кровь») как руководство к жизни (В.Г. Чертков, П.И. Бирюков, Т.М. Бондарев, В.К. Сютяев). Религиозно-философские сочинения Толстого, большей частью запрещенные духовной цензурой, распространялись в списках, переводились на европейские языки. Часть была напечатана в периодике и собрании сочинений, недоступном для народа. С просветительскими и популяризаторскими целями в 1884 г. В.Г. Чертковым было создано издательство «Посредник», где опубликованы толстовские народные рассказы, пьеса «Власть тьмы».

Несмотря на бесспорный художественный авторитет писателя, успех его новых сочинений (повести «Смерть Ивана Ильича», «Крейцера соната», пьеса «Плоды просвещения»), цензурные запреты на его религиозно-философские работы продолжались. В конце 1880-х годов начались аресты за их хранение. Особую тревогу у властей вызвал отказ Толстого от авторских прав на все последние сочинения (1891), означавший возможность их свободной перепечатки. В том же году в церковных кругах появилось мнение о необходимости отлучения писателя от церкви.

В начале 1890-х годов Толстой принимал участие в организации борьбы с голодом, охватившим многие губернии России. В течение всего десятилетия не прекращалась работа над изложением учения, а также художественная деятельность (рассказы, драмы «И свет во тьме светит», «Живой труп»). В 1893—1898 гг. написана программная статья, содержащая обоснование демократических критериев в толстовском подходе к искусству и науке. Статья «Что такое искусство?» вызвала настоящий «переполох» в критике.

В 1897 г. Чертков и Бирюков были высланы за границу, в связи с чем возникла мысль об издании русского журнала за рубежом. В «Свободном слове» были напечатаны многие запрещенные в России произведения Толстого.

В 1900-е годы среди волновавших писателя вопросов были голод и бедствия крестьян (обращение «Царю и его помощникам»), положение рабочих («Единственное средство», «Рабство нашего времени», «Кто виноват?»), преследование за религиозные убеждения. В 1899 г., средства, полученные за опубликование романа «Воскресение», он передал в помощь духовоборам, вынужденным переселяться в Канаду. В ответ на многочисленные противоцерков-

ные выступления и критику православия в феврале 1901 г. определением Синода Толстой был фактически отлучен от церкви.

Продолжается художественная деятельность писателя: в начале 1900-х годов созданы рассказы «После бала», «Фальшивый купон», повести «Хаджи-Мурат», «Посмертные записки старца Федора Кузьмича», сказки, возникает замысел второй части романа «Воскресение».

С началом русско-японской войны и революционных событий активизируется публицистическая струя в творчестве Толстого («Одумайтесь!», «Об общественном движении в России», «Великий грех», «Значение русской революции»). Наряду со стремлением от «эпидемии общественной деятельности» «уйти в себя», сосредоточиться на внутренней «усиленной работе», писатель сознавал, что в России происходят «роды... подъем общественного сознания на высшую ступень», требующие от каждого «участия» в событиях. Хотя насильственные формы общественных преобразований всегда вызывали несогласие у Толстого, его позицию изменила та жестокость, с которой революция была подавлена. От мысли, что «виноватых нет», он пришел к обличительному пафосу статей «Не могу молчать», «Христианство и смертная казнь», «Необходимость революции сознания».

В конце 1900-х годов писатель вернулся к занятиям с крестьянскими детьми, составлял книги для школьного чтения («Круг чтения», «Детский круг чтения»). В 1908 г., несмотря на запретительные распоряжения властей и обращение Синода к верующим, широко праздновалось восьмидесятилетие Толстого. В 1909 г. он был приглашен принять участие в VIII Международном конгрессе мира. Мировая слава писателя не имела аналогов в европейском литературном процессе. Однако в последние годы он «все сильнее и сильнее ощущал, что многое «недоделано». Никогда не вступая в полемику по поводу собственных произведений, Толстой считал своим долгом отзываться на все события общественно-политической жизни России. В последний год созданы цикл «Три дня в деревне», статья «О социализме», возникает замысел написать «художественное» о революции.

Давнее стремление привести образ жизни в соответствие с учением, обостренное тяжелой семейной драмой, привело к тому, что 28 октября 1910 г. Толстой покинул Ясную Поляну. 7(20) ноября писатель скончался от воспаления легких на станции Астапово Рязано-Уральской железной дороги. 10(23) ноября Толстой был похоронен в Ясной Поляне на знаменательном месте, где в детстве искал вместе с братом «зеленую палочку», хранившую секрет всеобщего счастья.

Замысел романа возник во время работы над первым большим прозаическим произведением Толстого («Декабристы», 1860—1861). Интерес к эпохе начала XIX в. был связан с недовольством автора современностью, в которой не находилось места цельной, значительной личности, одушевленной гражданственным идеалом. Пытаясь найти истоки формирования таких характеров, писатель обращается к народно-освободительному подъему, обусловившему победу над наполеоновской армией в Отечественной войне 1812 г. и к войнам начала XIX в., поражения в которых заостряли проблему эволюции национального сознания.

По масштабу изображенных событий и реалистической достоверности их показа произведение Толстого является романом-эпопеей. Его действие начинается «в июле 1805 года», а заканчивается в 1820 г., когда «люди честные» должны «составить силу». Во сне юного Николаеньки Болконского возникает и картина того, что будет «впереди» («Впереди была слава... Они — он и Пьер — неслись легко и радостно все ближе и ближе к цели... Все узнают, все полкобят, все восхитятся мною» — эпилог, ч. 1).

Реалистически достоверный показ исторических событий и лиц соединяется у писателя со следованием особой концепции истории. Это не только придает своеобразную окраску образам Наполеона, Кутузова, Александра I, Ростопчина, русских и французских дипломатов и военных, но и обуславливает специфику художественных решений, связанных с воплощением типа русского молодого дворянина начала XIX в. Толстовская трактовка его характера противоречит традициям, заложенным в произведениях А.С. Пушкина. Психология героев, строй их мыслей и чувств близок поколению 1860-х годов. Само понятие личности получает в романе значение, противоположное восприятию современниками изображенных событий. В таком сложном переплетении художественных и мировоззренческих тенденций создается **философско-исторический роман-эпопея** Толстого.

На материале **исторической темы** воплощается **философско-нравственная проблематика**, обусловленная своеобразием авторской концепции. Основной вопрос сформулирован в названии романа. На взгляд Толстого, в мировой истории существуют две главные тенденции — к соединению и обособлению людей. Единство понимается не только как социальное равенство, но и как дружба, а также соединение любящих сердец в браке, семье (сюжетные линии, связанные с семьей Ростовых, братом и сестрой Болконскими, любовью героев к Наташе), как понимание между людьми разной

национальной, социальной принадлежности, («счастливый восторг и братская любовь», которые чувствуют друг к другу Николай Ростов и «хозяин-немец в фуфайке и колпаке» из деревни Зальценок, восклицающие по-немецки: «И да здравствует весь свет!»; — т. 1, ч. 2, гл. 4; «участие» и интерес друг к другу Пьера Безухова и капитана-француза Рамбаля, говорящих о любви в осажденной Москве — т. 3, ч. 3, гл. 29). Наконец, соединяет людей одушевленность общей идеей, как это происходит с национально-освободительными интересами, заполняющими духовный мир всех русских, независимо от возраста и положения.

Разъединение людей происходит, по мнению автора, прежде всего из-за возвышения личности. Духовные искания главных героев — Андрея Болконского и Пьера Безухова — развиваются параллельно, приводя каждого из них на сходных этапах к разочарованию и неудовлетворенности, истоком которых являются индивидуалистические мотивы их деятельности. Только война 1812 г. приобщает героев к «жизни общей». Сочувствие народной беде освобождает от сосредоточенности на личностных потерях, наиболее глубокое понимание жизнеутверждающей народной мудрости свойственно Пьеру Безухову, но само это начало воплощено в образе Платона Каратаева. В его судьбе изображен пример инстинктивного проникновения в историческую правду, которая становится предметом авторских отступлений (т. 4, ч. 1, гл. 1—2; эпилог, ч. 1, гл. 1—4, ч. 2).

Другой стороной идеи писателя о народной жизни является возвышение национальной воли, которую он находит в поднявшейся «дубине» партизанской войны (отступления в т. 4, ч. 3, гл. 1—3, 19). Воплощением того, какую силу обретает народ, объединившийся в своем стремлении «очистить свою землю от нашествия», становится образ Тихона Щербатого, «одного из самых нужных людей» в отряде Денисова (т. 4, ч. 3, гл. 5). Продолжением этой мысли предстает изображение первых ростков декабристского движения как объединения «добрых».

Помимо личностного начала, в разъединении людей свою пагубную роль играют нравственные пороки. Самым страшным из них является стремление убивать и разрушать, приводящее к войнам. Мотив вражды изображен и в поединке между друзьями в прошлом — Долоховым и Пьером Безуховым (т. 2, ч. 1, гл. 5). Однако основное внимание автора концентрируется на войнах начала XIX в. В четырех частях (т. 1 ч. 2—3, т. 2, ч. 1—2) показано участие героев в русско-французских войнах 1805 г. (на территории Австрии; после поражения в Аустерлицком сражении Россия вышла из войны) и

1806—1807 гг. (на территории Пруссии; после поражения при Фридланде война закончилась Тильзитским договором).

Войны показаны в связи с событиями в жизни Андрея Болконского, Николая Ростова и Василия Денисова. Болконский один из «редких офицеров в штабе», «полагал свой главный интерес в общем ходе военного дела». Для остальных происходящее воспринимается как «кампания», «военная игра», где переставляют пешки, подсчитывая выигрыши и проигрыши. Ростов и Денисов рвутся в драку, но с целью не обеспечить победу, а испытать себя. На такой войне нельзя совершить тот подвиг, о котором мечтает князь Андрей. Истинные герои (капитан Тушин, осуществивший то, на что Кутузов благословил Багратиона с четырьмя тысячами солдат, удержав французов, дав отойти русской армии, и Тимохин, рота которого в момент отступления «одна в лесу удержалась в порядке» и «неожиданно атаковала французов») в глазах штабных выглядят смешными и странными («Тушину теперь только, при виде грозного начальства, во всем ужасе представилась его вина и позор в том, что он, оставшись жив, потерял два орудия. Он так был взволнован, что до сей минуты не успел подумать об этом. Смех офицеров еще больше сбил его с толку... успехом дня мы обязаны более всего действию этой батареи... — сказал князь Андрей... Князю Андрею было грустно и тяжело. Все это было так странно...» — т. 1, ч. 2, гл. 2).

«Поединок по всем правилам фехтовального искусства» Наполеон пытается вести и в 1812 г. в России (т. 4, ч. 3, гл. 1). Но эта война оказывается необыкновенным событием мирового масштаба. Ее началу предшествует небесное знамение. В конце второго тома романа Пьер Безухов видит «огромную яркую комету». Все ждут в связи с ее появлением «всяких ужасов и конца света». Однако для Пьера, которому «все» кажутся «так жалки, так бедны» в сравнении с «чувством умиления и любви» к Наташе Ростовой в комете виден свет среди «черного неба» («белый свет», «светлая звезда», «светясь и играя своим белым светом» — т. 2, ч. 5, гл. 22). В изображении Отечественной войны соединяются две эти тенденции. Она показана как ужас, бессмысленные жестокие поступки людей и в то же время как событие, открывающее в душах героев их истинные качества.

Попытки современников и историков найти причину этой войны кажутся автору «наивными», неубедительными. Понимая историю как «бессознательную, общую, роковую жизнь человечества», он считает бесполезным выявлять «тысячи мелких причин», так как они лишь «совпадение». Нельзя определить причину того, почему яблоко падает: просто оно «созрело» (т. 3, ч. 1, гл. 1—2). Понимание того, «как» вести такую войну, не свойственно тем, кто находится в штабах армий, там задумываются планы, ведутся споры,

в русском штабе составляется девять партий. Осознавая, что они не имеют ничего общего с «практическим делом», князь Андрей переводится в действующую армию. Но и там в событиях видна лишь внешняя сторона: необходимость убийства противника («сам не зная зачем» Николай Ростов ударил саблей французского драгунского офицера — за этот «блестящий подвиг» он получил «георгиевский крест», заслужил «репутацию храбреца», но, думая о нем, он «никак не мог понять чего-то» — т. 3, ч. 1, гл. 15).

Значение войны 1812 г. проявляется только тогда, когда в романе выступает новое действующее лицо — народ. Простые люди воспринимают французов как «дьяволов» (т. 3, ч. 2, гл. 5). Проникаясь народными чувствами, меняет свое отношение к событиям Андрей Болконский. На народную поддержку ориентируется Денисов, предлагая Кутузову начать партизанскую войну. Исход Бородинского сражения решает дух сотен тысяч русских солдат. Потеряв половину армии, русские остаются «на своих местах». Перед ними французы испытывают «чувство ужаса», так как на их стороне «победа нравственная» (т. 3, ч. 2, гл. 39). Как антихриста Пьер Безухов хочет убить Наполеона («Не я, а рука провидения казнит тебя... скажу я» — т. 3, ч. 3, гл. 27). Особого напряжения нравственный конфликт достигает в изображении партизанской войны, которую народ ведет против захватчиков. Она начинается тогда, когда армия отступила от Москвы, сердце России (эта метафора становится особенно важной при показе того, как русские люди «с разных сторон, как кровь к сердцу, — приливали» к освобожденной Москве — т. 4, ч. 4, гл. 14) сожжено, но для народа очевидно, что это две армии закончили свой поединок, и началась «война, не подходящая ни под какие прежние предания», «правила для того, чтоб убивать людей».

«Грозная и величественная сила» чувствуется в поступках народа, защищающего «благо», «с простотою и легкостью» расправляющегося с «нашествием» («...благо тому народу, который в минуту испытания... поднимает первую попавшуюся дубину и гвоздит ею до тех пор, пока в душе его чувство оскорбления и мести не заменяется презрением и жалостью» — т. 4, ч. 3, гл. 1).

Помимо социально-политического и нравственного смысла, в изображении войны исследуются философские категории. Как в первых войнах, где участвуют герои, так и в Отечественной войне 1812 г. в сражениях льется кровь людей. Страхом «за свою молодую, счастливую жизнь» охвачен раненый Николай Ростов (т. 1, ч. 2, гл. 19). Глядя в «высокое, бесконечное небо» Аустерлица, раненый князь Андрей осознает мелочность политических и личных амбиций по сравнению с тем великим злом, которое они приносят тысячам солдат, страдающих и умирающих из-за них (т. 1, ч. 3, гл. 19).

«Близость самого настоящего поля сражения» в романе передается с помощью нагнетания страшных, кровавых впечатлений (раненые, увиденные Багратионом и его спутниками «в лошине» на передовой — т. 1, ч. 2, гл. 18).

Особое сочувствие вызывают сцены страданий и смерти русских во время Отечественной войны, так как это происходит на родной земле. Погибает от раны Андрей Болконский (т. 4, ч. 1, гл. 16). В первом своем бою убит Петя Ростов (т. 4, ч. 3, гл. 11). Пьер Безухов видит расстрел пленных русских в Москве (т. 4, ч. 1, гл. 11), слышит «явственно... выстрел», убивший больного Платона Каратаева (т. 4, ч. 3, гл. 14). Страдания, принесенные войной, бесчисленны, в сравнении с ними важнейшее значение приобретает мотив возрождения жизни, связанный с основой национального сознания, свойственного людям России, в которой «все было разрушено, кроме чего-то невещественного, но могущественного и неразрушимого» (т. 4, ч. 4, гл. 14).

В многообразии проблематики романа-эпопеи выделяются не только **философско-исторические**, но и **нравственные** характеристики основного **конфликта**. В общественной и внутренней жизни героев и показанной сквозь нее судьбе России сталкиваются начала разрушения и созидания, зла и добра, получившие обобщенное обозначение в названии как антитеза двух сил, борьба которых определяет специфику исторического процесса.

Сюжет романа представляет собой переплетение множества линий, связанных с героями. В душе каждого из них конфликт находит своеобразное воплощение. Сквозь множественность проявлений **завязки** просматривается авторская мысль о вневременном характере философско-нравственного противостояния, затрагивающего судьбу каждого человека. В этой связи особое значение приобретают образы, воплощающие вечное жизненное начало, благодаря которому становится возможным единство в **кульминации**. Главным из таких образов является народ. Приобщение к его «общей жизни» обуславливает верность нравственного выбора главных героев, который они совершают во время Отечественной войны 1812 г. Согласие с народным мировосприятием является в романе решающим фактором в высвечивании истинного лица исторического деятеля.

Помимо этого, выделяются и образы — «своды», в отношении к которым объединяются различные по мировоззрению и жизненным устремлениям герои. Любовь к Наташе Ростовой возникает у Бориса Друбецкого, Анатоля Курагина и в то же время у Пьера Безухова. Андрея Болконского, Василия Денисова. Ее «непостижимой» жизненной силе (т. 1, ч. 2, гл. 16) удивляются домашние, знакомые и впервые видящие ее люди. В ней живет «то самое... что

было... и во всяком русском человеке», хотя непонятно, «как, когда всосала в себя из того русского воздуха, которым она дышала,— эта графинечка, воспитанная эмигранткой-французенкой,— этот дух» (т. 2, ч. 4, гл. 7). Не случайно она готова «всем пожертвовать» для армии (т. 1, ч. 1, гл. 20), приглашает раненых разместиться в их доме (т. 3, ч. 3, гл. 13), убеждает графиню отдать все подводы раненым (т. 3, ч. 3, гл. 16). В ней говорит то же «чувство, которое есть... в каждом солдате» (именно таким чувством объясняет «успех» сражений Андрей Болконский — т. 3, ч. 2, гл. 25), благодаря чему все они приобщаются к историческому процессу.

Развязкой в романе становится продолжение жизни, однако не всем оказывается доступно понимание ее смысла как «общей», «роевой». Судьба таких героев трагична, их ждет смерть. Так происходит с Андреем Болконским, которому «недостает» нравственной силы для выздоровления («Наташа... видела эти страшные, более для нее несомненные, нравственные признаки» — т. 4, ч. 2, гл. 16). Гибель может быть и роковой случайностью, как у Пети Ростова или Платона Каратаева. Однако смерть не останавливает движение жизни, воплощенное в идее смены поколений. Роман завершается разговором о сыне Наташи и Пьера, а также размышлениями сына Болконского, связывающими две эпохи, прошлое и будущее: «Отец! Отец! Да, я сделаю то, чем бы даже он был доволен...».

В романе четыре тома, состоящих каждый из нескольких частей (1—3, 2—5, 3—3, 4—4, две части в эпилоге). В объединении множества сюжетных линий, стилевых пластов (описание событий и философско-исторические отступления; повествование и все богатство речевых характеристик, включающее монологи, диалоги, дневниковые записи, письма, исторические документы, отрывки из писем на русском, французском, немецком, итальянском языках: эмоциональный тон, колеблющийся от поэтизации до сатиры), многоплановых характеристик героев, среди которых как вымышленные, так и исторические лица, главную роль играет **композиция**. Герои и события находятся в постоянном взаимодействии друг с другом. Автор не отделяет себя от «общей жизни», дополняя происходящее необходимыми историческими сведениями и исчерпывающими объяснениями. Благодаря такому «общению», различные элементы органично сливаются. Упоминание реальных дат и лиц передает движение хроникальной канвы, в то время как концентрический характер сюжетных линий, связанных с отдельными героями, вносит в нее напряженность. Композиционным центром является Отечественная война 1812 г., в изображении которой, как в фокусе, сходятся все сюжетные нити, а герои оказываются перед

выбором дальнейшего пути. Но и она только этап в историческом движении народа и страны, прологом к воплощению которого является финальное рассуждение автора о необходимости «нового воззрения» на историю (эпилог, ч. 2).

* * *

Образная система. Автор в романе не только нейтральный рассказчик, но историк, философ. Его голос постоянно слышен в тексте, так как он вносит субъективные впечатления в исторически выверенную и подтвержденную документами картину событий. Она изображена в связи с этим одновременно реалистически, с социально-исторической достоверностью, и такой, как представляет ее автор, человек 1860-х годов, знающий о дальнейшем ходе истории и обладающий неповторимо своеобразным воззрением на то, каким он должен быть.

Эти аспекты важны прежде всего при изображении **исторических деятелей**. Образ **Наполеона** неоднократно возникал в русской литературе начала XIX в. Его трактовка не была одноплановой даже в творчестве одного писателя. Если в оде «Вольность» (1817) А.С. Пушкина лирический герой «ненавидит» в нем «самовластительного злодея», «ужас мира, стыд природы», то в элегии «К морю» (1824) Наполеон «поражает» как воплощение величия личности. В восприятии Толстого также происходит эволюция. Если, посетив мавзоль Наполеона, он записал в дневнике: «Обоготворение злодея, ужасно» (1857), то в романе «Война и мир» происходит его развенчание как исторической личности.

Высвечивание ничтожности фигуры и роли в истории Наполеона происходит как на вымышленном, так и на достоверном материале. Логика развития убеждает главных героев в иллюзорности их надежд на «великого человека», творящего «великие дела» (т. 1, ч. 1, гл. 4).

Разговор о Наполеоне заходит на первых же страницах романа. Пьер Безухов, сознавая, что шокирует общество, собравшееся в салоне Анны Павловны Шерер, торжественно, «с отчаянностью», «все более и более одушевляясь», утверждает, что «Наполеон велик», «что народ видел в нем великого человека». Сглаживая «святоотечественный» смысл его речей («Революция была великое дело, — продолжал мсье Пьер, выказывая этим отчаянным и вызывающим вводным предложением свою великую молодость...»), Андрей Болконский признает, что «надо в поступках государственного человека различать поступки частного лица, полководца или императора», также считая, что в воплощении этих последних качеств Наполеон «велик».

Убеждение Пьера Безухова настолько глубоко, что он не хочет участвовать в «войне против Наполеона», так как это было бы борьбой с «величайшим человеком в мире» (т. 1, ч. 1, гл. 5). Резкое изменение его взглядов, происшедшее в связи с внутренними и внешними событиями его жизни, приводит к тому, что в 1812 г. он видит в Наполеоне антихриста, воплощение зла. Он чувствует «необходимость и неизбежность» убить своего прежнего кумира, «чтоб или погибнуть, или прекратить несчастье всей Европы, происходившее, по мнению Пьера, от одного Наполеона» (т. 3, ч. 3, гл. 27).

Для Андрея Болконского Наполеон — пример осуществления честолюбивых замыслов, составляющих основу его духовной жизни. В предстоящей военной кампании он мыслит категориями «не хуже» наполеоновских (т. 1, ч. 2, гл. 23). Все возражения его отца, «доводы» об «ошибках», которые, на его взгляд, «делал Бонапарте во всех своих войнах и даже в государственных делах», не могут поколебать уверенности героя в том, что он «все-таки великий полководец!» (т. 1, ч. 1, гл. 24). Кроме этого, он полон надежд по примеру Наполеона начать свой собственный «путь к славе» («Как только он узнал, что русская армия находится в таком безнадежном положении, ему пришло в голову, что... вот он, тот Тулон¹...» — т. 1, ч. 2, гл. 12). Однако совершив задуманный подвиг («Вот оно! — думал князь Андрей, схватив древко знамени и с наслаждением слыша свист пуль, очевидно направленных именно против него» — т. 1, ч. 3, гл. 16) и удостоившись похвалы своего «героя», он «не только не заинтересовался» словами Наполеона, но «не заметил или тотчас же забыл их» (т. 1, ч. 3, гл. 19). Он кажется князю Андрею ничтожным, мелочным, самодовольным в сравнении с открывшимся ему высоким смыслом жизни. В войне 1812 г. Болконский одним из первых становится на сторону «общей правды».

Ее воплощением и антитезой Наполеону в романе является **Кутузов**. Разговор о нем возникает также в самой первой главе в связи с тем, что князь Андрей — его адъютант. Кутузов — главнокомандующий противостоящей Наполеону русской армии. Однако его заботы направлены не на победоносные сражения, а на то, чтобы сохранить «раздетые, изнуренные» войска (т. 1, ч. 2, гл. 1—9). Не веря в победу, он, старый боевой генерал, испытывает «отчаяние» («Рана не здесь, а вот где! — сказал Кутузов, прижимая платок к раненой щеке и указывая на бегущих» — т. 1, ч. 3, гл. 16). Для окружающих неторопливость и непосредственность его поведения

¹ Тулон — город на юге Франции; после участия в подавлении там контрреволюционного мятежа 1793 г. Наполеон Бонапарт, успешно командовавший артиллерией, был произведен в бригадные генералы.

(«...как будто и не было этих двух тысяч людей, которые не дыша смотрели на него...» — т. 1, ч. 2, гл. 2) кажутся невоенными чертами, следствием «старческого бессилия». Все меняется во время Отечественной войны (ее события занимают в романе место, сравнимое с историей двух войн, семилетним периодом в жизни героев — т. 1—2).

Если для Наполеона солдаты — пешки, и обращается он с ними с «привычной аффектацией грубой и ласковой воинственности» (т. 3, ч. 2, гл. 29), то Кутузов неотделим от русских людей. Он, «против воли царя», выбран народом для того, чтобы быть главнокомандующим войсками, силы которых направлены на то, чтобы «убивать и истреблять» в то время как он стремился «спасать и жалеть». «Медлитель» в прошлом, он готовится к Бородинскому сражению с «беспримерной торжественностью», а после него «один, в противность всем» утверждает, что оно выиграно (т. 4, ч. 4, гл. 5). Покидая Москву, Кутузов остается в уверенности, что победа близка («...я — приказываю отступление... Да нет же! Будут они лошадиное мясо жрать, как турки,— не отвечая, прокричал Кутузов, ударяя пухлым кулаком по столу,— будут и они...» — т. 3, ч. 3, гл. 4). Выиграв войну, «заслуживая немилость государя», говорит, что **«дальнейшая война за границей вредна и бесполезна»** (т. 4, ч. 4, гл. 5).

Все эти необъяснимые для «историков» противоречия ясны автору. Если Наполеон в действительности — «ничтожнейшее оружие» истории, то Кутузов ее истинный герой. Начиная войну с русскими как привычную партию в «шахматы», Наполеон не может объяснить, почему «страшный размах руки падал волшеббно-бесильно» (т. 3, ч. 2, гл. 34). Источником той «необычайной силы», которая сокрушила нашествие, оказывается «народное чувство», которое Кутузов «носил в себе во всей чистоте и силе его». Оно и позволяет ему одному понять громадный, великий смысл происходящих событий, видя в войне осуществление воли народа (т. 3, ч. 3, гл. 3; т. 4, ч. 4, гл. 5).

Образ народа приобретает важнейшее значение именно в связи с показом событий Отечественной войны, являющихся кульминацией конфликта, композиционным центром романа. **Алпатыч** (Яков Алпатыч, староста в имении старого князя Болконского Лысые Горы), посланный в Смоленск, видит, как «народ» бежит из города, ожидая наступления французов. Однако «толстый, черный, красный» лавочник **Ферапонтов** полагает, что «француза бояться» не надо, даже бьет жену за то, что «ехать просилась» (т. 3, ч. 2, гл. 4). При подходе французского войска, жители поджигают город. Все эти «бесчисленные столкновения» интересов простых людей и наступающей армии Наполеона не привлекают внимания императора. Улыбку вызывает и разговор с попавшим в плен **Лаврушкой**, крепостным Денисова, которого тот уступил Николаю Ростову. По-

сланный в деревню за курами, Лаврушка «увлекся мародерством и был взят в плен». Он не казак, как представляется французам, а «грубый, наглый лакей», на службе делавший все «с подлостью и хитростью». Однако даже Лаврушка уверен, что «об нас другая статья» («Знаем, у вас есть Бонапарт, он всех в мире побил, ну да об нас другая статья...» — т. 3, ч. 2, гл. 7). Его «патриотизм» назван автором «хвастливым», а вся сцена является комической. Комизм основан на способности лакея притворяться, чтобы «угодить» господам. В целом Лаврушка считает происшедшее «недостойным рассказа», чем подчеркивается обыденность таких проявлений народного патриотизма.

Накануне Бородинского сражения, когда еще не все образованные люди осознают, что предстоит русской армии, «в каждом солдате» пробуждается то особое чувство, от которого зависит исход битвы. Если в штабе, по словам Андрея Болконского, «не только не содействуют общему ходу дел, но мешают ему», будучи «заняты только своими маленькими интересами», направленными на то, чтобы «получить лишний крестик или ленточку», то **солдаты** проникаются значительностью выпавшей на их долю «**такой минуты**», когда, «кто будет злей драться и себя меньше жалеть, тот победит» («...правда истинная,— проговорил Тимохин.— Что себя жалеть теперь! Солдаты в моем батальоне, поверите ли, не стали водку пить: не такой день, говорят» — т. 3, ч. 2, гл. 25).

Два образа крестьян занимают в романе центральное место, выражая авторское понимание народного характера. **Платон Каратаев** появляется перед попавшим в плен Пьером Безуховым в тот момент, когда «мир завалился в его глазах и остались одни бессмысленные развалины». «Не в его власти» оказываются возвращение к жизни, вера в Бога и человека. Каратаев — «маленький человек», привлекающий внимание Пьера «круглыми, спорными» движениями, в которых «чувствовалось что-то приятное, успокоительное». В разговоре с ним Безухова сначала до слез доводит «выражение ласки и простоты», звучащее в его «певучем голосе», а затем успокаивает содержание нехитрых речей Каратаева. Он рассказывает о своей судьбе («как он поехал в чужую рощу за лесом и попался сторожу, как его секли, судили и отдали в солдаты», из Апшеронского полка он попал в плен «из гошпиталю», где «от лихорадки умирал»), пересыпая повествование пословицами. Их он не замечает, не может повторить, так как это обобщенное выражение народной мудрости «нечаянно», органично продолжает его «ласковые» речи («выражение ласки», «с тою нежно-певучею лаской», «ласковый голос», «морщились губы сдержанною улыбкой ласки»), обращенные ко всему свету — случайному встречному, «собачонке» (т. 4, ч. 1, гл. 12).

Каратаев не просто остается в душе Пьера «самым сильным и дорогим воспоминанием» о войне, где за месяц плена он испытал,

по словам Платона, «много... нужды». Его высказывания и поведение вселяют в Безухова уверенность в существовании «незыблемых основ» мира. Главная из них — это бессознательное принятие жизни, которую нельзя «судить» «умом» («не нашим умом, а божьим судом», «думали горе, а н радость!»). Плен для Каратаева становится поводом «отбросить от себя все напущенное на него», в связи с чем на первый план выходит его «крестьянский народный склад» («христианский», как он выговаривал). Он является в романе олицетворением национального характера: «Он всегда был занят», «все умел делать, не очень хорошо, но и не дурно», «говорил хорошо», образно, искренно и в то же время придавая простым событиям «характер торжественного благообразия». Его ум сказывается не в личностных оценках, а в том, что все у него выходит «кстати», получая «значение глубокой мудрости». Человек для Каратаева не индивидуальность, а, как и природа, органичная часть мира. Поэтому «он любовно жил со всем, с чем его сводила жизнь», не понимая «цены... отдельно взятого действия или слова» (т. 4, ч. 1, гл. 13).

В восприятии Каратаева жизнь радостна («приятная улыбка», «часто» смеялся), так как в своей основе гармонична (выражением этой мысли является постоянный эпитет Платона Каратаева — «круглый»: Пьеру «чувствовалось что-то... круглое в этих спорных движениях», «вся фигура...была круглая, голова была совершенно круглая, даже руки, которые он носил, как бы всегда собираясь обнять что-то, были круглые...»). В романе этот герой связан со спецификой авторского понимания нравственного совершенства, являясь «олицетворением всего русского, доброго и круглого», «непостижимым, круглым и вечным олицетворением духа простоты и правды».

Развернутое воплощение мировосприятия Каратаева получает в его любимой «истории», которую он всегда («Пьер знал эту историю давно, Каратаев раз шесть ему одному рассказывал...» — т. 4, ч. 3, гл. 13) повторяет «с особенным, радостным чувством». Это рассказ о высшей жизненной несправедливости, совершающейся с «купцом, благообразно и богобоязненно жившим с семьей», но однажды обвиненным в смерти товарища и проведенным за это десять лет на каторге. Всегда он остается покорным судьбе, сознавая «свои грехи» и не совершая «худого». «Таинственная», «восторженная радость» охватывает и самого «соколика» («Соколиком на службе прозвали» Платона за постоянное обращение), и слушающего его Пьера в финале, где повествуется о том, как после признания настоящего убийцы «пришла бумага» об освобождении «безвинного», «А его уж Бог простил — помер». Платон Каратаев занимает среди героев романа особое место, благодаря тому, что не участвует в основном конфликте. Будучи олицетворением добра, он не противится злу, воплощая очевидную и в его «истории» идею христианского непро-

тивления (ее истоком является одна из заповедей Христа из Нагорной проповеди: «А я говорю вам: не противься злому» — Мф.: 5; 39).

Понимаемая автором как центр христианского учения, она окрашивает в тон «тихой торжественности» изображение смерти Платона Каратаева. Больного и ослабевшего в пути героя пристрелили французы-конвоиры. Предчувствуя близкий конец (только ночью Каратаев «оживал от лихорадочного припадка и бывал особенно оживлен»), он не утратил радостного умиления перед жизнью, такими же «добрыми круглыми» остались его глаза, «подернутые теперь слезою». Впечатление от его смерти неотделимо от чувства, что жизнь продолжается. Для Пьера Безухова воспоминание о его последнем взгляде, выстреле и вое собаки по убитому соединяется с «картиной летней природы», неожиданно всплывающей в его воображении, и мыслями, имеющими жизнеутверждающее значение («Жизнь есть все. Жизнь есть Бог... Труднее и блаженнее всего любить эту жизнь в своих страданиях, в безвинности страданий» — т. 4, ч. 3, гл. 15).

Другую сторону народного характера воплощает **Тихон Щербатый**. Он появляется во время обсуждения Денисовым и его есаулом планов наступления на Шамшево. На их глазах развивается батальная сцена. Однако если французов в ней сотни, причиной «их выстрелов и криков» является один человек. Он, как и герой истории Платона Каратаева, «худого не делает». Подобно Каратаеву, он крестьянин, жизнь которого изменило нашествие французов. Свой долг он видит в борьбе с ними. Случайно встретив Денисова после того, как у себя в деревне один побил десятка два «миродеров», он пристает к партизанам.

В военных действиях проявляется своеобразие понимания русским крестьянином того, что такое борьба с захватчиками. Прежде всего, для Тихона война — такое же «трудное и гадкое» дело, как и «черная работа» в быту. Умея раскладывать костры, доставать еду, обдирать лошадей, выгнать из болота повозку, он «оказал большую охоту» и к тому, чтобы брать пленных, «залезть в самую середину французов, пройти в день пятьдесят верст», выполняя распоряжение Денисова. На войне он сохраняет крестьянские навыки: «всегда ходил пешком, никогда не отставая от кавалерии», действует не мушкетом¹, «который он носил больше для смеха», а топором, которым «одинаково верно, со всего размаха, раскалывал... бревна и, взяв... за обух, выстрагивал... тонкие колышки и вырезывал ложки», проявляет необычайную выносливость (от раны он «лечил» только водкой, внутренне и наружно» — т. 4, ч. 3, гл. 5).

¹ Мушкетон (мушкет) — крупнокалиберное ружье (фр.).

Тихон Щербатый — настоящий герой в отряде Денисова, он «самый полезный и храбрый человек», побивший больше всех французов, удачливый разведчик. Но при этом и даже «вследствие этого» он обычный «предмет самых веселых шуток» для всех казаков и гусаров. Связь в русском характере героизма и дурачества, отмеченная в поведении Лаврушки, в образе Тихона Щербатого получает исчерпывающее объяснение. Благодаря шутовству Тишки, не только снимается напряжение от постоянной опасности и необходимости убивать человека, но вселяется бодрость и уверенность (Петя Ростов, наблюдавший диалог Тихона с Денисовым, «почувствовал необходимость повыше поднять голову, подбодриться... с тем, чтобы не быть недостойным того общества, в котором он находился» — т. 4, ч. 3, гл. 6). Эта черта роднит Тихона с главным героем русской сказки, Иваном Дураком, придавая характеру обобщенное, типологическое значение.

Вымышленные образы людей из народа сопоставлены с реальными историческими лицами — казаками и мужиками, вступившими в борьбу с французами. Упомянут первый партизанский отряд Дениса Давыдова¹, учрежденный 24 августа 1812 г., партия, во главе которой были «дьячок, взявший в месяц несколько сот пленных», «старостиха Василиса, побившая сотни французов» (т. 4, ч. 3, гл. 3). Это дает возможность автору в соответствии с его философско-исторической концепцией изобразить войну 1812 г. как этапное событие в национальной истории, показавшее силу народного духа в борьбе за «общее» дело. Проникнувшись патриотическим чувством, русские люди «не нуждаются в принуждении для того, чтобы подвергать себя трудам и опасностям» (т. 4, ч. 3, гл. 2). В то же время переломный момент истории, показанный в романе, является проверкой качеств народного характера. Его воплощением для автора становятся крестьяне, противопоставляющие достижениям цивилизации глубинное нравственное начало, имеющее не только христианские, но и природные национальные корни.

Героиней, бессознательно впитавшей в себя народное начало (реминисцентный фон — «русская душою» Татьяна в романе в стихах Пушкина «Евгений Онегин» — гл. 5, стр. 4), является **Наташа Ростова**. В образной системе она занимает центральное место в связи с особым положением в разработке философско-нравственного конфликта. Как и Платон Каратаев, она воплощает саму жизнь с ее крайностями и беспрерывным движением.

¹ Давыдов Денис Васильевич (1784—1839) — в Отечественную войну 1812 г. командир гусарского полка и партизанского отряда; поэт.

Наташа Ростова появляется в седьмой главе первого тома первой части романа как «меньшая дочь» владелицы «известного дома... на Поварской», графини Ростовой. Если граф производит впечатление «человека, любящего и умеющего пожить», сама она внушала уважение, старшая дочь была красивой, то Наташа некрасивая, но живая, подвижная («послышался бег.. грохот», «вбежала тринадцатилетняя девочка», «от быстрого бега», «Вывернувшись от отца, она подбежала к матери» — гл. 8). Ее портрет свидетельствует о том, что радость жизни — главная черта в ней («с своими сбившимися назад черными кудрями», «раскрасневшееся» от бега лицо, «смеялась чему-то... ей все смешно казалось... расхохоталась так громко и звонко... слезы смеха», «... не в силах более удерживаться, прыгнула и побежала из комнаты так скоро, как только могли нести ее быстрые ножки»). Полнота ощущения жизни в данный момент, в сию минуту — необходимое условие для ее согласия с миром. Как и Каратаев, она любовно воспринимает все, с чем сводит ее жизнь, нетерпеливо ждет своего вступления во взрослый мир, радуется проявлению жизненной силы в других.

В непосредственном поведении ребенка намечаются особенности характера героини и его восприятия окружающими. К ней влечет всех: в нее влюблен Борис Друбецкой (т. 1, ч. 1, гл. 10) после пения молодых Ростовых Пьеру кажется скучным разговор о политике, и он рад танцевать с «маленькой дамой» (т. 1, ч. 1, гл. 17), приехавший в отпуск Денисов делает предложение Наташе (т. 2, ч. 1, гл. 16). Сама героиня открыта дружбе и любви: чтобы доказать, что кузина Соня ей «друг, такой друг», она сожгла руку, «линейку разожгла на огне и прижала» (т. 2, ч. 1, гл. 1); готова влюбиться и в «толстого с очками... нового графа Безухова», и в певца-итальянца, учителя пения (т. 1, ч. 3, гл. 6), ей до слез жалко отказывать Денисову. Но Наташа сознает, что не испытывала еще любви, с которой «нельзя шутить», подобно Соне, полюбившей раз и навсегда, «что бы ни случилось», на «всю жизнь» (там же).

Для героини нет ничего неизменного, все в ней находится в постоянном становлении. При этом каждое из ее качеств оказывается «лучшим» среди ровесниц: она лучшая ученица преподавателя танцев Иогеля (т. 2, ч. 1, гл. 12), начав петь, «серьезно петь», даже «знатоков-судей» она заставляет молчать, наслаждаться и «только желать еще раз услышать» ее голос (т. 2, ч. 1, гл. 15). Каждое явление жизни воспринимается Наташей так, как будто этого еще «никогда, никогда не бывало». Она чувствует в себе такие силы, что «вот так, подхватила бы себя под коленки — ту же, как можно ту же, натужиться надо,— и полетела бы» (т. 2, ч. 3, гл. 2). Ее жажда радости, счастья «живит» людей. Рядом с ней они кажутся «добрыми, милыми, прекрасными... любящими друг друга», потому что для нее

несомненно, что «никто не мог обидеть друг друга... все должны... быть счастливы», как она сама (т. 2, ч. 3, гл. 17).

Для Андрея Болконского встреча с героиней становится поворотным моментом в жизни. Еще до того, как он почувствовал в себе пробуждение любви к ней; впечатление от «радостного блеска ее глаз» и «улыбки, относившейся... к ее внутреннему счастью», понимание, насколько она «особенна», заставляет по-новому взглянуть на свои занятия. Именно после бала, где он танцевал с Наташей, у него открываются глаза на его попытку приобщиться к реформаторской деятельности («...ему стало смешно, как он мог ждать чего-нибудь от Сперанского...» — т. 2, ч. 3, гл. 18). Когда же князь Андрей снова видит героиню, «в душе его произошло что-то новое и счастливое». Семейство Ростовых, которое он «строго судил прежде», представляется ему «составленным из прекрасных, простых и добрых людей». В его чувствах к Наташе соединяются радость и грусть, «слезы, возможность которых он не знал за собой»; «бесконечно великое» и телесное, земное. Любовь к ней помогла осознать жизнь в ее многообразии, «как будто он из душевной комнаты вышел на вольный свет божий... так много в себе чувствуя силы и молодости» (т. 2, ч. 3, гл. 19).

Развернутая характеристика жизненности героини, позволяющей ей стать «сводом» разрозненных сюжетных линий, создается с помощью показа общения между героями. Черты Наташи Ростовой обрисованы с помощью авторских описаний, диалогов, реплик, деталей, внутренних монологов, антитез (с красавицей Элен, верной Соней). Героиня оказывается на пересечении мнений, взглядов, намерений, в сюжетных эпизодах она всегда в центре внимания. Центральным событием ее жизни становится сватовство Андрея Болконского. Отсрочка свадьбы на «Целый год!» кажется ей ужасным решением (т. 2, ч. 3, гл. 23) она хотела бы «разделять» все его чувства, любить и его сына. Несмотря на разницу в возрасте, образовании, они оба «особенные», хотя для Наташи важно «уверить всех, что он только кажется таким особенным, а что он такой же, как и все». Ее горестное волнение после его отъезда («...несколько дней она... сидела в своей комнате, не интересовалась ничем...») напоминает «нравственную болезнь». Однако она продолжается две недели, после чего героиня «стала такая же, как прежде, но только... с другим лицом». Переживания не изменили ее натуру, но стали новым этапом в становлении ее характера.

Если для Болконского мнения являются результатом напряженной работы мысли, то Наташа «угадывает», интуитивно проникает в суть происходящего. Сама она загадка для других, ее нельзя «анализировать», даже сказать, «умна она» или нет (Пьер, объясняя княжне Марье Болконской, «что это за девушка», замечает: «Я решительно не знаю... никак не могу анализировать ее. Она обво-

рожительна. А отчего, я не знаю... Она не устаивает быть умною...» — т. 2, ч. 5, гл. 4). В ее душе «сновидение сливается с действительностью», рождая радостное, жизнеутверждающее мировосприятие. Она «знает наверное», что все живущие «были ангелами», но и земля видится ей «не ниже» неба, а впереди героиня предчувствует «целую вечность» («...ежели я буду жить всегда, так я и прежде жила, целую вечность жила» — т. 2, ч. 4, гл. 10).

Важной характеристикой Наташи является интуитивное проникновение в суть народного «духа», которое выявляет ее неожиданное для «всех присутствующих» в кабинете дядюшки («дальнего родственника, небогатого соседа Ростовых» — т. 2, ч. 4, гл. 4) — и родственников, и дворовых, еще недавно испытывавших к ней только любопытство, — следование приемам русской пляски. Героиня не просто «сделала то же самое и так точно, так вполне точно», что умеют крестьянские плясуньи, но пробудила в зрителях ощущение гармонии жизни («первый страх» — «любовались», «сквозь смех прослезилась», «такая чужая... графиня» — «умела понять все то, что было в Анисье, и в отце Анисьи, и в тетке, и в матери, и во всяком русском человеке» — т. 2, ч. 4, гл. 7).

Насколько все ее необъяснимые черты и поступки далеки от мистики, выявляется в святочном гадании. Мотив попытки заглянуть в будущее с помощью зеркала, известен по балладе В.А. Жуковского «Светлана» и роману в стихах Пушкина «Евгений Онегин». В отличие от героини Жуковского Наташа «смеется» («Какого-то с усами вижу...»). Ей «страшно» не от ожидания предвестия, как Татьяне, а за судьбу, ожидающую ее и князя Андрея («как я боюсь за него и за себя, и за все мне страшно...» — т. 2, ч. 4, гл. 12).

Наиболее непонятной для родных и знакомых, но при этом закономерным продолжением главной черты героини — нетерпеливой жажды жизни «теперь, сейчас» (т. 2, ч. 5, гл. 8) — является ее измена Болконскому. Познакомившись с его семьей, сознавая, что ее сердце полно любовью к нему, Наташа отвечает на флирт Анатоля Курагина (т. 2, ч. 5, гл. 10). Его признания делают ее «оживленной», «тревожной», ставят перед ней «неразрешимый вопрос», кого она любила: Анатоля или князя Андрея? (т. 2, ч. 5, гл. 13). Новый возлюбленный не только замещает в ее душе образ того, кого она «сильно... любила», но и становится воплощением ее представления о достойном человеке («Значит, он добр, благороден и прекрасен, и нельзя было не полюбить его»). Героиня отказывает Болконскому (письмо Марье), и только случайность спасает ее от побега с Анатодем. Даже Пьер, знающий Наташу с детства, не может понять, как можно «променять Болконского на дурака Анатоля, уже женатого» (т. 2, ч. 5, гл. 19). Анатолий, его шурин (брат жены), представляется ему таким же, как Элен, гадким человеком, олицетворением разврата, зла (т. 2, ч. 5, гл. 20). Но поговорив с Наташей,

Пьер ощущает, как в нем пробуждается «еще никогда не испытанное чувство жалости», а затем его охватывает нежность и любовь к ней, не в силах сдержать охвативших его эмоций, он плачет, говорит для самого себя удивительные слова («...вся жизнь впереди для вас... Ежели бы я был не я, а красивейший, умнейший и лучший человек в мире, и был бы свободен, я бы сию минуту на коленях просил руки и любви вашей» — т. 2, ч. 5, гл. 22).

Правда жизни, которую Пьер Безухов почувствовал в Наташе, выявляется как главное содержание образа в ее поступках во время ключевого в сюжете романа события — войны 1812 г. Что бы ни было в душе героини, какие бы «сожаления, желания, укоры, надежды и пороки» ни наполняли ее, все это происходит «сейчас» и непременно сменится от нового впечатления. Во время обеда Наташа чувствует, что «прежде... была дурная, а теперь... добра» и готова «любить... молиться» о спасении всех «без различия сословий, без вражды», даже тех, кого «она не понимает» (т. 3, ч. 1, гл. 18).

В Москве, казавшейся, как и дом каждого из отъезжающих, «перевернутой вверх дном», героиня чувствует, что «душа ее не лежала к этому делу», и вместо того, чтобы укладываться и собираться, раздает свои вещи и приглашает в дом раненых («Она... старалась заворотить на свой двор как можно больше раненых» — т. 3, ч. 3, гл. 13). Она понимает, что это «серьезное» дело, которому можно отдаваться «от всей души... изо всех своих сил». Эти «новые люди», случайно повстречавшиеся на пути, для нее так же важны, как и родные. Для раненых по ее просьбе отдают все свободные места на подводах, даже «гардеробную» повозку. Оставляя на дворе «сундуки с посудой, с бронзой, с картинами, зеркалами», все, как и Наташа, «весело оживлены». Именно она в центре события, уговаривая графиню, собирая вокруг себя домашних и прислугу (т. 3, ч. 3, гл. 16).

«Чуткая» к эмоциям окружающих Наташа предчувствует, что близкие знают что-то «очень дурное» об относящихся к ней обстоятельствах (т. 3, ч. 3, гл. 17). Действительно, Соня и графиня осведомлены, что с ними едет раненый Болконский. Оказавшись на ночлеге рядом с ним, героиня проникает к князю Андрею, чтобы попросить прощения. Он встречает ее с радостью, облегчением, чувствуя, что все стало «счастливым» (т. 3, ч. 3, гл. 32). Своим новым делом Наташа считает уход за раненым («...доктор должен был признаться, что он не ожидал от девицы ни такой твердости, ни такого искусства ходить за раненым»). Приехавшая в Ярославль к ним княжна Марья, несмотря на прошлую неприязнь, сразу чувствует, что Наташу переполняет «беспредельная любовь к нему, к ней, ко всему тому, что было близко любимому человеку... жалость, страданье за других и страстное желание отдать себя всю для того, чтобы помочь им» (т. 4, ч. 1, гл. 14).

После смерти князя Андрея Наташа вместе с княжной Марьей приезжает в Москву, где ее видит Пьер Безухов. Не узнавая ее «строгое, худое и бледное, постаревшее лицо», он после всех перенесенных им страданий ощущает «давно забытое счастье» («Пахнуло, охватило и поглотило его всего. Когда она улыбнулась, уже не могло быть сомнений: это была Наташа, и он любил ее» — т. 4, ч. 4, гл. 15). И она меняется, почувствовав любовь Пьера, становится «совсем другой» и в то же время «такою же, какою он знал ее почти ребенком и потом невестой князя Андрея» (т. 4, ч. 4, гл. 18). «Проснувшаяся сила жизни» преображает героиню, возвращая ей ее обычное настроение, та же жажда счастья «теперь», которая заставляла ее горевать об отсрочке свадьбы с Болконским, вызывает недоуменное восклицание уже о Пьере: «Только для чего же в Петербург!» (т. 4, ч. 4, гл. 20).

На этом проявлении всеильной жажды жизни заканчивается действие романа. В эпилоге становится известно о свадьбе Наташи и Безухова. Для ее семьи это было «последнее радостное событие», так как после войны все «распалось». «Запутались» дела, после смерти младшего сына горевала графиня, умер граф Илья Андреевич. Для Наташи свадьба была началом нового этапа, когда центром ее жизни стала семья: муж и дети, которых было четверо через семь лет. Она полностью погрузилась в семейные заботы, все свои способности направив к устройству «общей жизни» (эпилог, ч. 1, гл. 12).

Ее внешние характеристики совершенно меняются. В последнем портрете подчеркнуты земные, почти животные черты («...души вовсе не было видно» — эпилог, ч. 1, гл. 10). «Сильная мать», «сильная, красивая и плодovitая самка» не похожа на «прежнюю тонкую, подвижную Наташу». Она растворяется в жизни, становясь звеном в ее непрерывном продолжении. Но при этом героиня «таинственным, непосредственным путем» влияет на окружающий мир, отражая «только то, что было истинно хорошо» и тем самым проясняя в душе каждого, что составляет нравственную основу вечного движения жизни.

Если Наташа Ростова является олицетворением жизни, то два героя, которые в романе занимают центральное место, находятся в поисках ее смысла и назначения. Их духовные искания развиваются параллельно, взлеты и спады сменяют друг друга. Это «совсем особенные» люди (т. 4, ч. 4, гл. 17), связанные между собой искренней дружбой. Оба они появляются в первых главах романа. Если Пьер Безухов — молодой человек, «в первых раз» появившийся в свете, то **князь Андрей Болконский** — его завсегдатай, которому высшее общество давно «надоело».

Портрет «молодого князя» активизирует в сознании читателя сходство с героем пушкинского романа. Как и Онегин, Болконский

разочарован в свете, скучает, чувствует себя одиноким («Ему, видимо, все бывшие в гостинной не только были знакомы, но уж надоело ему так, что и смотреть на них и слушать их ему было очень скучно» — т. 1, ч. 1, гл. 3). Его красивые, «определенные и сухие черты» и независимое поведение представляют «резкую противоположность» не только с его женой, прелестной «маленькой княгиней», но и со всеми посетителями гостинной Анны Павловны Шерер. «Усталый, скучающий взгляд» князя Андрея превращается в «гримасу», когда он слышит пошлости, составляющие содержание светских разговоров. Только один Пьер вызывает у него «неожиданно добрую и приятную улыбку». Безухов в его доме свой человек, и с ним Болконский откровенен, объясняя, что жизнь, которую он ведет в Петербурге, ему не нравится настолько, что от нее он готов скрыться любыми путями, даже пойти на войну против «своих убеждений» («Я иду потому, что эта жизнь, которую я веду здесь, эта жизнь — не по мне!» — т. 1, ч. 1, гл. 5).

С первых глав князь Андрей привлекает внимание как необыкновенная личность — человек, который «все читал, все знал, обо всем имел понятие», обладающий не только «необыкновенной памятью», «способностью работать и учиться», но и «силой воли» (т. 1, ч. 1, гл. 6). Пьер «высоко ценит» его и «много ждет от него в будущем». Сам герой признается, что главным в жизни считает «цель», а светская жизнь кажется ему «заколдованным кругом», в котором он теряет «надежды и силы» («Гостиные, сплетни, балы, тщеславие, ничтожество — вот заколдованный круг, из которого я не могу выйти»). Обязанности перед «глупым обществом» связывают его, мешают совершенствоваться («...а я ничего не знаю и никому не гожусь»), чтобы подготовиться к достижению заветной цели.

В его воображении разыгрываются сражения, где он «один одерживает победу». Он готов к «смерти, ранам, потере семьи» ради того, чтобы «быть известным людям», достичь «славы, любви людской» (т. 2, ч. 3, гл. 12). Одушевленность честолюбивыми стремлениями, как и вся интенсивная духовная жизнь Болконского, скрыты за внешней холодностью, соблюдением приличий, требований чести и долга («Князь Андрей был один из тех редких офицеров в штабе, который полагал свой главный интерес в общем ходе военного дела» — т. 1, ч. 2, гл. 3). Это привлекает особое внимание к его внутренним монологам, в которых слышно то, что он не скажет «никому» («Я никогда никому не скажу этого» — т. 2, ч. 3, гл. 12).

Князю Андрею выпадает именно такой случай, какого он ждал. В Аустерлицком сражении русские войска бегут от наступающих французов, пули долетают уже до свиты Кутузова. Соскочив с лошади, Болконский подхватывает знамя полка и бежит впереди солдат, призывая наступать «вперед» («Ребята, вперед! — крикнул он детски-пронзительно»). Уверенность, что наступила минута его

славы («Вот оно! — думал князь Андрей...»), неожиданно сменяется разочарованием. Оно предстает как прозрение. Раненный, он падает, и над ним оказывается «неизмеримо высокое» небо, по сравнению с «бесконечностью» которого «все пустое, все обман» (т. 1, ч. 3, гл. 16). Прислушиваясь только к тому, что «происходило теперь между его душой и... небом», Болконский видит в Наполеоне, остановившемся над ним, чтобы засвидетельствовать, что это «прекрасная смерть», «маленького, ничтожного человека». Придя в себя после перевязки, он не удостаивает Наполеона ответом на расспросы о здоровье, так как «так мелочен казался ему сам герой его, с этим мелким тщеславием и радостью победы». Князь Андрей «желал только» возвращения в жизнь, «которая казалась ему столь прекрасною, потому что он так иначе понимал ее теперь» (т. 1, ч. 3, гл. 19).

После известия о его геройской гибели («Ваш сын, в моих глазах, — писал Кутузов, — с знаменем в руках, впереди полка пал героем, достойным своего отца и своего отечества» — т. 2, ч. 1, гл. 7) князь Андрей неожиданно возвращается домой, «бледный и худой и с измененным, страшно смягченным, но тревожным выражением лица» (т. 2, ч. 1, гл. 8). Это происходит в ночь, когда умирает от родов его жена, а на свет появляется «маленькое, красное» существо, заполняющее духовный мир Болконского. Однако случившаяся трагедия не позволяет ему начать новую жизнь.

Пьер, увидевший князя Андрея через два года после этого, поражен тем, как он постарел, изменился, сколько «убитости» в его потухшем взгляде. Высказывая свой «новый взгляд на вещи», Болконский и вовсе ставит в тупик Пьера, не понимающего, «как можно жить с такими мыслями». Князь Андрей, подытоживая свои прежние иллюзии («Я жил для славы»), рассказывает, что ему открылась иная «мудрость». Он живет «для себя», то есть для тех, кого чувствует изнутри, как сына, сестру, отца. Вмешательство в жизнь других, в том числе социальные преобразования, кажутся ему безнадежным делом, так как они ничего не меняют в существе человека («Ну, вот ты хочешь освободить крестьян... Это очень хорошо, но не для тебя... и еще меньше для крестьян... В Сибири ведет он ту же свою скотскую жизнь...» — т. 2, ч. 2, гл. 11). Пессимизм Болконского глубок и искренен, но «он знал, что... жило в нем» и другое, «давно заснувшее... лучшее» чувство (т. 2, ч. 2, гл. 12).

Его влечение к жизни пробуждается от встречи с Наташей Ростовой. Она весело пробегает перед его коляской, когда он по делам ополчения едет к графу Ростову (антитеза «Князь Андрей, невеселый и озабоченный» — «женский веселый крик», «со смехом побежала назад» разрешается в ощущении, что «стало отчего-то больно» герою — т. 2, ч. 3, гл. 2). Пение Сони и Наташи, для которой кажется возможным «полететь» в «эдакую прелестную ночь» вызы-

вает «путаницу молодых мыслей и надежд» у Болконского, противоречащую «всей его жизни». Неожиданно для себя он ощущает «беспричинную весеннюю» радость, понимая, что «...жизнь не кончена в тридцать один год...». Новой попыткой влиться в общую жизнь («...чтобы все они жили со мною вместе!» — т. 2, ч. 3, гл. 3) является участие князя Андрея в реформах Сперанского¹.

Встречи вымышленного героя с историческими деятелями предстают закономерными благодаря обрисовке его «особенных» качеств, превращающих его в выдающегося представителя своего времени. Он известен Александру I, и антипатичен государю. Его записку о «новых законах военных» не одобряет Аракчеев (т. 2, ч. 3, гл. 4). Реформы, проведенные князем Андреем в Богучарове («Да, это вы, князь, отпустили своих мужиков? — сказал екатерининский старик...»), вызывают презрительные усмешки вельмож. Мысли Болконского напротив, кажутся занимательными Сперанскому (т. 2, ч. 3, гл. 3). В этом «разумном, строго мыслящем, огромного ума человеке, энергией и упорством достигшем власти и употребляющем ее только для блага России» князь Андрей видит нового кумира, чувство к которому похоже на то восхищение, какое «он когда-то испытывал к Бонапарте» (т. 2, ч. 3, гл. 6). Он становится членом комиссии составления воинского устава и начальником отделения комиссии составления законов, работая над главой «Права лиц». Его деятельность прерывается неожиданно в тот момент, когда совершилось то, чего он ждал «с таким нетерпением». Известие об открытии Государственного Совета «не трогало его... представлялось... ничтожным», так как в нем он не находит ничего, что «может сделать» его «счастливее и лучше».

Новый поворот в жизни Болконского обусловлен встречей с Наташей Ростовой. Разочарование в законотворческой работе происходит на основе сопоставления умозрительных планов и реальности человеческой жизни. Вспомнив «мужиков, Дрона-старосту, и, приложив к ним права лиц, которые он распределял по параграфам», он поражен тем, насколько все это далеко от действительности (т. 2, ч. 3, гл. 18). Князю Андрею четыре месяца в комиссии Сперанского кажутся пребыванием в «душной комнате». Его манит «вольный свет», «мир, преисполненный каких-то неизвестных ему радостей», надежду на обретение которого он связывает с Наташей (т. 2, ч. 3, гл. 19).

В этот кульминационный период своей жизни герой чувствует, что «не жил прежде», в прошлом остались «его тоска, его презрение

¹ Сперанский Михаил Михайлович (1772—1839) — граф, государственный деятель. С 1808 г. ближайший советник Александра I; автор плана либеральных преобразований. В 1812—1816 г. — в ссылке.

к жизни, его разочарованность». Пьеру Безухову Болконский кажется «совсем другим, новым человеком» (т. 2, ч. 3, гл. 22). Неизвестные ранее черты открывают в нем Ростовы, удивляясь, что раньше не замечали, насколько он близок всем им и предназначен самой судьбой для Наташи («После нескольких дней в семействе к нему привыкли и, не стесняясь, вели при нем прежний образ жизни, в котором он принимал участие» — т. 2, ч. 3, гл. 24). Сам князь Андрей не скрывает, что «теперь только понял и узнал жизнь» (т. 2, ч. 3, гл. 26).

Во время годичной отсрочки свадьбы с Наташей, сделанной по требованию старого князя Болконского («Женись, женись, голубчик... Родство хорошее!.. Умные люди, а? Богатые, а?» — т. 2, ч. 3, гл. 26), герой лечится на водах в Швейцарии, живет в Риме. Получив известие об измене Наташи, он снова меняется. Пьер видит его в Москве «очевидно поздоровевшим, но с новою, поперечною морщинкой между бровей». Безухова, ожидавшего застать князя Андрея на следующее утро после приезда в расстроенных чувствах, поражают его сила воли и самообладание, позволяющие принимать участие в спорах о Сперанском («Князь Андрей... стоял против отца и князя Мещерского и горячо спорил, делая энергические жесты» — т. 2, ч. 5, гл. 21). Оценка Болконским внезапной ссылки его прежнего кумира важна для понимания его отношения к поступку невесты. Разум подсказывает герою, что справедливость все равно восторжествует, но на душе у него «злое чувство» (эпитет повторен: «злое выражение» лица, «холодно, зло, неприятно... усмехнулся», все Болконские испытывают «презрение и злобу» к той, «которая могла на кого бы то ни было променять князя Андрея»), не позволяющее быть великодушным, простить.

Князь Андрей ищет Анатоля Курагина и в Петербурге, и в армии для того, чтобы при личной встрече найти повод к дуэли, однако судьба не посылает ему такого случая. Он пытается занять себя «практическими интересами», боясь «вспомнить о... мыслях, раскрывавших бесконечные и светлые горизонты». Его «давит» ощущение, «что оскорбление еще не вымещено, что злоба не излита». Он устал от тех «переворотов», которые пережил за три года перед войной, и снова возвращается на службу в армию (т. 3, ч. 1, гл. 8).

«Бессмысленные явления», на которые распалась для него жизнь, он видит и в штабе армии, отказываясь от службы у Кутузова и возвращаясь к полку («...я боюсь, что не гоюсь больше для штабов...» — т. 3, ч. 2, гл. 17). «Злоба» не оставляет его (при встрече на Бородинском поле Пьер видит в нем враждебность, «злобно-насмешливое» настроение — т. 2, ч. 2, гл. 25), но постепенно к нему возвращается способность спокойно рассуждать. Уверенность в исходе войны внушают ему и знание Кутузова, ставшего главноко-

мандующим, и ощущение, что его наполняет чувство, знакомое каждому солдату. Для злобы находится настоящий противник: в сражении «кто будет злей драться и себя меньше жалеть, тот победит». Умом и сердцем поняв «весь смысл и все значение этой войны и предстоящего сражения», Болконский готов идти на «самое гадкое дело в жизни» — убийство как на «страшную необходимость» ради восстановления справедливости, освобождения страны от нашествия. В этом ему видится высшая правда жизни, от которой «тяжело» на душе («Я вижу, что стал понимать слишком много. А не годится человеку вкушать от древа познания добра и зла...»). Принимая «строго и серьезно» неизбежность и собственной смерти («Ну, да не надолго!»), он, однако, не может простить Анатолю Курагину, что после всего случившегося с Наташей «он жив и весел».

Князь Андрей встречается со своим врагом в перевязочной палатке, куда их обоих, раненых, переносят солдаты. Снова, как на Аустерлицком поле, испытав страдания и близость смерти, Болконский ощущает, что освободился от мелочного эгоизма. Он чувствует свою связь со всеми, выражающую в «сострадании, любви». Даже к Анатолю он испытывает «восторженную жалость и любовь», увидев в нем «несчастливого, рыдающего, обессиленного» человека (т. 3, ч. 2, гл. 37). По дороге в Москву Пьер узнает о смерти их обоих (т. 3, ч. 3, гл. 9), но раненому Болконскому суждено еще раз встретиться с той, больше которой он «из всех людей никого не любил... и не ненавидел». Когда Наташа, оказавшись случайно рядом на привале беженцев, приходит к князю Андрею, чтобы просить прощения «за то, что... сде... лала», он даже не понимает, «что простить», признаваясь, что их свидание «счастливо», и он любит ее «больше, лучше, чем прежде» (т. 3, ч. 3, гл. 32).

Предсмертные страдания князя Андрея описаны на фоне рассказа о Платоне Каратаеве, что проясняет причины его ухода из жизни. «Это» происходит с ним тогда, когда физические «опасности» миновали («...первое время была опасность от горячего состояния и страдания, но у Троицы это прошло, и доктор опасался одного — антонова огня. Но и эта опасность миновала... Сделалась лихорадка. Доктор говорил, что лихорадка эта не так опасна» — т. 4, ч. 1, гл. 14). Болконскому, понявшему и простившему тех, кто сделал ему зло, разделившему «теплоту патриотизма» (т. 3, ч. 2, гл. 16) со всеми русскими людьми, не удается сделать последнего шага в «общую жизнь». Он не может подавить враждебность к тем, кто «живет и думает о живом» в то время, как ему суждено умереть. Княжна Марья чувствует «в словах, в тоне его, в особенности во взгляде» «отчужденность от всего мирского». Он «рассеянно» слушает о сгоревшей Москве, «не знал, что говорить» с сыном (т. 4, ч. 1, гл. 15). В контексте авторской концепции искания Болконского предстают «односторонне личными, умственными». В противополо-

ложность Каратаеву он перед смертью сосредоточен на том, что кажется ему важнейшим, по сравнению с которым все относящееся к другим ничтожно, не нужно. Его нравственный выбор совершается в пользу личного, в «последней... борьбе между жизнью и смертью... смерть одержала победу» (т. 4, ч. 1, гл. 16).

Оценка Андрея Болконского у главных героев романа не совпадает с авторской. О нем нельзя «забыть» (т. 4, ч. 4, гл. 17) Наташе, Пьеру, княжне Марье. Для юного Николеньки Болконского его отец — высшее мерило справедливости поступка. Он готовится к тому подвигу, который был бы сравним с деяниями героев античности, чтобы не только «все полюбили, все восхитились» им, но «даже он был доволен» (эпилог, ч. 1, гл. 16). Делая выбор между призывом Пьера к «союзу добродетели» и словами Николая Ростова о необходимости «повиноваться» правительству, Николенька вызывает у Безухова размышления о том, был бы князь Андрей «согласен» с устройством тайного общества «независимых, свободных людей». Пьер полагает, что он был бы на их стороне («Я думаю, что да...» — эпилог, ч. 1, гл. 14), тем самым проясняя политические последствия независимости суждений и жажды деятельности на благо отечества, составлявших суть характера Болконского. В князе Андрее высвечиваются не только качества «лишнего» человека, но и черты личности, чьи выдающиеся способности, цельность, сила воли должны были бы в полной мере проявиться при одушевлении гражданственной целью.

Пьер Безухов — центральный образ романа. В сюжетном действии изображена его судьба, начиная с первого посещения светского общества и заканчивая участием в тайной организации, предопределяющим развитие дальнейших событий, остающихся за рамками произведения. К такому решению его приводит сложная цепь духовных исканий, этапы которых обуславливают движение концентрического сюжета. Попытки проложить собственный путь в исторических бурях вносят в действие мотив узнавания, придающий ему напряженный, непредсказуемый характер.

Пьер появляется во второй главе романа как «незаконный сын знаменитого екатерининского вельможи». Он воспитывался за границей, в высшем свете появился впервые, и потому, на взгляд посетителей салона Анны Павловны Шерер, он «медведь», «не умеет жить», совершая одну «неучтивость» за другой. В портрете Безухова подчеркнуты отличия от «других мужчин в комнате». Хотя он одет по «тогдашней моде», в нем есть «что-то... несвойственное месту». Дело не столько в том, что он «массивный, толстый молодой человек», сколько в его «умном и вместе робком, наблюдательном и естественном взгляде», вызывающем даже страх. Единственным

человеком в салоне, к которому Пьер чувствует доверие и дружбу, является Андрей Болконский, которого он знает с детства. Однако в его поведении видно желание быть откровенным со всеми, высказывая заветные мысли.

Первым взрослым выбором, предложенным отцом двадцатилетнему Пьеру, является карьера. Выбирая, кем быть, кавалергардом или дипломатом, он предается обычным увеселениям светской молодежи: ведет «беспутную жизнь» в обществе Анатоля Курагина, «известного игрока и бретёра»¹ Долохова (т. 1, ч. 1, гл. 6). «За убийство» он даже выслан из Петербурга, что приводит его в Москву как раз в тот сюжетный момент, когда его отец, граф Кирилл Владимирович Безухов «так плох, так плох» (т. 1, ч. 1, гл. 14), что около его постели собираются наследники. Оказавшись обладателем огромного состояния, Пьер после смерти отца почувствовал себя «центром какого-то важного общего движения» (т. 1, ч. 3, гл. 1). Необходимость выбирать жизненное поприще отпадает сама собой, но зависимость от света возрастает. Герой «не чувствовал себя в силах обмануть... ожидания» тех, кто видит в нем «лучшего жениха Москвы, обязанного жениться на первой красавице» — Элен Курагиной (т. 1, ч. 3, гл. 2). Через год после свадьбы, заметив «близость Долохова к его жене» и получив анонимное письмо об их связи, Безухов, придравшись к ничтожному поводу, вызывает его на дуэль и тяжело ранит (т. 2, ч. 1, гл. 5).

Только «в следующую ночь после дуэли» Пьер начинает задавать себе вопросы о том, что с ним «было» («Что ж было?.. Отчего? Как я дошел до этого?» — т. 2, ч. 1, гл. 6). Подвергая анализу свою жизнь в последний год, он понимает, что его чувства спали, он не любил Элен, подчиняясь светским условностям. Поскольку натура героя такова, что «Он перерабатывал один в себе свое горе», важнейшее значение приобретают его внутренние монологи. Все время «с самого того дня, как он после дуэли вернулся из Сокольников и провел первую мучительную бессонную ночь», Пьер сосредоточен на своих размышлениях, по сравнению с которыми все внешнее кажется ему неважным. Он никак не может найти ответы на определяющие «всю его жизнь» вопросы: «Что дурно? Что хорошо? Что надо любить, что ненавидеть? Для чего жить, и что такое я? Что такое жизнь, что смерть? Какая сила управляет всем?» (т. 2, ч. 2, гл. 1).

В этот поворотный момент Безухов встречает на станции в Торжке старика с «твердым и строгим взглядом», который оказы-

¹ Бретёр — дуэлянт, задира (франц.).

вается масоном Осипом Алексеевичем Баздеевым. Пьеру известно, что это «один из известнейших масонов... еще новиковского¹ времени» (т. 2, ч. 2, гл. 2). Его наставления находят в герое благодарного слушателя, твердо и «с наслаждением» поверившего в возможность нравственного самоусовершенствования и «братской и деятельной любви между людьми». Масонство Пьер воспринимает как содружество единомышленников «с целью поддерживать друг друга на пути добродетели» (т. 2, ч. 2, гл. 2—3). После вступления в братство Безухов начинает проводить в жизнь свои новые принципы. Если для Андрея Болконского тот же временной период окрашен в мрачные, унылые тона, так как он чувствует, что чужд общей жизни, сосредоточившись на том единственном, что ему «осталось... теперь» — на заботах о сыне (т. 2, ч. 2, гл. 9), то Пьер одушевлен надеждами. В своих Киевских имениях он намерен освободить крестьян, учредить «больницы, приюты и школы».

В действительности к «занятию делами» герой «менее всего имел способности и склонности». Предаваясь каждый день «занятиям» с главноуправляющим, он чувствовал, что дела «ни на шаг» не продвигаются. Однако Пьеру доставляют удовольствие «трогательные благодарения депутатов крестьян», и он не задумывается о том, что «никогда не будет в состоянии» проверить, как исполняются его повеления (т. 2, ч. 2, гл. 10). В таком противоречивом настроении Безухов встречается с Болконским, который понимает, что у них нет «теперь ничего общего», хотя и пытается развеять прекраснодушные иллюзии своего бывшего друга («Ну, давай спорить...» — т. 2, ч. 2, гл. 11).

Тщетность своих надежд на масонство как осуществление тех гуманистических идеалов, которые всегда были ему дороги (так же, как в двадцать лет он защищал французскую революцию, он теперь готов считать «истинным светом» учение равенства, братства и любви», — т. 2, ч. 2, гл. 12). Чем является для него масонство, Пьер понимает только через три года. В это время князь Андрей начинает работу в комиссии Сперанского. Его воодушевление контрастирует с тоской и упадком сил у Безухова. Главным художественным средством, с помощью которого выявляются особенности его размышлений, становится дневник (т. 2, ч. 3, гл. 8, 10), в котором Пьер анализирует свои беседы с «братьями» и сны, не чувствуя в себе сил найти «истинные пути, выводящие из лабиринта лжи». Он настолько погружен в безысходные мысли, что даже стремление Наташи Ростовской «передать ему излишек своего счастья» не находит отзыва

¹ Новиков Николай Иванович (1744—1818) — писатель, журналист, издатель, общественный деятель, крупнейший русский просветитель. Масон с 1770-х годов.

(«Пьер рассеянно улыбнулся, очевидно не понимая того, что ему говорили» — т. 2, ч. 3, гл. 17).

Такое состояние продолжается еще долго, но выводит Пьера из него именно Наташа. Увидевшись с ней после ее разрыва с Болконским, Безухов ощущает, что его душу переполняют жалость, любовь, ожидание счастья («Я счастлив буду, ежели в состоянии буду...» — т. 2, ч. 5, гл. 22). Его обычный образ жизни, все люди кажутся ему в сравнении с этими чувствами «так жалки, так бедны». В его духовном мире воцаряется ясность. Как на Аустерлицком поле над Болконским, над Пьером расстилается «огромное пространство звездного темного неба». «Низость всего земного» перестает волновать героя, чья душа раскрывается, «расцветает» в преддверии «новой жизни». Ее предвестием кажется ему комета, в которой он видит «светлую звезду», указывающую путь к его счастью.

Он оказывается долгим и трудным. Почувствовав, что любит Наташу, Безухов становится «молчалив и задумчив» (т. 3, ч. 1, гл. 20). На этом фоне он воспринимает начало Отечественной войны 1812 г. «Торжественность и значительность» происходящего он понимает не сразу. Пьер вглядывается в солдат, вслушивается в их разговоры, пытается понять, «зачем они думают о чем-нибудь другом, кроме смерти?» «Странными» кажутся ему слова одного из них, «говорившего о том, что **всем народом навалиться хотят**» (т. 3, ч. 2, гл. 20). Мнение князя Андрея, высказанное во время их последней встречи перед Бородинским сражением («Французы разорили мой дом и идут разорять Москву, оскорбили и оскорбляют меня всякую секунду. Они враги мои, они преступники все, по моим понятиям. И так же думает Тимохин и вся армия. Надо их казнить» — т. 3, ч. 2, гл. 25), не убеждает Безухова.

«Любопытствуя» посмотреть на битву, Пьер приезжает на Бородинское поле. Для него это вызывающее восхищение своей красотой «зрелище» («Пьеру захотелось быть там, где были эти дымы, эти блестящие штыки, это движение, эти звуки» — т. 3, ч. 2, гл. 30). Попав на батарею, он наблюдает бой вблизи, даже участвует в нем, постепенно понимая, что происходит массовое убийство, вселяющее в него страх, ужас, возмущение («Нет, теперь они оставят это, теперь они ужаснутся того, что они сделали! — думал Пьер...» — т. 3, ч. 2, гл. 32). Увидев реальность, постигнув душевные свойства солдат, «этих странных, неведомых ему доселе людей», он приходит к выводу, что необходимо «скинуть с себя... лишнее, дьявольское... бремя этого внешнего человека», чтобы стать «просто солдатом», «не говорить, но делать», «соединяя в душе своей значение всего» (т. 3, ч. 3, гл. 9).

С этими мыслями он уходит из московского дома (т. 3, ч. 3, гл. 11), не чувствуя себя в силах распутать их «сложную путаницу». Поселившись в доме брата своего «благодетеля», Макара Алексее-

вича Баздеева, Пьер порывается то принять участие в «народной защите Москвы», то убить своего прежнего кумира, превратившегося в виновника бесчисленных бедствий для русских людей («Он должен был, скрывая имя свое, остаться в Москве, встретить Наполеона и убить его...» — т. 3, ч. 3, гл. 27). Но мрачный строй его мыслей о самопожертвовании «разлетелся, как прах», при разговоре с французским офицером. Он начался случайно, когда Безухов пытается предотвратить расправу с бросившимся на Рамбаля пьяным хозяином. Сознывая, что его прежние намерения обоснованны, «полезны и достойны», Пьер после «добродушной» беседы «чувствовал, что теперь он не сделает этого» — не убьет человека, как бы ни был он виноват (т. 3, ч. 3, гл. 29). Напротив, он испытывает потребность спасать, помогать, восстанавливать справедливость. После попытки защитить от мародеров армянское семейство, его захватывает конный разъезд французских уланов.

В плену Безухов становится свидетелем казни, приведшей его в отчаяние, заставившей совершенно разувериться в жизни («С той минуты, как Пьер увидел это страшное убийство, совершенное людьми, не хотевшими этого делать, в душе его как будто вдруг выдернута была та пружина, на которой все держалось и представлялось живым, и все завалилось в кучу бессмысленного сора» — т. 4, ч. 1, гл. 12). Просветляет его душу общение с Платоном Каратаевым. Найдя в нем «олицетворение духа простоты и правды» (т. 4, ч. 1, гл. 12), Пьер доверился внушенному им «новому, неиспытанному чувству радости и крепости жизни» (т. 4, ч. 2, гл. 12). Перерождение героя предстает закономерным этапом его духовного развития. Пьер обретает свое истинное лицо, обратившись к вечной мудрости народа, до сих пор далекой от графа Безухова и открывшейся ему в тот момент, когда он был в плену («...во всю свою жизнь Пьер с восторгом думал... о том полном душевном спокойствии, о совершенной внутренней свободе, которые он испытал только в это время» — там же).

Оказавшись на свободе благодаря партизанскому отряду Денисова, герой не утратил внутреннего равновесия, несмотря на то, что на смену физическим мучениям приходят моральные. Он узнает о смерти своей жены, князя Андрея, «В день своего освобождения он видел труп Пети Ростова». Его не покидают «радостное сознание свободы» и гармонии, ощущение, что основой жизни является вера не «в какие-нибудь правила, или слова, или мысли», как было с ним до сих пор, а в «того Бога, без воли которого не спадет волос с головы человека» (т. 4, ч. 4, гл. 12).

Его внутренние изменения не отражаются в поведении и портрете, но отношение окружающих к нему другое. «Людам приятно было в его присутствии» (т. 4, ч. 4, гл. 13). Наташа Ростова видит,

что он «сделался какой-то чистый, гладкий, свежий: точно из бани... морально из бани» (т. 4, ч. 4, гл. 17).

Он становится притягателен для героини («Ты любишь его? — Да, — прошептала Наташа» — т. 4, ч. 4, гл. 20) как воплощение «предстоящего счастья» (т. 4, ч. 4, гл. 19).

Брак Пьера с Наташей полон света («Яркий, блестящий, радостный свет лился потоками из ее преобразившегося лица», «...радостное солнце сияло на лице Наташи...» — эпилог, ч. 1, гл. 11), ощущения будничного семейного счастья, добра, понимания, любви. В нем торжествует сама жизнь. Однако для Безухова важными являются и вопросы, выявляющие пробуждение в нем гражданского чувства. Его «задушевной мыслью» становится план противодействия общей «катастрофе». Утвердившаяся в герое правота жизни проясняет авторское отношение к тому движению, которое Пьер называет «союзом добродетели», объединением «независимых, свободных людей» ради «общего блага и общей безопасности». По логике романа восстание декабристов становится продолжением исторической деятельности, одушевленной «народным чувством».

Представление об обществе — «живом» «глобусе» изображено как следствие нового мироощущения Пьера, подсознательно (сон) чувствующего, что «стремящаяся разлиться, захватить наибольшее пространство» капля обречена на уничтожение (т. 4, ч. 3, гл. 15). Понимание этой истины является высшей точкой духовной эволюции героя, в образе которого воплотилась авторская трактовка личности, стремящейся к созиданию «общей жизни». Наряду с деталями, придающими герою историческую достоверность, философская наполненность образа обуславливает его обобщенный характер.

Литература

- Бочаров С.Г. Роман Л.Н. Толстого «Война и мир». М., 1963.
Гудзий Н.К. Лев Толстой. М., 1960.
Ермилов В.В. Толстой — художник и роман «Война и мир». М., 1961.
Зайденинур Э.Е. «Война и мир» Л.Н. Толстого: Создание великой книги. М., 1966.
Камянов В. Поэтический мир эпоса. О романе Л. Толстого «Война и мир». М., 1978.
Кормилов С.И. Роман Л.Н. Толстого «Война и мир». М., 1983.
Опуйская Л.Д. Роман-эпопея Л.Н. Толстого «Война и мир». М., 1987.

Темы для самостоятельной работы и сочинений

1. Смысл названия романа «Война и мир».
2. Тема счастья в романе «Война и мир».
3. «Война и мир» как исторический роман-эпопея.
4. Особенности выражения философской концепции автора в романе «Война и мир».

5. Высший свет в романах А.С. Пушкина и Л.Н. Толстого («Евгений Онегин» и «Война и мир»).
6. Тема личности в романе «Война и мир».
7. Особенности проявления народного начала в героях романов А.С. Пушкина и Л.Н. Толстого («Евгений Онегин» и «Война и мир»).
8. Народный характер в романе «Война и мир».
9. Документальное и вымышленное в исторических лицах в романе «Война и мир».
10. «Особенные» герои в романе «Война и мир».
11. Роль антитезы в характеристике женских образов в романе «Война и мир».
12. Своеобразие воплощения конфликта «человек-история» в романе «Война и мир».
13. Особенности психологизма в романе «Война и мир».
14. Художественная деталь в обрисовке исторических событий в романе «Война и мир».
15. Портретная деталь в характеристике героев романа «Война и мир».
16. «Кумиры» героев романа «Война и мир» и их развенчание.
17. Исторические события глазами детей в романе «Война и мир».
18. Образ Наташи Ростовской как воплощение идеи жизненной правоты в романе «Война и мир».
19. Андрей Болконский как образ выдающейся личности в романе «Война и мир».
20. Пьер Безухов: духовная эволюция как путь к нравственному идеалу в романе «Война и мир».
21. Традиции дворянской семьи в романе «Война и мир».
22. Этапы формирования социально-политической позиции у героев романа «Война и мир».
23. Образ Наполеона в лирике А.С. Пушкина и в романе Л.Н. Толстого «Война и мир».
24. Бородинское сражение в изображении М.Ю. Лермонтова и Л.Н. Толстого («Бородино» и «Война и мир»).
25. Особенности разрешения конфликта «человек-история» в романах А.С. Пушкина и Л.Н. Толстого («Капитанская дочка» и «Война и мир»).
26. Своеобразие развязки основного конфликта в романе в стихах А.С. Пушкина «Евгений Онегин» и в романе Л.Н. Толстого «Война и мир».
27. Образ Кутузова в баснях И.А. Крылова и в романе Л.Н. Толстого «Война и мир».
28. Особенности сюжета в романе «Война и мир».
29. Своеобразие композиции романа «Война и мир».
30. Мотив дуэли в романах А.С. Пушкина, М.Ю. Лермонтова, И.С. Тургенева и Л.Н. Толстого.

МИХАИЛ ЕВГРАФОВИЧ САЛТЫКОВ (Н. ЩЕДРИН) (1826—1889)

Родился в богатой помещичьей семье. Детские годы прошли в усадьбе отца, принадлежавшего к старинному дворянскому роду. Получил домашнее образование, в ходе которого раньше русского узнал французский и немецкий языки. С 1838 г. учился в Царско-сельском лицее (в 1844 г. переименован в Александровский).

В лицейские годы обращается к поэтическому творчеству. Стихи Салтыкова, признанного в своем классе лицейским продолжателем

пушкинских традиций, появляются в журналах «Библиотека для чтения», «Современник».

В 1844 г., закончив лицей, Салтыков становится чиновником в канцелярии военного министерства. Однако его главным интересом становится художественное творчество. В 1840-е годы формируется литературная позиция писателя, ориентиром для которого становится «натуральная школа». Этот термин был впервые введен Ф.В. Булгариным¹ для характеристики особенностей произведений тех молодых литераторов, кто старался претворить традиции Н.В. Гоголя («Северная пчела», 1846, 26 января). В.Г. Белинский пользовался термином, подчеркивая правдивое изображение действительности у прозаиков «натуральной школы». Салтыков воспринял как демократическую сторону воззрений гоголевских последователей, так и их стремление вслед за автором «Мертвых душ» сатирически изображать пороки современного общества. Антикрепостнические настроения Салтыкова были настолько глубокими, что он участвовал в работе одного из кружков, созданных М.В. Петрашевским.

После опубликования первых повестей Салтыкова, отразивших его взгляды («Противоречия», «Запутанное дело»), он был сослан в Вятку (1848—1855). В 1849 г. писатель был привлечен к дознанию по делу петрашевцев, однако для него оно закончилось благополучно. В Вятке Салтыков также служил, что дало возможность собирать материал о жизни провинциальных чиновников. Особенно много впечатлений принесли поездки с инспекционными и следственными целями, которые полагались по должности советника в Вятском губернском правлении (1850—1855 гг.).

После смерти Николая I Салтыков смог вернуться в Петербург. В 1856 г. начинается публикация «Губернских очерков». Тогда и появился псевдоним Н. Щедрин. Под этим именем писатель стал широко известен, его произведения получили высокую оценку критики, в первую очередь революционно-демократической (Н.Г. Чернышевский, Н.А. Добролюбов). В 1857 г. напечатана пьеса «Смерть Пазухина».

С 1856 г. Салтыков, служа в министерстве внутренних дел, делает успешную карьеру. В 1858 г. он становится вице-губернатором Рязани, в 1860 г. — Твери. Там во время осуществления крестьян-

¹ Булгарин Фаддей Венедиктович (1789—1859) — журналист, писатель, выражавший в 1840-е годы антиреалистические взгляды, выступавший против «пошлых» произведений нового поколения, среди которого были В.Г. Белинский, И.С. Тургенев, Н.А. Некрасов, А.И. Герцен.

ской реформы 1861 г. пытается содействовать защите прав крестьян. Убедившись в несовместимости своих взглядов и государственных обязанностей, в 1862 г. подает в отставку.

В конце 1850-х годов начинается создание циклов новелл и очерков «Невинные рассказы» и «Сатиры в прозе». В 1860-е годы писатель приступает к новому циклу «Помпадур и помпадурши», пишет обзорные статьи «Наша общественная жизнь» (журнал «Современник»).

В 1864 г. после недолгого перерыва Салтыков возвращается к службе. Он становится председателем Пензенской казенной палаты, затем управляющим Тульской казенной палатой, управляющим Рязанской казенной палатой. Смена городов была вызвана возникавшими разногласиями и конфликтами с губернаторами, которые улаживались благодаря вмешательству министра финансов, в должности которого в это время состоял лицейский товарищ писателя М.Х. Рейтерн. В 1868 г. Салтыков окончательно уходит от дел — в чине действительного статского советника отправляется в отставку.

В конце 1860-х — 1870-е годы на страницах журнала Некрасова «Отечественные записки» (после его смерти в 1877 г. ответственным редактором стал сам Салтыков) появляется множество новых произведений писателя. Среди них «История одного города», «Благонамеренные речи», романы «Господа Головлевы» и «Современная идиллия», в целом представляющие собой сатирическую эпопею о современной русской жизни. Начинается создание цикла сказок, явившихся итогом идейно-художественных исканий автора в области произаической сатиры.

В 1880-е годы выходят очерковые циклы «За рубежом», отразившие впечатления от поездок в Германию, Швейцарию, Францию, и «Письма к тетеньке», новые сказки. После запрещения (1884 г.) журнала «Отечественные записки» появляется цикл «Мелочи жизни», включивший размышления писателя о драматичной судьбе героев нового времени — разночинцев, интеллигентов, ремесленников.

Салтыков умер 28 апреля (10 мая) 1889 г. в Петербурге.

СКАЗКИ

Сказка — древнейший фольклорный жанр. В этом небольшом эпическом произведении главной особенностью является установка на вымысел. Фантастика в сказке имеет широкий тематический диапазон — от бытовых несообразностей и чудесного разрешения конфликтов (бытовые, авантурные сказки) до волшебных превращений и придания животным и предметам необыкновенных свойств (сказки о животных, волшебные сказки, сказки-небылицы).

Обработки сказочных сюжетов, мотивов и образов известны в словесности разных стран с конца XVII в. (Ш. Перро). В XIX в. литературная сказка стала распространенным жанром (Х.К. Андерсен, В. Хауф, сборники братьев Я. и В. Гримм). В России родоначальником этого жанра был А.С. Пушкин («Сказка о попе и о работнике его Балде» — 1830, «Сказка о медведихе» — 1831, «Сказка о царе Салтане...» — 1831, «Сказка о рыбаке и рыбке» — 1833, «Сказка о мертвой царевне и о семи богатырях» — 1833, «Сказка о золотом петушке» — 1834).

М.Е. Салтыков-Щедрин обратился к сказке в конце 1860-х годов. Новаторством в его подходе к этому жанру было стремление выразить в нем оригинальное содержание, приблизить его к современности, сохранив главные особенности. Писателя привлекала фантастическая основа сказки, позволяющая в гротесковом заострении показать черты действительности. Гротеск становился важнейшим художественным средством сатирического показа проявлений общественных и нравственных пороков. Кроме этого, для Салтыкова-Щедрина была важна нравоучительная направленность, характерная для сказки. Показывая путь к утверждению добра в человеческих отношениях, автор опирался на многовековой опыт, традиционные моральные ценности. В персонажах своих произведений он использовал черты, вызывавшие целый комплекс ассоциаций с героями народных сказок, что превращало образы в «говорящие», ясные аллегории. Наконец, «эзопов язык», система иносказаний, разработанная в фольклоре, предоставляла широкие возможности для авторской иронии.

Актуальная социально-нравственная, часто политическая тематика придавала сказкам писателя злободневность, публицистичность. В то же время типичность основных образов лишала их налета карикатурности, а гуманистическая трактовка современных проблем обуславливала философское обобщение.

Формальные признаки сказки Салтыкова-Щедрина также указывали на ее двойственный характер. Традиционная сказочная лексика, орнаментика (зачины, повторы, устойчивые словосочетания, включение пословиц и поговорок), тяготение образа рассказчика к сказителю-балагуру сочетались с использованием в речевых характеристиках газетных штампов, современных разговорных форм, профессионализмов, выявляющих принадлежность к определенной социальной группе, — т. е. целого ряда черт, придающих персонажам злободневность.

Салтыков-Щедрин вернулся к работе над сказками в начале 1880-х годов. В 1884 г. вышла книга «Сказки для детей изрядного возраста». Новые тексты опубликованы в сборнике 1887 г. Часть сказок издана посмертно.

**«ПОВЕСТЬ О ТОМ, КАК ОДИН МУЖИК
ДВУХ ГЕНЕРАЛОВ ПРОКОРМИЛ» (1869)**

Ироническое обозначение жанра небольшого произведения (повесть) указывает на необычную для сказки масштабность конфликта. Персонажи находятся не просто на разных ступенях социальной лестницы, они представляют два противоположных общественных лагеря, между которыми существуют давние противоречия, приводящие к столкновению. Переплетение реальности и фантастики позволяет сатирически заострить мысль о социальной несправедливости по отношению к «кормильцу» России.

В произведении сочетаются черты бытовой и волшебной сказки. Реальность («Служили генералы всю жизнь в какой-то регистратуре...», «Упразднили регистратуру...», «Оставшись за штатом, поселились они в Петербурге, в Подьяческой улице, на разных квартирах; имели каждый свою кухарку и получали пенсию») чудесным образом («...по шущему велению, по моему хотению...») превращается в алогичную, абсурдную «печальную действительность» («...очутились на необитаемом острове»). Повествователь, представляя персонажей, подчеркивает губительное влияние среды, где они «родились, воспитались и состарились», превратившей их в существа, лишенные человеческих качеств («...следовательно, ничего не понимали. Даже слов никаких не знали, кроме: «примите уверение в совершенном моем почтении и преданности»).

Развитие сказочного сюжета углубляет такую характеристику. Лишенные привычных условий, генералы быстро превращаются в животных («...в глазах их светился зловещий огонь, зубы стучали, из груди вылетало глухое рычание. Они начали медленно подползать друг к другу и в одно мгновение ока остервенились. Полетели клочья...»). Однако животные, как и люди, из них получаются игрушечные. Они только похожи на живых, так как ничего не знают («Стали искать, где восток и где запад... ничего не нашли») и не умеют («Попробовал полезть — ничего не вышло...», «Как все это сделать?»). Они не способны ни к физической, ни к интеллектуальной деятельности («Как, например, думаете вы, отчего солнце прежде восходит, а потом заходит, а не наоборот? — Станный вы человек... ведь и вы прежде встаете, идете в департамент, там пишете, а потом ложитесь спать?»). При этом генералы не исключение: в найденном одним из них старом номере газеты «Московские ведомости» они не могут найти «другого предмета» статей, как описание парадного обеда, «фестиваля» по случаю поимки осетра, оригинального способа приготовления ухи.

Помимо общей характеристики у персонажей есть и индивидуальные. Разница между ними состоит в степени проявления их качеств: если один просто глуп, то другой еще более невежественный

и беспомощный генерал. Для превосходства первого есть мотивировка, абсурдно несоответствующая цели объяснения. Этот персонаж «был поумнее», потому что когда-то служил учителем каллиграфии¹ в школе военных кантонистов². В показе государственных чиновников бездушными винтиками, масками, за которыми пустота, Салтыков-Щедрин продолжает традиции Н.В. Гоголя («Мертвые души», «Ревизор»). Жанр сказки предоставляет возможность изобразить эти черты с фантастическим преувеличением. Совмещение гротескного и реального планов создает неожиданный эффект: в обыденном высвечивается достоверное и оттого еще более страшное несоответствие социального положения и человеческих качеств (высокий чин генерала и необычайная глупость, незнание жизни).

Попыткой найти выход из безнадёжного положения («Генералы поникли головами») является обращение к простому сословию, мужику, который «сейчас и булок бы подал, и рябчиков бы наловил, и рыбы», — сделал бы все то, что казалось неосуществимым, чтобы возродить жизнь на «необитаемом острове». В изображении мужика гиперболичность (масштабность задачи, портрет «громadнейшего мужичины», умение «в пригоршне суп варить», выстроить «корабль — не корабль, а такую посудину, чтоб можно было океан-море переплыть») сочетается со сниженностью деталей («острый запах мякинного хлеба и кислой овчины», «брюхом кверху», «Хотел было дать от них стрекача...»). Достоверность подробностей, как и в показе генералов, подтверждает черты, в которых видно преувеличение. Однако оценка происходящего выглядит противоположной. Мужичьи старания предстают проявлением истинно человеческих качеств, свойственных преобразователю природы, созидателю на земле жизнь, от которой и у генералов «сердца... весело играли».

Противоречащим этой объективной безусловной оценке является мнение генералов о том, что мужик — «лежебок», «тунеядец», который «от работы отлынивает», а награда за «мужицкий его труд» — «рюмка водки да пятак серебра» (антитеза богатству, которое генералы получили в казначействе — «сколько тут денег загребли — того ни в сказке сказать, ни пером описать!»). В связи с таким сопоставлением заостряется художественная цель произведения. За комичностью сюжетных эпизодов, абсурдностью характеристик, алогичностью оценок стоит стремление автора не только обрисовать

¹ Каллиграфия — искусство писать четким и красивым почерком (греч.).

² Кантонисты — солдатские сыновья, числившиеся за военным ведомством (нем.).

вековую социальную несправедливость, но средствами гротеска подчеркнуть никчемность ее виновников. Сказочная стилистика вносит в повествование вневременной оттенок, что расширяет предмет сатирического осмысления, придает социальному конфликту общечеловеческое значение.

«ДИКИЙ ПОМЕЩИК» (1869)

В сказке развивается тема несоответствия социального и человеческого. В ней действует персонаж, продолжающий характеристику хозяев жизни в «Повести...». Здесь он так и назван — «глупый помещик». Он глуп не в бытовом смысле: здесь, напротив, «разум ему дан большой». Он знает, как на крестьян «действовать» («Сократил он их так, что некуда носа высунуть; куда ни глянут — все нельзя, да не позволено, да не ваше!»). Но помещик не понимает главного: «у него... довольно... и хлеба, и скота», потому что на земле трудятся «мужики». Ему же хотелось, чтобы Бог наградил его исчезновением тех, чей мякинный¹ запах не позволяет «на свет гляючи радоваться». Прощению помещика бог не внял, зная что он глупый, но по «слезной молитве сиротской» убрал «мужика на всем пространстве владений глупого помещика».

Постоянный эпитет персонажа один за другим, вслед за Богом и автором, подтверждают действующие лица сказки. Актер Садовский² называет его глупым, так как видит, «что в доме у помещика пусто, и ставить театр, и занавес поднимать некому». После того, как он «уехал, и актерок увез», герой задумал другим «душу утешить». Однако и приглашенные «пульку-другую сыграть» четыре знакомых генерала рассердились на него, «так что зубы у них застучали», когда он предложил им закусить леденцом и печатным пряником.

Даже капитан-исправник не одобряет его «твердости» в деле освобождения от мужиков («...уж докажу же я этим либералам, что может сделать твердость души!... быть твердым и не взирать!»). Исправник озабочен тем, «кто подати... платить будет», так как без них, «а тем паче без винной и соляной регалий»³, государство существовать не может. Кроме того, с исчезновением мужиков

¹ Мякина — хлебный колос, из которого отвеяно зерно, ботва корнеплодов.

² Садовский Пров Михайлович (1818—1872) — родоначальник актерской династии Малого театра в Москве. Его фамилия упомянута как характерная деталь времени.

³ Регалии — монопольное право на получение доходов (лат.).

прекратилась торговля, замерла жизнь. Он не только помещика «дураком чествует», но и угрожает («...знаете ли вы, чем это пахнет?»), заставляя героя «задуматься... не на шутку».

Не только люди, но и вещи, кажется, говорят о его глупости («К чему ни подойдет, все, кажется, так и говорит: а глупый ты, господин помещик!»). «Умный» мышонок, выглядывая из-под дивана, «как будто говорил: погоди, глупый помещик! то ли еще будет! я не только карты, а и халат твой съем...». Облизываясь на такую легкую добычу, поглядывает в окошки усадьбы медведь. Впоследствии и Михайло Иваныч, с которым завелись у одичавшего помещика «дружеские сношения», не может скрыть, что он «глупый... хоть... и друг».

Кульминацией сказочного сюжета является реализованная метафора «совсем одичать» («Нет, лучше совсем одичаю, лучше пусть буду с дикими зверьми по лесам скитаться, но да не скажет никто, что российский дворянин, князь Урус-Кучум-Кильдибаев, от принципов отступил!»). Эпизод одичания изображается с использованием сказочной фантастики: помещик «оброс волосами», ходил на четвереньках, из его уст вылетало нечто «среднее между свистом, шипеньем и рывканьем», только «хвоста еще не приобрел».

Смыслом этой гротескной картины является выявление основ характера и образа жизни всего социального слоя. Как и у Н.В. Гоголя («Мертвые души»), праздная, оплаченная чужим трудом жизнь помещика ведет к деградации человека. Если в «Повести о том, как один мужик двух генералов прокормил» динамика того, как раскрываются качества «мужичины», состоит в нескончаемом прибавлении достоинств при самоунижительной оценке, то у помещика все происходит наоборот. Он быстро теряет человеческий облик, прикрывая одичание, пугающее даже начальников, высокими словами о дворянских «принципах».

Разрешение фантастической ситуации оказывается невозможным без тех, чье исчезновение «упразднило» и государство, и «казначейство», и саму жизнь во всем уезде. Возвращение мужиков меняет все в одно мгновение: вдруг появляются и подати, «и мясо, и мука, и живность всякая». Даже помещик под надзором Сеньки снова «раскладывает гранпасьянс», хотя «и по временам мычит».

В создании центрального образа сказки использована как бытовая конкретика, так и гротескное преувеличение, в основе которого лежит психологическая достоверность социально обусловленного характера. Такая связь реального и фантастического позволяет изобразить не только своеобразную, броскую фигуру персонажа, но создать тип, в котором в обобщенном и сатирически заостренном виде воплощено основное противоречие современного писателю общества.

«ПРЕМУДРЫЙ ПЕСКАРЬ»¹ (1883)

Используя жанровую модификацию народной сказки о животных, писатель создал произведение, темой которого стал философский вопрос о смысле жизни. В хроникальном сюжете воспроизводятся события более чем столетнего существования центрального персонажа. Он «мелкая рыбешка» не только в переносном, но в прямом смысле. По типу создания антропоморфных сказочных образов изображается пескарь, который из рыб всех меньше, «куда ни обернется — везде ему мат».

Как и в сказке, аналогия с человеком возникает, когда у явлений природы появляются нравственные характеристики. Поскольку у пескаря «ума палата была», он в своих рассуждениях дает оценку и «большим рыбам», и раку, и водяной блохе, и самому человеку — «ехидному созданию», которые стремятся его «смертью погубить». Свои знания он получает от «умного» отца, сумевшего прожить свой век, не попав «ни в уху, ни к щуке в хайло». Усвоив его поучения, становится «пескарем просвещенным, умеренно-либеральным», стремящимся «так прожить, чтобы никто не заметил».

Выполнение цели пескаря (не «пропасть») оказывается возможным при строгом соблюдении нескольких правил: «первым делом» продолбить такую нору, «чтоб ему забраться в нее было можно, а никому другому — не влезть!»; «вторым делом», выходить только ночью («когда люди, звери, птицы и рыбы спят — он будет моцион² делать»); наконец, добывать еду «около полден, когда вся рыба уж сыта», а если ничего не достанется, «так и голодный в норе заляжет».

Развитие сказочного сюжета состоит в изображении тех опасностей, которые подстерегали премудрого пескаря на жизненном пути. Однажды у него «целых полрыла из норы высунулось», когда он забыл об осторожности от восторга, увидев во сне, «что у него выигрышный билет и он на него двести тысяч выиграл». Другой раз полдня пришлось дрожать, видя, что «прямо против его норы стоит рак». В третий — целый день стерегла его щука. И так «почесть что каждый день». Но все опасности и искушения он преодолел («дрожа, победы и одоления одерживал»). Последним стала похвала («Даже щуки, под конец, и те стали его хвалить...»). Но и в ней он рассмотрел скрытую опасность («...они это нарочно говорили: думали, что он на похвалу-то отрекомендуется — вот, мол, я! тут его и хлоп!») и «своею мудростью козни врагов победил».

Позиция повествователя выявляется как в акцентации комических моментов в столетнем дрожании пескаря («Сколько прошло годов после ста лет — неизвестно...»), так и в передаче сокровенных мыслей персонажа, которые «ему словно кто шепнул». В его «пре-

¹ В оригинале — «пискарь».

² Моцион — прогулка (нем.).

мудром» уме рождается представление о том, что придуманный им образ жизни приведет к вырождению пескарьего рода. Но общественная жизнь («Необходимо, что пескари достаточное питание получали, чтоб не чуждались общественности, друг с другом хлеб-соль бы водили и друг от друга добродетелями и другими отличными качествами заимствовались»), даже простое стремление завести пескарью семью, таят столько опасностей, что герой опять испугался.

Внутренний голос персонажа подхватывает рассказчик, дающий безжалостные оценки такого «бесполезного существования» («Жил — дрожал, и умирал — дрожал... только и всего... никому не нужный...»). В финале сказки пескарь просто исчезает («Что тут случилось — щука ли его заглотала, рак ли клешней перешиб, или сам он своей смертью умер... свидетелей этому делу не было»). Развязка векового (гипербола) дрожания за «распостылую свою жизнь» вносит коррективы в трактовку художественной цели сказки. На первый план в ней выходит обличение тех, кто ради сохранения своего спокойствия прячется от жизни («Никому от них ни тепло, ни холодно, никому ни чести, ни бесчестия, ни славы, ни бесславия...»), полагая при этом, что они «могут считаться достойными гражданами». Автор противопоставляет им того, кто видел в жизни много радостей, кто и утешил, и «добрый совет подал», и «доброе слово сказал», и «приютил, обогрел, защитил» другого. О таком обязательно вспомнят как о премудром в противоположность герою, которого обзывают «остолопом», «даже просто дураком и срамцом», «идолом». Смысл бытия, в авторском понимании, состоит в активном участии в делах людей. С этих позиций направляются сатирические стрелы в тех, кто «даром место занимают да корм едят».

«МЕДВЕДЬ НА ВОЕВОДСТВЕ» (1884)

Общественно-историческая проблематика сказки обозначена во вступлении. Речь в ней идет о «злодействах» власти, среди которых есть «крупные и серьезные», а есть «малые и шуточные». Первые «именуются блестящими» и занимают место «на скрижалях¹ Истории». Другие не интересуют даже современников, но все действия власти своим источником имеют зло.

В сказке три части, в которых повествуется о разных лесных воеводах. Жанровой основой является не только фольклорная сказка о животных, но и басня, что обуславливает аллегорическую трактовку событий. В первой части главным героем становится «старый служака-зверь». Важен не только прямой, но и переносный смысл этого определения, так как Топтыгин умел берлоги строить и деревья с корнями выворачивать, а кроме того «всеу на свете предпочитал блеск кровопролитий».

¹ Скрижаль — доска, плита с письменами.

Именно за это он был произведен Львом в чин майора и назначен воеводой в дальнем лесу, где надо было «внутренних супостатов усмирить». Вольница, которую завели «лесные мужики», состояла в том, что никто не хотел ходить «в ногу», каждый «по-своему норовил» («Звери — рыскали, птицы — летали, насекомые — ползали...»). Сатирический смысл изображенной картины выявляется с помощью прямых авторских оценок. Топтыгин I стремится к кровопролитию, потому что «скотина», «сукин сын». В своей глупости и невежестве Лев расписывается «собственнолапно», нацарапав резолюцию с грубыми ошибками («штоп», «Таптыгин», «маво» «любимова», «сиел»). «Мудрецом» у него слывет Осел.

Чирик — персонаж «особенный», «умный», «все птицы, глядя на него, радовались». Именно он становится жертвой воеводы. Это вышло случайно, так как первое, что сделал Топтыгин, он на свои именины («Прибежал он на воеводство ранним утром, в самый Михайлов день...») напился пьян. Проснувшись утром, поймал на себе прыгающего по нему, как по «гнилому чурбану», Чирика и съел. Ошибка воеводы была «фатальной». Несмотря на ум Чирика, все воспринимают его как мелкую пташку, обвиняя майора в том, что он совершил глупость, «ничтожное», «бездельное», а не «знатное дело». От скворца к вороне, от нее к зайцу, от того к комару и лягушке передается новость. «Все, от мала до велика» называют Топтыгина «дурнем», «дураком». Первый же поступок персонажа выявил его сущность настолько очевидно, что она стала известна и «общественному... мнению», и начальству.

Никакие злодеяния уже не могут поправить репутацию воеводы. Даже то, что он перерезал стадо баранов и «лукошко с малиной» у бабы отнял, а затем и типографию разгромил, не искупило его «проказы», и он был «отчислен». На то же место воеводы, но «в другую... трушобу», был назначен майор Топтыгин II. Если первый прославился на весь лес тем, что «Чирика съел», то второй, учтя его ошибку, решил начать с «блестящих злодеяний».

Хотел он сразу же «разорить типографию», как «Осел ему советовал», но даже ни одного «ручного станка» не нашел. Не оказалось в лесу ни университета, ни «хоть академии, дабы их спалить». В фантастический сюжет сказки вплетена реальная деталь, приобретающая от сопоставления со «скотиной» I-м и «негодяем» II-м откровенно обличительный характер. Как предшественник майора в деле совершения злодеяний в области просвещения упоминается Магницкий¹, который «университет в полном составе поверстал в линейные батальоны, в академиков заточил в дупло».

¹ Магницкий Михаил Леонтьевич (1778—1844) — известный реакционер, гонитель передовой профессуры. В 1819—1826 гг. попечитель Казанского учебного округа.

Отчаявшись «душу у них, у мерзавцев... погубить», Топтыгин II принимается «за шкуру». В одну ночь он задрал весь скот у «соседнего мужика», хотел «двор по бревну раскатать», но случилась неожиданность. Застрав на крыше, он был «уважен» окрестными мужиками, так что от него самого даже шкуры не осталось.

Такая «новая лесная практика» заставляет Топтыгина III задуматься над тем, «ехать ли». Однако, вспомнив, «какая уйма подъемных и прогонных денег для него в казначействе припасена», он решается. Будучи умнее своих предшественников, Топтыгин III отказывается не только от кровопролитий, но и от всяких действий вообще. Новая обстановка в лесу состоит в том, что «Даже у белки, и у той нынче права!». Их нарушать «не велят», а как без этого «лесную сволочь подтягивать» — он «ума приложить не может». Поэтому он «прямо юркнул в берлогу», оставив зверей самих наводить между собой «порядок».

Оказалось, что «в лесу все само собой установленным порядком шло». Его смысл состоял в том, что сами жители совершали «натуральные» злодеяния, не выходя «из определенных... искони границ» («...волки с зайцев шкуру дерут, а коршуны и совы ворон ошиповывают...»), суть которых заключается в выражении: «Дурак на дураке сидит и дураком погоняет!». Одним из проявлений «установленного порядка» было и то, как «В указанные часы» приносили Топтыгину дань — «поросят, кур, меду и даже сивухи». «Многие годы» продолжается такое «неблагополучное благополучие», за что Лев произвел майора в подполковники, полковники, «и наконец...». Развязка сказки неожиданна. Вместо генеральского звания Топтыгина III постигает «участь всех пушных зверей» («Но тут явились в трушобу мужики-лукаши¹...»).

Все три персонажа являются модификациями одного образа — сильного, но глупого хозяина леса. Черты, воссозданные в сказке, продолжают его сквозную характеристику в баснях И.А. Крылова. Как в басне «Пестрые овцы», персонаж — один из приближенных к царю зверей Льву:

Лев пестрых невзлюбил овец.

Их просто бы ему перевести нетрудно;

Но это было бы неправосудно...

И вот к себе зовет

Медведя он с Лисою на совет...

...

«Всесильный Лев! — сказал, насупясь, Медведь. —

На что тут много разговоров?

Вели без дальних сборов

Овец передуть. Кому о них жалеть?»

Наряду с антропоморфным образом в баснях Крылова действует

¹ Лукаш (лупкаш) — от *лупить* (сдирать шкуру).

и дикий зверь, которого под вечер в леске повстречали «Старик Крестьянин с Батраком» («Крестьянин и работник»). В этой басне, как и в ряде других, в медведе нет человеческих качеств («Чего в тебе, кум, вовсе нет...» — «Трудолюбивый медведь»), и возникающая аңалогия с людьми выявляет их звериные черты.

В продолжение такой характеристики Топтыгин (в отличие от медведя в сказке «Дикий помещик») лишен человеческого начала, что заостряет сатирическую направленность сказки. Особенно смелой является мысль о необходимости беспощадной расправы с теми, кто, олицетворяя глупую, жестокую или бездеятельную власть, остается «пушными зверями» и заслуживают только рогатины.

Помимо социального, сказка содержит философско-исторический смысл. Общество, освободившееся от «воевод», остается диким лесом, в котором царит животный порядок. Вина за такое «неблагополучное благополучие» лежит также на хозяевах леса, уничтожающих просвещение, которому, в авторской концепции, принадлежит главная роль в борьбе с общественными и нравственными пороками. Благодаря переплетению реальности и фантастики, гротесковое преувеличение воспринимается как логичное продолжение достоверных черт, а обличительный смысл сказки получает значение вывода, который должен быть внесен «в исторические руководства (для средних учебных заведений издаваемые)». Сказочный сюжет восполняет пробелы на «скрижалях Истории», позволяя заглянуть в будущее, что придает произведению черты антиутопии.

Литература

- Базанова В. «Сказки» М.Е. Салтыкова-Щедрина. М.; Л., 1967.
Бушмин А.С. «Сказки» Салтыкова-Щедрина. Л., 1976.
Бушмин А.С. Художественный мир Салтыкова-Щедрина. Л., 1987.
Николаев Д.П. Смех Щедрина. Очерки сатирической поэтики. М., 1988.
Прозоров В.В. Салтыков-Щедрин. М., 1988.
Турков А.М. Салтыков-Щедрин. М., 1981.

Темы для самостоятельной работы и сочинений

1. Мир глазами «генералов» и «воевод» в сказках М.Е. Салтыкова-Щедрина.
2. Тема социальной несправедливости в сказках М.Е. Салтыкова-Щедрина.
3. Философско-историческая концепция автора в баснях И.А. Крылова и сказках М.Е. Салтыкова-Щедрина.
4. Сквозные образы в баснях И.А. Крылова и сказках М.Е. Салтыкова-Щедрина.
5. Своеобразие образа «мужика» в сказках М.Е. Салтыкова-Щедрина.
6. Гоголевские мотивы в сказках М.Е. Салтыкова-Щедрина.
7. Фольклорная основа жанра сказки у М.Е. Салтыкова-Щедрина.
8. Достоверность и гротеск в сказочных образах М.Е. Салтыкова-Щедрина.
9. Своеобразие художественной детали в сказках М.Е. Салтыкова-Щедрина.
10. Образ природы у Н.А. Некрасова («Кому на Руси жить хорошо») и М.Е. Салтыкова-Щедрина (сказки).
11. Сказочный сюжет как способ выявления сущности характера у М.Е. Салтыкова-Щедрина.

13. Объекты сатиры в сказках М.Е. Салтыкова-Щедрина.
14. Образы помещиков у Н.А. Некрасова («Кому на Руси жить хорошо») и М.Е. Салтыкова-Щедрина (сказки).
15. Русский нравственный идеал в баснях И.А. Крылова и сказках М.Е. Салтыкова-Щедрина.
16. Сказки М.Е. Салтыкова-Щедрина как миниатюрные антиутопии.
17. Виды комического в сказках М.Е. Салтыкова-Щедрина.
18. Гипербола и гротеск в сказках М.Е. Салтыкова-Щедрина.
19. Аллегии в сказках М.Е. Салтыкова-Щедрина.
20. Особенности речевых характеристик у героев сказок М.Е. Салтыкова-Щедрина.
21. Образ повествователя в сказках М.Е. Салтыкова-Щедрина.

НИКОЛАЙ СЕМЕНОВИЧ ЛЕСКОВ (1831—1895)

Родился в семье чиновника, заседателя Орловской уголовной палаты. Его отец Семен Дмитриевич был сыном священника из села Лески, имел богословское образование. Первоначальное воспитание мальчик получил в доме помещика М.А. Страхова, где его дед со стороны матери был управляющим. В 1841—1846 гг. учился в Орловской гимназии.

В 1847 г. Лесков начинает службу писцом Орловской палаты уголовного суда. В 1850 г. переезжает в Киев, где живет его дядя по матери, профессор-медик С.П. Алферьев. В это время он приобщается к изучению философии, истории религии, иконописи, знакомится с И.С. Никитиным¹ и Т.Г. Шевченко².

Первыми публикациями Лескова были статьи и заметки на экономические и социально-нравственные темы. В 1861 г. он становится корреспондентом в журналах «Русская речь», «Отечественные записки», «Время». В 1862 г. опубликованы первые рассказы писателя, темой которых было положение народа («Погасшее дело», «Разбойник», «В тарантасе»). Вслед за этим в 1860-е годы писатель обращается к жанрам очерка, памфлета, создает романы «Некуда» и «Обойденные», цикл повестей о русских женщинах («Леди Макбет Мценского уезда», «Воительница»), статьи, театральные обзоры; другие произведения.

В 1870-е годы появляются новые романы («На ножах», «Соборяне»), но центральным жанром становится повесть во всем богатстве ее стилистических модификаций, — от сатиры («Смех и Горе») до религиозно-философских сочинений («Запечатленный ангел», «Очарованный странник»). В повестях и рассказах писатель изобра-

¹ Никитин Иван Саввич (1824—1861) — поэт, многие произведения которого отразили народную жизнь и крестьянский быт.

² Шевченко Тарас Григорьевич (1814—1861) — великий украинский поэт, художник (в 1847 г. арестован и отдан в солдаты).

жает героя, имеющего особую характеристику. Это «праведник», качества которого являются воплощением народного нравственного идеала.

«Дивные своею высотой и величием характеры» стали важнейшим художественным достижением Лескова («О сводных браках и других немощах», 1875). Галерея таких образов создается в таких прозаических произведениях второй половины 1870-х годов, как «Захудалый род», «Павлин», «На краю света», «Пигмей», «Некрещенный поп», «Однодум», «Шерамур». В 1880-е годы эта тема продолжена в рассказах «Левша», «Кадетский монастырь», «Инженеры-бессребренники», «Томление духа». Основой значительности каждого из характеров писатель считал гуманизм, базирующийся на народной христианской вере.

Параллельно с циклом о «праведниках» создавалась серия очерков и рассказов об отцах церкви («Мелочи архиерейской жизни», «Синодальные персоны» и др.), в которых привлекалось внимание к чертам, несовместимым с высоким духовным саном. В церковной прессе эти произведения Лескова были названы «клеветой» («Церковный вестник», 1879, 24 марта), а некоторые запрещены для распространения в публичных библиотеках и читальнях.

В 1880-е годы писатель обращается к рецензиям на сочинения историков церкви, на исследования о религиозных и культурных обычаях, создает публицистику, экспериментирует в области формы. Появляется новеллистика, где использованы черты анекдота и в то же время притчи, сатиры, мемуаров («Чертогон», «Путешествие с нигилистом», «Отборное зерно», «Заметки неизвестного», «Печерские антики», «Тупейный художник» и др.). Интерес к религиозно-философской самобытности русского народа проявился в ряде «легенд» Лескова («Повесть о богоугодном дровосеке», «Сказание о Федоре-христианине и о друге его Абраме-жидовине», «Скоморох Памфалон» и др., «Легендарные характеры» — 1892).

Народное восприятие христианства стало главным художественным и философским ориентиром Лескова в последнее десятилетие его жизни, что сделало писателя горячим сторонником деятельности Л.Н. Толстого (позиции не были идентичны, толстовство вызывало у Лескова полемические отзывы, но многое объединяло двух художников и мыслителей, прежде всего, рассмотрение христианского учения как «жизненной» религии. Толстой, также отмечая идейную общность, ценил рассказы писателя 1890-х годов (один из них, «Под Рождество обидели», он записал в своем переложении на фонограф).

Ряд прозаических произведений Лескова 1890-х годов посвящен социально-нравственным вопросам (роман «Чертовы куклы», сказка «Час воли божией», повести «Полунощники», «Заячий ремиз», «Юдоль», рассказы «Продукт природы», «Импровизаторы», «Административная грация»). Предчувствуя, что Россия близка к

революционным бурям, писатель не считал их спасительными. В русской истории, полагал он, многое связано со случайностью, в основе чего лежит непредсказуемость национального характера, полного энергии, даровитого, но еще молодого, не успевшего познать себя в социальных проявлениях. Решающими для истории России Лесков считал не социально-политические, а нравственные изменения.

После первого приступа астмы, случившегося в 1889 г., когда был арестован том из его собрания сочинений, где были собраны социально-критические очерки о духовенстве, болезнь прогрессировала. Лесков умер 21 февраля (5 марта) 1895 г. в Петербурге. Похоронен на Литераторских мостках Волкова кладбища.

«ЛЕВША (СКАЗ О ТУЛЬСКОМ КОСОМ ЛЕВШЕ И О СТАЛЬНОЙ БЛОХЕ» (1881)

Указание в подзаголовке на жанр произведения высвечивает в нем фольклорную основу. Сказ — это устный народный рассказ о событиях современности или недавнего прошлого, лишенный фантастического элемента. С другой стороны, термин «сказ» имеет и иное значение. Так называется тип повествования, в котором очевидна ориентация на живую разговорную речь. Причем ее особенности свидетельствуют о том, что рассказчик принадлежит к отличной от авторской бытовой или национальной среде. В повествовании, в связи с этим, появляются просторечия, диалектизмы, профессионализмы. Художественной целью использования сказа является изображение характера героя, специфики его мировоззрения и оценок действительности изнутри, глазами его самого. Авторская позиция выражается в дополнениях к рассказу (подзаголовки, предисловие, примечания, послесловие) или в рассыпанных в тексте авторских сигналах (у Лескова это нейтральное описание в начале главы 7 и примеч.).

В сказе Лескова автор заканчивает повествование (глава 20 является послесловием), объясняя, что события сюжета воспроизводят «дела минувших дней»¹, и живой рассказ превратился в легенду. В первоначальном варианте присутствовало и предисловие (автор снял его при подготовке собрания сочинений в 1889 г.). В нем речь шла о конкретном смысле произведения («специально оружейничья легенда»), его направленности («она выражает собою гордость русских мастеров»), особенностях повествователя («Я написал эту легенду в Сестрорецке по тамошнему сказу от старого

¹ Реминисценция из поэмы А.С. Пушкина «Руслан и Людмила» (1820); в оригинале «Дела давно минувших дней...» (песнь 6).

оружейника, тульского выходца... Рассказчик два года тому назад был еще в добрых силах и в своей памяти...). В окончательном тексте, с исчезновением предвещающих замечаний, на первый план выдвинулось обобщенное значение образа главного героя Левши и сотворенного его руками чуда.

В сказе 20 глав. Первые две представляют собой экспозицию, в которой обрисовано время («Когда император Александр Павлович окончил венский совет...»¹) и обстоятельства, приводящие к **завязке** конфликта произведения («Англичане... к приезду государеву выдумали разные хитрости, чтобы его чужестранностью пленить и от русских отвлечь... — гл. 1). Среди таких чудес и «пребольшое здание», где стоит скульптура «Аболона полведерского» (Аполлона Бельведерского²), и «разные удивления... для военных обстоятельств» (гл. 2). Все усилия англичан разбиваются о непоколебимую уверенность «донского казака Платова»³, что «дома свое не хуже есть». Только крошечная заводная блоха «из чистой из аглицкой стали» наводит императора и Платова на «совсем разные мысли». Завязкой конфликта становится противоречие между европейской цивилизацией и русской простотой (гл. 3). Хотя «удивительно» то, что «без всего этого» в России могут творить чудеса («русская надпись» на «пистоле неизвестного, неподражаемого мастерства», «донцы-молодцы... дванадесять язык прогнали»), но блоха является самым последним рубежом, который необходимо преодолеть, чтобы доказать, что «наши на что взглянут — все могут сделать». Это настолько тонкая работа, что, кажется, в действительности «ничего нет» (гипербола, выражающая необыкновенную тонкость и сложность работы).

Первым событием в развитии сюжета становится «обида» Платова, который, получив отставку, «лег дома на досадную кушетку, да так все и лежал да покуривал». Проходит время царствования Александра I, случается «смятение» «при восходе» на престол Николая I, но все это внутренние события, а **конфликт** имеет национально-исторический смысл, и разрешить его государственные деятели не могут. Противостояние воспринимается как вечное соперничество между заграницей и «нашими», у которых «на все другие правила жизни», «совсем другой смысл». Платов в сказе является связующим звеном: благодаря его участию в сюжете вклад

¹ Венский конгресс (1814—1815) — конгресс европейских государств (кроме Турции), который завершил войны с Наполеоном I.

² Имеется в виду античная статуя, хранящаяся в Ватиканском музее (Рим).

³ Платов Матвей Иванович (1751—1818) — войсковой атаман, генерал; сподвижник А.В. Суворова, герой Отечественной войны 1812 г. Его участие в событиях после 1825 г. является анахронизмом.

«тульских оружейников» в этот вневременной конфликт предстает сравнимым с военными подвигами.

Туляки берутся за дело, чтобы доказать, что государь справедливо надеялся, что «они никого не хуже» (гл. 5). В гл. 6 появляется главный герой, внимание к которому привлекается в связи с возрастающим напряжением в сюжете. Он среди «самых искусных» мастеров «один», «левша», выделяется и своей внешностью («...на щеке пятно родимое, а на висках волосы выдраны...»). В то же время он ничем не отличается от своих собратьев по ремеслу («...оружейники три человека... ничего никому не сказывая, взяли сумочки... и скрылись из города»). Вместе со всеми Левша посещает икону Св. Николая и принимается «в ужасном секрете» «молоточками потюкивать» (гл. 7). В доме Левши происходит таинственное действие, куда не только не допускаются посторонние, но «никто ничего не может узнать» (гл. 7).

Суть «удивительной» работы мастеров раскрывается не сразу. Мастера не рассказывают о своих планах («Мы еще и сами не знаем, что учиним...» — гл. 5), не говорят о результатах («Зачем это объяснять?» — гл. 10). Для того, чтобы узнать об их «хитростях», Платов везет с собой в Петербург Левшу («Мастера ему только осмелились сказать за товарища, что как же, мол, вы его от нас так без тугамента¹ увозите?» — гл. 10). Попытки отгадать секрет обуславливают нарастающее напряжение в развитии действия. В гл. 11 динамичность подчеркнута стилистическими средствами. В изображении визита Платова к государю, который «был ужасно какой замечательный и памятный», использованы глагольные формы, чтобы передать, насколько «Платов боялся... на глаза показаться». Он до сих пор «никакого неприятеля не пугался», но «тут струсил». Начал докладывать он поскорее, «думая... этим занять». Его мысли развиваются в разных направлениях («...если... сам вспомнит... а если не заговорит... спрятать... Левшу... посадить...»). Когда же Николай Павлович спросил о тульских мастерах, смятение героя передается в описании того, как он «стал... уверять и рассказал... и как досказал...». Нагнетание глаголов разрешается в ответе царя, понявшего, что «тут... сверх понятия сделано».

Увидев, что блоха перестала после тульской работы танцевать, Платов «весь позеленел». Он кричит, ругается, «туда-сюда треплет» Левшу за волосы, грозит «еще задать», бежит, «запыхался», читает молитву. **Кульминация** наступает в тот момент, когда все отчаялись

¹ Тугамент — характерная для стиля произведения словесная контаминация (документ + «туго», с трудом полученный).

разгадать секрет. «Царедворцы» ждут, что Платова «из дворца погонят», да и сам он уже не верит в пользу «русского пересмотра» (гл. 4). К государю приводят Левшу, «неубранного и в пыли, неумытого», и в его «простых» речах («Вельможи ему кивают: дескать, не так говоришь!») выясняется, что их работа «против такого размера», который можно в «мелкоскоп» увидеть, «гораздо секретнее»: они «аглицкую блоху на подковы подковали!» — гл. 13). Однако «и это еще не все удивительное», так как для того, чтобы разглядеть «мастерово имя» на каждой подковке, нужен «лучше мелкоскоп». А увидеть то, что сделал Левша, и вовсе невозможно, так как он «гвоздики выковывал, которыми подковки забиты» (гл. 14). Последним аккордом в этой мелодии, приобретающей торжественное звучание, является снижение, низводящее кульминацию на уровень рядового эпизода. Такая «удивительная работа» — обыденное дело, не приносящее ни богатства, ни славы. Ее авторы остаются людьми бедными, которым нельзя завести даже «мелкоскопа». У них есть другое — чудесное умение («...а у нас так глаз пристрелявши»), благодаря которому они способны всему миру «показать... каковые у нас в Туле мастера есть» (гл. 14).

После кульминационного прославления русской сметки в сказе не ставится точка, так как возможность оценить подарок предоставляется «англичанам» («...государь приказал сейчас же эту подкованную нимфозорию уложить и отослать назад в Англию — вроде подарка, чтобы там поняли, что нам это не удивительно»). Вместе с ним отправляется и Левша, что позволяет оценить не только работу, но и мастера. Он тоже «удивителен» для европейца, так как ни языков он не знает («...чего-нибудь по-аглицки спросить — не умеет»), ни «арифметики... нимало» не изучал («Наша наука простая: по Псалтирю да по Полусоннику...»). Героя не смущает, что в блохе нарушен «расчет силы», из-за чего она «не прыгает и дансе¹ не танцует». Его главной чертой оказывается не только то, что он «очень в руках искусен», но и преданность «своему отечеству» («...спору нет, что мы в науках не зашлись, но только своему отечеству верно преданные» — гл. 15).

Патриотизм является основой русского характера, что доказывает изображение в сказе искушений Левши. Ему предлагают остаться, чтобы «большую образованность передать», а в придачу и женить на англичанке. Но «ничем его англичане не могли сбить», прельстить, на все он «отнекался», выдвигая доводы, свидетельствующие о неразвитом, но недюжинном природном уме, а также

¹ Danser — танцевать (фр.).

нежелании менять вкус, приноравливаясь к «чужой нации» («...наши книги против ваших толще, и вера у нас полнее», «Грандеву¹, — говорит, — это дело господское, а нам нейдет, и если об этом дома, в Туле, узнают, надо мною большую насмешку сделают» — гл. 15).

Дальнейшее развитие сюжета становится проверкой обстоятельности и честности героя, воплощающего национальный характер. Доказательства приводятся как комические (Пари с английским «полшкипером» «чтоб ничего в одиночку не пить» — гл. 17), так и вполне серьезные. В противоположность чиновному курьеру, Левшу оставили в Англии, чтобы «по разным заводам водить... и все свое искусство» показать. Но несмотря на то, что «все хозяйственные порядки их ему очень нравились», герой «вдруг начал беспокойно скучать» и просить отправить его «скорее домой». Причина поспешности выясняется в самом конце. Ее важность подтверждается тем, что Левшу «Никак... удержать не могли». Он не испугался смертельной опасности («...буря будет, потонуть можешь... Это все равно, — отвечает, — где умереть...»). Его «стремление... к России» так велико, что, несмотря на холод и ветер, герой всю дорогу на корабле сидит на палубе и «нетерпеливо в родную сторону смотрит» (гл. 16).

Юмористический мотив пари оборачивается трагедией, как только оба его участника, из которых «ни один друг у друга не выиграл» (гл. 17) вступают на русскую землю. Здесь их судьба «начала сильно разниться». Англичанина, который затеял пари, не сумев допытаться у героя, какой он «в Россию секрет везет» (гл. 16), принимают в посольском доме, приставляя «лекаря с аптекарем». Левшу «свалили в квартале на пол», обыскали, деньги отобрали и как беспаспортного бродягу неведомого сословия отправили в больницу. Поскольку герой «от болезни, от питья и от долгого колыханья» лежит без сознания, то его, как бесчувственного, «все роняют, а поднимать станут — ухи рвут, чтобы в память пришел». «До самого утра его по всем отдаленным кривопуткам таскали и все пересаживали, так что он весь избился» из-за того, что ни одна больница «без тугамента» не принимала. Когда его страдания заканчиваются в «простонародной Обухвинской больнице²», он уже при смерти.

В последнем желании Левши и раскрывается его секрет. Его суть выявляет глубинные качества мировоззрения героя, для которого

¹ Грандеву — контаминация французских слов «важное» + «свидание».

² Имеется в виду Обуховская больница в Петербурге.

важна не собственная жизнь, а благополучие страны. Перед смертью он два дела успел закончить: сказать, что нельзя ружья кирпичом чистить («...а то, храни Бог войны, они стрелять не годятся» — гл. 19), и перекреститься («И с этою верностью Левша перекрестился и помер»). Фантастический мотив неправильного ухода за ружьями становится в сказе поводом для объяснения неудач Крымской кампании 1854—1855 гг. («А доведи они Левшины слова до государя,— в Крыму на войне с неприятелем совсем бы другой оборот был»). Левша, таким образом, получает характеристику несостоявшегося спасителя России, а его образ приобретает выходящую за рамки сюжетной истории обобщенность. **Развязка конфликта** в сказе становится проблемной. Победы русского духа над «чужими нациями» оборачиваются трагедией для самих героев, которых не может оценить их отечество.

Философско-историческую оценку событий дает автор в послесловии (гл. 20). Эта легенда, в которой «схвачен метко и верно» дух минувшей эпохи, имеет связь не только с современностью («...преданья эти нет нужды торопиться забывать...»), но и с будущим, открывающим простор для развития «механической науки». Герой вошел в историю как один из «величайших гениев», мастер, каких «теперь, разумеется, уже нет». О его «артистической удали» будут вспоминать с гордостью и любовью.

Однако исторический взгляд на характер главного героя не вносит ясности в развязку конфликта. Его судьба стала олицетворением «общего духа» эпохи, но, как для многих в России, для него не нашлось места в реальной жизни. Память о его таланте пережила время, но «имя Левши... навсегда утрачено для потомства». В этом «эпическом характере» сконцентрированы лучшие качества русского человека, но «народная фантазия» вдохновлена ими, поскольку они «иногда превосходили меру».

Образ Левши создается как легендарное, «баснословное» воплощение национального характера. Конкретность, осязаемость ему придают речевые характеристики. В них проявляются индивидуальные черты молодого тульского мастерового, которому «нейдет» бахвальство и больше «сытости» дороги скромные обычаи родины, где у него «свой приход», «тятенька... старичок, а родительница — старушка», у которого незыблемые представления о добре и зле, о том, «что наша русская вера самая правильная», наконец, о построении своей судьбы с «обстоятельным намерением» и в то же время в соответствии с тем, что «снег» летит «не впервые... на голову» того, кто привык сам отвечать за свои дела («Что ж, такой и пойду, и отвечу» — гл. 13). В ходе сюжетного развития «человечкина душа» героя раскрывается постепенно, и по мере узнавания углубляется

антитеза внешнего и внутреннего. Гений «в опорочках»¹ превращается в трагического героя, бесстрашно вступающего в давний национально-исторический конфликт, чтобы совершить свое «одоление» врагов России. Благодаря сказовому повествованию, заостряется созвучие черт Левши народным представлениям об идеале. В эпосе «работников» («это их эпос...») выдающаяся личность лишена романтического ореола, однако скромная, зачастую сниженная оценка ее качеств является важнейшим средством, позволяющим подчеркнуть ее объективную, истинную значительность. Благодаря ей «баснословный Левша» становится героем легенды, предания, мифа.

Литература

- Аннинский Л. Лесковское ожерелье. М., 1986.
 Ашурков В.Н. Исторический прообраз тульского Левши//Вопр. истории. 1977. № 5.
 Другов Б.М. Н.С. Лесков. Очерк творчества. М., 1961.
 Горелов А.А. Н.С. Лесков и народная культура. Л., 1988.
 Левиц Ю.Д. К вопросу об источниках рассказа Лескова «Левша»//Исследования по древней и новой литературе. Л., 1987.
 Троицкий В.Ю. Лесков — художник. М., 1974.
 Хализев В.Е. В мире Лескова. М., 1983.

Темы для самостоятельной работы и сочинений

1. Национально-исторический конфликт в воплощении Л.Н. Толстого («Война и мир») и Н.С. Лескова («Левша»).
2. Русская специфика героического характера у Л.Н. Толстого («Война и мир») и Н.С. Лескова («Левша»).
3. Религиозно-философские мотивы в сказе Н.С. Лескова «Левша».
4. Реальное и «баснословное» в сказе «Левша».
5. Индивидуальное и типическое в образе Левши в сказе Н.С. Лескова.
6. «Простота и правда» народного характера у Л.Н. Толстого и Н.С. Лескова (Платон Каратаев и Левша).
7. Особенности речевых характеристик в сказе «Левша».
8. Образ рассказчика в сказе «Левша».
9. Роль мотива узнавания в сюжете сказа «Левша».
10. Своеобразие выражения авторской позиции в сказе «Левша».
11. Сказ «Левша» как «воспоминание эпохи».
12. Сказ «Левша» как «олицетворенный народный фантазией миф».
13. Трагическое в народной судьбе в изображении Н.А. Некрасова («Кому на Руси жить хорошо») и Н.С. Лескова («Левша»).
14. Петербург в лирике Н.А. Некрасова и в сказе Н.С. Лескова «Левша».
15. «Артистическая удаль» народа в сказках М.Е. Салтыкова-Щедрина и в сказе Н.С. Лескова «Левша».
17. Своеобразие стилистики сказа «Левша».

¹ Опорки — распоротая одежда.

АНТОН ПАВЛОВИЧ ЧЕХОВ **(1860—1904)**

Родился в Таганроге, в семье владельца бакалейной лавки. Предки и отца, и матери будущего писателя были крепостными. Закончил классическую гимназию. В последние годы учебы зарабатывал на жизнь уроками, так как семья переехала в Москву. В 1879 г. поступил на медицинский факультет Московского университета.

В духовном развитии будущего писателя важную роль сыграл театр, большое значение с юности он придавал самообразованию. Круг чтения составляли произведения классической европейской и русской литературы, философские и естественно-научные труды. Первыми художественными опытами стали карикатуры и юморески (в том числе в рукописном гимназическом журнале «Заика»), а также комедии (не сохранилось) и драма «Безотцовщина» (другие названия: «Платонов», «Пьеса без названия»).

В 1880-е годы в творчестве Чехова центральное место занимают комические миниатюры. Первый сборник произведений («Шалость», не осущ.) подготовлен им в 1882 г. В начале 1880-х годов писатель сотрудничает в юмористических журналах «Стрекоза», «Зритель», «Будильник», «Осколки». В его рассказах, посвященных разнообразным темам («деревенская», социально-политическая, «полицейская», театральная, образовательная), предметом высмеивания становится несоответствие внутреннего смысла происходящего внешнему проявлению. Одновременно появляются и первые психологические повести («Цветы запоздалые», «Живой товар»). В рассказах, затрагивавших злободневные вопросы, юмор уступает место сатире, продолжающей традиции журналистики 1860-х годов. Ориентиром для писателя являются произведения М.Е. Салтыкова-Щедрина и идейное направление редактируемых им (до 1884 г.) «Отечественных записок».

Ранние рассказы Чехова печатались под комическими псевдонимами. Среди более чем пятидесяти псевдонимов выделяются такие, как А. Чехонте, Человек без селезенки. С 1883 г. под произведениями появляется и подпись автора («В море», «Он понял!», «Шведская спичка»).

* * *

«СМЕРТЬ ЧИНОВНИКА» (1883)

Рассказ напечатан в журнале «Осколки» с подзаголовком «Случай» (подпись: А. Чехонте). В дальнейшем вошел в сборник «Песнь рассказы».

Жанр рассказа известен в европейской литературе, начиная с эпохи Возрождения. В русской реалистической литературе XIX в. наибольшее распространение получил роман, а из «малых форм» прозы — очерк. В отличие от него, в рассказе развитие действия определяет конфликт. Для изображений событий характерна свобода творческого вымысла. Основой концентрического сюжета становится случай, происшествие, в которых раскрывается характер главного героя. Циклом таких произведений, объединенных вокруг образа повествователя являлись «Повести покойного Ивана Петровича Белкина» (1830) А.С. Пушкина, с которых началось развитие жанра рассказа в русской литературе XIX в.

В творчестве Чехова возникают новые модификации, одной из них является «сценка». Это короткий юмористический рассказ, картинка с натуры. Основу комизма в ней составляет передача разговора, одновременно достоверного и смешного. Описательность сводится к минимуму, каждая деталь имеет значение в разворачивании сюжета. Названия произведений, фамилии персонажей также играют важную роль в прояснении смысла тех серьезных явлений, что стоят за внешне смешными ситуациями. Основой конфликта является противоречие общепринятых в определенной социальной группе правил, мнений, форм поведения с истинным смыслом событий, жизнью во всей ее сложности.

Название рассказа «Смерть чиновника» актуализирует несоответствие между пониманием смысла существования у «экзекютора Ивана Дмитрича Червякова» и автора-повествователя. Жизнь — это «прекрасный вечер», наслаждение спектаклем («Он глядел и чувствовал себя на вершине блаженства»), которые внезапно могут смениться досадным происшествием («...жизнь так полна внезапностей!») Неизбежность перемен понятна не только автору («В рассказах часто встречается это «но вдруг»), но «мужикам», «полицмейстерам», «иногда даже и тайным советникам», то есть «всем» («Все чихают»). Неприемлема случайность только для мелкого чиновника: чихнув, он «обеспокоил» статского генерала Бризжалова, «начальника» («Не мой начальник, чужой, но все-таки неловко»).

Проявление «закона природы» нарушило строгий иерархический порядок. Червяков не способен «слишком легкомысленно» отнестись к тому, что его действия могут быть расценены как попытка «обрызгать», «плюнуть» на генерала. Три раза он извиняется в театре, на следующий день в «новом вицмундире» идет в приемную чужого начальника, чтобы объяснить, выразить свое раскаяние.

Однако генерал ведет себя как человек, для которого поступок Червякова представляется «пустяками». Мелкий чиновник не может поверить в такое пренебрежение принципами взаимоотношений между чиновными людьми. Они настолько глубоко проникли в его

психологию, что за вежливостью начальника он видит «ехидство», подозревает, что он сердится, «говорить не хочет».

Из ничтожного случая вырастает конфликт между социальными и гуманистическими ценностями. Свое участие в нем Червяков воспринимает как защиту «уважения к персонам». Оброненная Брижжаловым фраза («Да вы просто смеетесь, милостисдарь!») превращается в его воображении в упрек, в обвинение. Защищаясь, он отрицает свою вину («...не для того, чтобы смеяться...», «...смеяться я и не думал. Смею ли я смеяться? Ежели мы будем смеяться, так никакого тогда, значит, и уважения к персонам... не будет...»). Повтор, особенно выделяющийся на фоне конспективной краткости изложения сюжетных событий, привлекает внимание к тому, что каждое слово «начальника» воспринимается мелким чиновником буквально.

Так же прямо Червяков понимает и приказ: «Пошел вон!!» Его значение усилено повтором и интонацией: генерал «гаркнул», затрясся, посинел, повторив, затопал ногами. Естественной реакцией на гнев начальника является то, что экзекутор попятился, «машинально» поплелся домой, а затем и дальше, в иной мир («...лег на диван и... помер»).

В сюжете рассказа выстраиваются все стадии развития **социально-нравственного конфликта**. **Завязкой** является происшествие в театре. **Развитие действия** совершается в пяти обращениях Червякова к генералу Брижжалову. Напряженность событиям сообщает мовив непонимания между высшим и низшим чиновниками, нежелание «начильника» осознать всю серьезность происходящего. Пятый разговор становится **кульминацией**, в которой каждый из персонажей обретает истинное лицо. Генерал, как и положено «персоне», кричит и топает ногами, у экзекутора от начальственного крика «В животе... что-то оторвалось». Трагическая для него **развязка** воспринимается как наказание за допущенный промах, которого он «не желал», но не смог предотвратить.

Авторская позиция в финале передается, благодаря акценту на неожиданности смерти чиновника («...и помер»), на которую указывает многоточие. Эта пауза заставляет вспомнить о поводе завязки. Из-за несоответствия между двумя ракурсами в показе одного события возникает комический эффект. Смерть чиновника предстает отказом от «прекрасной» жизни ради социального благополучия. Подчеркнуть его прозрачность позволяет пародийное проявление конфликта. Однако за внешней комичностью скрыт и остро социальный, и глубокий философский смысл случая. В гротесковом преувеличении сатирически осмысливается внежизненность чиновной системы. Вместе с тем, трагикомическая суть развязки выявляет ее губительное влияние на психологию «маленького» человека.

Впервые рассказ опубликован в журнале «Осколки» с подзаголовком «Сценка» и псевдонимом А. Чехонте. Драматизация повествования выражена в том, что описания сводятся к характеристике места действия («базарная площадь», «на площади ни души...», «открытые двери лавок и кабаков глядят на свет божий уныло...», в стороне «дровяной склад купца Пичугина», около которого «собирается толпа»), а также основных персонажей («полицейский надзиратель Очумелов в новой шинели», «рыжий городской с решетом, доверху наполненным конфискованным крыжовником», «человек в ситцевой крахмальной рубаше и расстегнутой жилетке», «прыгая на трех ногах и оглядываясь, бежит собака»). Авторские характеристики выглядят как ремарки (такая направленность сохраняется и в ходе рассказа: «говорит кто-то из толпы», «обращается Очумелов к Хрюкину» и др.).

Сюжетное развитие передается, как и в драме, диалогами. Социальный **конфликт** предстает комически заостренным в связи с тем, что персонажи проявляют свое отношение не к самим «начальникам», а к собаке, которая может принадлежать генералу Жигалову. Реминисцентным фоном для сценки является монолог Молчалина из комедии А.С. Грибоедова «Горе от ума»:

Мне завещал отец:
Во-первых, угождать всем людям без изъятья —
Хозяину, где доведется жить,
Начальнику, с кем буду я служить,
Слуге его, который чистит платье,
Швейцару, дворнику, для избежания зла,
Собаке дворника, чтоб ласкова была.

(д. IV, явл. 12)

Изображение чинопочитания у Чехова выглядит заостренным, так как оно проявляется у героя, которому, в отличие от Молчалина, не нужна «огромная опека» («Лиза. Сказать, сударь, у вас огромная опека!» — д. 4, явл. 12). Он сам надзирает за порядком, имея возможность оштрафовать «господ, не желающих подчиняться постановлениям», истребить, проучить. Однако почтение к высшим чинам настолько глубоко проникло в его психологию, что обуславливает даже непосредственные реакции, чем объясняется гротескная смена ощущений в продолжение одного разговора (от — «ужас, как жарко!» до — «знобит...»).

Сюжет рассказа составляют перепады не только настроений, но оценок предмета обсуждения — «белого борзого щенка с острой мордой и желтым пятном на спине». Он укусил за палец золотых дел мастера Хрюкина, поймавшего его в предвкушении «победы».

Пять раз меняется мнение Очумелова о том, что надо сделать с участниками конфликта.

Увидев «беспорядок» («Никак беспорядок, ваше благородие!... — говорит городской»), он готов «показать Кузькину мать» и «собаке, и прочему бродячему скоту», а также хозяину-«мерзавцу» («...узнай, чья это собака, и составляй протокол! А собаку истребить надо. Немедля! Она наверное бешеная...»).

После реплики из толпы, что щенок, «кажись, генерала Жигалова», полицейскому надзирателю становится «жарко» («Сними-ка, Елдырин, с меня пальто...»). Его гнев направляется на укушенного Хрюкина («Знаю вас, чертей!»). И тут он не слушает рассуждений («Не рассуждать!»), но позволяет рассказать свидетелю, что собака «тяпнула» того, так как он «цыгаркой ей в харю для смеха».

Неожиданно слышно «глубокомысленное» мнение городского Елдырина, замечающего, что у генерала «все больше лягавые». С ним совершенно согласен и Очумелов, не понимающий, зачем «этакую собаку держать», и предполагающий, что в столицах даже «закон» не был бы препятствием для уничтожения непородистого щенка («...моментально — не дыши!»). Он укрепляется в своем суждении настолько, что советует Хрюкину «дела этого так не оставлять».

Однако и у городского оценка не окончательная («На морде у ней не написано...»), и собственному мнению Очумелов не доверяет. Почувствовав, как «ветром подуло» из-за опасности допустить ошибку, он посылает Елдырина к генералу, чтобы выяснить, «дорогая» ли собака и кому принадлежит. Щенок при новом повороте назван «нежной тварью», а Хрюкин «болваном», «свиньей», дураком.

Комический эффект усиливается по мере приближения к развязке в связи с нанизыванием повторов, а также из-за ускоренного темпа смены реакций. Появление генеральского повара, способного прояснить ситуацию, становится катализатором завершающих оценок. Они у Очумелова соседствуют настолько близко, что в целом являются антитезой («бродячая... истребить, вот и все» — «Шустрая такая... цуцык этакий...»), уживающейся в его представлении и показывающей, насколько мнение об окружающем мире зависит от социальной характеристики. **Кульминационными** являются сразу два момента, когда Прохор отрицает принадлежность собаки генералу, а сразу вслед за тем, проясняет, что он приехал с «братом ихним». Очумелов демонстрирует доведенную до автоматизма реакцию, ему «спрашивать тут долго нечего» ни в том, ни в другом случае. Он одинаково готов и на окрик, и на улыбку умиления при известии о том, что «братец ихний» «погостить приехали».

Развязка сценки не оставляет сомнения в том, что в мире нет «закона», с помощью которого можно было бы рассудить «по

совести, как перед Богом» (маленький монолог Хрюкина в ответ на обвинение в том, что он «вздорный человек»). Щенка повар уводит в генеральский дом, его проступок оценивается смехом («Цап этого за палец! Ха-ха-ха...») не только у Очумелова, но и у толпы («Толпа хохочет над Хрюкиным»).

В персонажах рассказа, подобно тому, как происходит в драме, на первом плане оказываются качества, позволяющие ярче обрисовать основной конфликт. Победителем в нем оказывается тот, на чьей стороне власть и сила. Даже «цуцыку» — щенку надо быть на чьей-то стороне. Человек же способен выбирать, в чью сторону «продолжать свой путь», кому грозить, перед кем умиляться. В сценке внимание привлекается к тому, как в погоне за благополучием в таком «вздорном» мире теряются человеческие качества, что превращает «умного господина», разумное существо («Их благородие умный господин и понимают...») в пресмыкающееся, ящерицу, меняющую цвет, чтобы остаться в безопасности.

* * *

Во второй половине 1880-х годов появляются сборники юмористических рассказов писателя («Пестрые рассказы» — 1886, «Невинные речи» — 1887). В его творчестве намечаются изменения, переход от комической трактовки реальности к аналитической психологической прозе. В 1884—1888 гг. им создано более 350 произведений.

После окончания университета в 1884 г. Чехов служит врачом в Воскресенске, Звенигороде, оставаясь постоянным корреспондентом журнала «Осколки» (серия фельетонов «Осколки московской жизни»). Одновременно формируется чеховская художественная концепция, в которой важное значение имел естественно-научный подход. Случай, внешняя деталь, подробность поведения в новых произведениях писателя рассматриваются не только как формы проявления общих социальных «болезней». Изображая заурядного, среднего человека, поглощенного повседневностью, автор стремится найти тот момент, когда в сознании героя возникает потребность разобраться в смысле и содержании жизни. На первом плане оказывается не событие, происшествие, а их индивидуальное восприятие. Сходство в субъективных оценках современности высвечивает новые тенденции в общественном развитии, характеризует эпоху.

В конце 1880-х годов Чехов обратился к драматургии (комедия «Иванов» — 1887, водевили «Гамлет, принц Датский» — не оконч., «Медведь», «Предложение» — 1888, драма «Леший» — 1889). Выходят новые сборники рассказов («В сумерках» — 1887, «Рассказы» —

1888, «Хмурые люди» — 1890), повести «Степь» и «Скучная история». За книгу «В сумерках» писателю была присуждена Пушкинская премия Академии наук. Произведения 1880-х годов приносят А.П. Чехову всероссийскую славу, критика признает его наиболее талантливым представителем нового поколения.

1890-е годы в жизни писателя начинаются с поездки в места российской каторги, на Сахалин. В течение трех месяцев он изучает тамошний быт, проводит перепись и обследование каторжан (10 тыс. карточек). Обратный путь лежит через Индийский океан, о. Цейлон, Красное море. Активная гражданская позиция обуславливает участие Чехова в помощи голодающим в 1891—1892 гг. Поселившись в имении Мелихово (1892), он открывает медицинский пункт, строит несколько школ, сам лечит крестьян. В Таганроге его стараниями пополняется библиотека. Социально-нравственная тема прозвучала в таких произведениях, как «Рассказ неизвестного человека», «Гусев», «В ссылке», книге «Остров Сахалин» (1894).

В повестях и рассказах 1890-х годов (повести «Дуэль», «Палата № 6», «Мужики», «Моя жизнь», «Дом с мезонином», «В овраге», рассказы «Попрыгунья», «Учитель словесности», «Человек в футляре», «Ионыч») конфликт становится философским. В изображении быта современников на первый план выходит жизненная проверка общепризнанных ценностей. В поисках истины сталкиваются мнения героев, сюжетные события выявляют устойчивость их внутренних ориентиров. Автор отходит на второй план, предоставляя слово самой жизни, не сглаживая и не смягчая пессимистических результатов такой проверки. Открытое выражение авторской позиции характерно лишь там, где необходимо подтверждение вечных идеалов добра и красоты, мимо которых проходят люди, наполняя свою жизнь иллюзиями, заботами о преходящем.

* * *

СТУДЕНТ (1894)

Первое название рассказа — «Вечером» («Русские ведомости», 1894, 16 апр.). С новым заглавием и небольшими добавлениями вошел в сборник «Повести и рассказы» (1894). По свидетельству брата писателя И.П. Чехова, а также И.А. Бунина, автор особенно ценил это произведение как наиболее художественно отделанное и имевшее жизнеутверждающую направленность.

Темой рассказа является вечная неустроенность человека, приходящего в мир, похожий на пустыню, чтобы испытать «ужасы». Главным героем становится студент духовной академии, сын дьячка

Иван Великопольский. Действие начинается накануне праздника Воскресения Христова в страстную пятницу. Идущий с охоты студент испытывает мрачные чувства: ему «мучительно хотелось есть», так как дома соблюдают пост, от холода заоченели пальцы, а на душе тяжело, беспросветно, так как он не сомневается, что «лютая бедность», невежество, голод, гнет — качества, присущие русской жизни и в прошлом, и в будущем («...от того, что пройдет еще тысяча лет, жизнь не станет лучше»). Гармония, покой в природе недолговечны. Даже если «вначале была хорошая, тихая» погода, выстрел звучал «раскатисто и весело», наступит ночь, подует «холодный, пронизывающий ветер», и человек останется наедине со своими «жуткими» размышлениями.

Свет не виден герою ни внутри, ни в пейзаже («...самой природе жутко, и оттого вечерние потёмки сгустились быстрее, чем надо»). Все «сплошь утопало в холодной вечерней мгле», только где-то далеко около реки светился костер. Подходя к нему, герой замечает возле него «двух вдов», старуху Василису и ее дочь Лукерью. У обеих женщин непривлекательная внешность, но Василиса улыбается «приветливо». Благодаря свету костра («Костер горел жарко, с треском, освещая далеко кругом вспаханную землю») и душевному теплу, постепенно рассеивается мгла, казавшаяся вековой, неискоренимой («...точно такой же ветер дул и при Рюрике, и при Иоанне Грозном, и при Петре...»).

Между чувствами людей, разделенных веками, возникает не только мрачная, но и «до чрезвычайности» осязаемая жизнеутверждающая аналогия. Студент Великопольский вдруг ясно понял, как было «холодно» апостолу Петру во дворе первосвященника, когда он три раза отрекся от Иисуса. Рассказывая о евангельских событиях, герой акцентирует человеческое начало во всем известном мифе («...бедный Петр... ослабел, веки у него отяжелели, и он никак не мог побороть сна... изнеможенный, замученный тоской и тревогой, понимаешь ли, не выспавшийся... Он страстно, без памяти любил Иисуса и теперь видел издали, как его били... все работники, что находились около огня, должно быть, подозрительно и сурово поглядели на него, потому что он смутился... Воображаю: тихий-тихий, темный-темный сад, и в тишине едва слышатся глухие рыдания...»¹).

Рассказ студента пробуждает в слушательницах сострадание («...Василиса вдруг всхлипнула... Лукерья... покраснела, и выражение у нее стало тяжелым, напряженным, как у человека, который сдерживает сильную боль»). В нем самом вызревает мысль о том, что все происходившее «девятнадцать веков назад, имеет отношение

¹ Великопольский цитирует Евангелие от Луки (22; 33—34, 54—62).

к настоящему». Всех людей соединяет непрерывная цепь, каждое из звеньев которой понятно и близко в любое время. Эта связь вселяет в героя уверенность, что и в его судьбе впереди просветление. Хотя дует ветер, сгущается тьма, но «послезавтра Пасха». «Холодная багровая заря» должна смениться новым утром.

Его деревня представляется ему уже не холодным, нищим домом, куда не хочется возвращаться, а «своей родной». Будущее вызывает радостное чувство, в нем пробуждается «невыразимо сладкое ожидание счастья». Студент Великопольский удаляется от костра, но «одиноким огонь» не теряется во мгле, он «спокойно» озаряет окрестность так же, как в душе героя грядущее осмысленно пониманием «главного». Жизнь открывается перед ним как «восхитительная, чудесная и полная высокого смысла» дорога, и в себе он чувствует достаточно «молодости, здоровья, силы» («...ему было только двадцать два года...»), чтобы достичь «неведомого, таинственного счастья». Эти разительные перемены вызваны внутренним прозрением. Осознав себя единым со всеми («И ему казалось, что он только что видел оба конца этой цепи: дотронулся до одного конца, как дрогнул другой»), человек способен почувствовать, что жизнь «направляется» правдой и красотой, вечный свет которых виден сквозь расстояние и время.

Наряду с реалистическими образами и достоверными деталями (дрозды, болота, вальдшнеп, лужи, лес, «дырявые соломенные крыши», портреты Василисы и Лукерьи; знание текста Евангелия у «студента духовной академии», фамилия героя, показывающая его происхождение из семьи дьячка и др.) в рассказе выстраивается цепь аналогий, связывающих современность с христианской историей. Василиса и Лукерья — вдовы, чья лепта¹ в «сокровищницу» общей «боли» «больше всех» (Лк.: 21; 1—3). Они слушательницы слова Божьего, подобно Марфе и Марии (Лк. 10, 38—42), женщины, страждущие о Его мучениях (Лк. 23; 49, 55). Наконец, центральный в рассказе образ костра, «огня» является важнейшей метафорой, в которой сближаются земное и небесное. «Потемки» человеческой жизни озарены светом, напоминающим о «солнце» Преображения («И преобразился пред ними: и просияло лице его как солнце...» — Мф.: 17; 2).

Переплетение в стилистике рассказа двух планов позволяет с реалистической конкретностью выразить возвышенное лирическое содержание. Авторская позиция раскрывается как подтверждение самой жизнью в самых «бедных», скудных ее проявлениях истины о верности человека вечным идеалам правды и красоты.

¹ Лепта — в прямом смысле древнегреческая мелкая медная монета (в оригинале: «Увидел также и бедную вдову, положившую туда две лепты...» — Лк.: 21; 2), в переносном — посильный вклад (*греч.*).

Впервые опубликован с подзаголовком **Рассказ** («Русская мысль». 1898. Кн. VII).

Рассказ представляет собой одну из «разных историй», которыми развлекают друг друга на ночлеге «запоздавшие охотники»: Иван Иваныч с «довольно странной двойной фамилией — Чимша-Гималайский, которая совсем не шла ему», и учитель гимназии Буркин. Последний в селе Мироносицком — имении графов П. — «давно уже был своим человеком», хорошо знающим местные нравы. Для него нет ничего удивительного в том, что жена старосты Прокофия, в сарае которого ночуют герои, не только нигде не была, не видела ни города, ни железной дороги, но в последние десять лет «только по ночам выходила на улицу». Обобщая такое явление, он приводит в пример своего коллегу по гимназии, делая вывод, что «людей, одиноких по натуре... которые... стараются уйти в свою скорлупу, на этом свете немало». Беликов уже умер, но собеседник «о нем слышал, конечно».

Замечательна внешность Беликова тем, что в каждой детали заметно стремление «окружить себя оболочкой». Чехлы у него существуют не только для вещей — зонтика, часов, перочинного ножа, но и для лица (поднятый воротник, темные очки, вата в ушах), тела («...когда садился на извозчика, то приказывал поднимать верх», «...всегда, даже в очень хорошую погоду, выходил в калошах и с зонтиком...»), души («...хвалил прошлое...», изучал древние, то есть мертвые языки, «Для него были ясны только циркуляры и газетные статьи, в которых запрещалось что-нибудь»). Истоком такого странного поведения рассказчику представляется боязнь реальной действительности, которая своей изменчивостью и непредсказуемостью «раздражала его, пугала, держала в постоянной тревоге».

Однако при ближайшем рассмотрении оказывается, что он воспринимается как оплот нравственности, твердыня благонамеренности. Его бояться, он «давит... всех», при нем «стесняются» проявлять человеческие слабости («...духовенство стеснялось при нем кушать скромное и играть в карты») и даже просто свои интересы («...дамы... домашних спектаклей не устраивали...»). Опасение Беликова, «как бы чего не вышло», настолько заразительно, что во всем городе «мыслящие, глубоко порядочные» люди боятся не только «помогать бедным, учить грамоте», но «громко говорить, посылать письма». Этот момент выделен в связи с репликой Ивана Иваныча, замечающего, что таков закон жизни («То-то вот оно и есть»): образование и интеллигентность не связаны со способностью противостоять влиянию посредственности («...а вот подчинялись же, терпели...»).

Соглашаясь с этим скрытым упреком, Буркин сосредотачивает

внимание в своем рассказе на **главном конфликте**, всматриваясь в то, насколько глубоко проник страх перед жизнью в натуру Беликова. В его квартире «ставни, задвижки, целый ряд всяких запрещений», спальня похожа на «ящик», вечное опасение за свое существование проникает и в его сны («Он боялся, как бы чего не вышло, как бы его не зарезал Афанасий, как бы не забрались воры, и потом всю ночь видел тревожные сны...»). Решающей проверкой характера героя, в душе которого происходит столкновение между боязнью жить и свойственным каждому человеку стремлением любить и быть счастливым является то, как «этот человек в футляре, можете себе представить, едва не женился».

В отношениях с Варенькой Ковалевской, сестрой нового учителя истории и географии, «высокой, стройной, чернобровой, краснощекой... разбитной, шумной» тридцатилетней «Афродитой» внутренний конфликт проявляется как высшее, крайнее напряжение той струны, которая составляет основу характера Беликова. У «скрюченного» морально и умственно героя «голова... закружилась» от предчувствия «женитьбы», которая была бы неожиданным выходом из его застарелого одиночества. Ему «Варвара Савишна... нравится», он размышляет о том, что «жениться необходимо каждому», на столе у него стоит портрет избранницы, он постоянно говорит о ней («...все ходил ко мне и говорил о Вареньке, о семейной жизни...»).

С другой стороны, его натура сопротивляется: «решение жениться подействовало на него как-то болезненно, он похудел, побледнел и, казалось, еще глубже ушел в свой футляр». Он не спит ночей, взвешивая, думая, беспокоясь, опасаясь («Женишься, а потом чего доброго попадешь в какую-нибудь историю»). Внутренняя борьба заставляет Беликова откладывать предложение. Напряжение нарастает и в связи с «великой досадой» тех, кто «от скуки и от нечего делать» ждет завершения интриги, а также с неприязнью к герою будущего шурина (Коваленко «...говорил... пожимая плечами,— не понимаю, как вы перевариваете этого фискала, эту мерзкую рожу»). Открытое столкновение между ними вызвано двумя незначительными поводами.

Кульминация происходит, когда распространяется карикатура «Влюбленный антропос»¹ («Карикатура произвела на него самое тяжелое впечатление»). В тот момент, когда герой делится с рассказчиком мнением о ее авторах как о «нехороших, злых людях» («Мне даже жалко его стало»), перед ним проезжают два велосипеда, на которых катаются Коваленко и его «красная, заморенная, но веселая, радостная» сестра, что, на взгляд Беликова, совершенно неприлично для «преподавателей гимназии и женщин». Ему стано-

¹ Антропос — человек (греч.).

вится «нехорошо», он нервничает, «первый раз в жизни» уходит с занятий. В разговоре с Коваленко Беликов признается, что ему «очень, очень тяжело». Он потрясен тем, насколько открыто люди демонстрируют свою человеческую природу: смеются («Какой-то пасквилянт нарисовал в смешном виде меня и еще одну особу...»), «забавляются» («Если учитель едет на велосипеде, то что же остается ученикам?.. Я вчера ужаснулся!»), делают, что хотят — ходят «в вышитой сорочке, постоянно на улице с какими-то книгами, а теперь вот еще велосипед». Для героя в этом нет ничего «хорошего», о чем должны, на его взгляд, узнать «начальники».

Назвав Беликова «фискалом¹», Коваленко спускает его с лестницы. Физически «благополучно» скатившись вниз со ступенек, герой неожиданно становится «посмешищем» для Вареньки. Однако не личный конфуз становится для Беликова потрясением. Для него ужаснее всего, что с его невестой были две дамы, через которых обо всем «узнает весь город, дойдет до директора, попечителя». Помимо своей воли став героем скандала, когда «вышло» как раз то, о чем он беспокоился («...ах, как бы чего не вышло!»), оставшийся без «футляра» Беликов умирает.

Внутреннее противоречие между попыткой остановить жизнь и кружащим голову духом свободы и радости существования разрешается в пользу верности героя своим смешным и в то же время пугающим принципам. Беликов обретает вечный «футляр»: в гробу на его лице выражение такое, «точно он был рад», достигнув «своего идеала», остановив жизнь навсегда.

По мере повествования возрастает значимость отмеченного собеседником Буркина Иваном Ивановичем вопроса о несоответствии между интеллектуальными и нравственными качествами человека. Ее подтверждает и рассказчик, признаваясь, что после смерти Беликова «жизнь потекла по-прежнему, такая же суровая, утомительная, бестолковая... не запрещенная циркулярно, но и не разрешенная вполне». В конфликте появляется философское звучание, и его **развязка** оказывается проблемной. Иван Иванович повторяет свое восклицание («То-то вот оно и есть...») в ответ на утверждение Буркина, касающееся того, что тот же внутренний конфликт развивается в душе многих («Сколько их еще будет!» — важность этого мнения акцентирована повтором).

Иван Иванович, продолжая развитие образа, называет «футляром» замкнутость человека в городе «среди бездельников, сутяг², глупых, праздных женщин», его согласие «сносить обиды, унижения» ради

¹ Фискал — в переносном смысле доносчик, ябедник (*лат.*).

² Сутяга — охотник до придирчивых тяжб, вздорных исков.

«чинишка», которому «грош цена»... Его «история» отложена на «завтра» («Нет, уж спать пора спать, — сказал Буркин. — До завтра»), а центральное место в финальной части рассказа занимает выраженные авторской позиции (повествование Ивана Ивановича продолжено в рассказе «Крыжовник»).

Ее изложение начинается с портрета повествователя. Буркин оказывается «человеком небольшого роста, толстым, совершенно лысым, с черной бородой чуть не по пояс». Эта характеристика, не внося новизны в сюжетное действие, отделяет авторскую речь от рассказа героя. Концепция автора, скрытого в тексте за повествователем, выявляется в показе пейзажа. В природе все «тихо», «погружено в... глубокий сон, ни движения, ни звука», но этот покой обманчив. Мир простирается далеко за рамки этого прекрасного ночного пейзажа («...длинная улица тянулась далеко...», «...поле... было видно далеко, до горизонта...»), и в нем вечно ждут человека «труды, заботы и горе» (образы из стихотворения А.С. Пушкина «Элегия», 1830). В краткие мгновения «кажется... что зла уже нет на земле и все благополучно». В действительности нравственное противостояние добра и зла составляет содержание всех внутренних и внешних для человека конфликтов. В отличие от пушкинского приятия жизни во всей полноте ее «забот» и «наслаждений», для автора в рассказе Чехова важно напряженное раздумье о мировых противоречиях, характерное для его современника, осознавшего, что «больше так жить невозможно», но не знающего, как направить в иное русло «движение» жизни («...во всю ширь этого поля, залитого лунным светом, тоже ни движения, ни звука»).

Композиционное кольцо в рассказе образует появление Мавры, жены старосты, разговором о которой начался рассказ Буркина о «человеке в футляре». Это возвращение к началу произведения позволяет осознать динамичность сюжетного развития и смысловую многослойность, постепенно выявляющуюся по ходу обрисовки центрального образа.

«ИОНЫЧ» (1898)

Впервые рассказ напечатан в «Ежемесячных литературных приложениях к журналу «Нива» (1898, № 9, с подзаголовком **Рассказ Антона Чехова**).

Прототипическими стали впечатления автора от ряда провинциальных русских городов. Их «скучная серая» жизнь рождает «скучных и бездарных людей» (А.П. Чехов. Записная книжка). В рассказе изображена «самая образованная и талантливая» семья в губернском городе С., с бытом которой приходится познакомиться молодому интеллигенту, назначенному земским врачом в Дялиж,

находившийся «в девяти верстах от С». Завязавшиеся между ним и дочерью Туркиных отношения составляют центральную сюжетную линию в произведении, позволяющую показать духовную и жизненную эволюцию главного героя.

В рассказе пять главок. В **первой**, являющейся **экспозицией**, обрисованы впечатления Дмитрия Ионыча Старцева от города С. и «местных жителей», среди которых «есть умные, интересные, приятные семьи». Во **второй** — действие продолжается через большой промежуток времени, прошедший «в трудах и одиночестве» («Прошло больше года...»). Новая встреча с Котиком — Екатериной Ивановной Туркиной пробуждает любовь молодого врача. Высшим напряжением чувств, **кульминацией**, становится несостоявшееся свидание на кладбище, где перед ним открывается «мир, не похожий ни на что другое», что погружает его в «состояние ошеломления». В **третьей** главке все, что он почувствовал, оказывается «шуткой», финал его любви — это «глупенький конец, точно в маленькой пьесе на любительском спектакле». **Четвертая** посвящена подробному описанию **развязки**, достоверность которой подтверждена четырехлетним опытом («Опыт научил его малу-помалу...»). «Огонек» жизни постепенно гаснет в душе героя, и затеплить его снова не помогают ни приезд Екатерины Ивановны, ни сознание того, что он вместе с другими «старится, полнеет, опускается», проводя время «тускло, без впечатлений, без мыслей». Действие в **пятой** главке происходит через «несколько лет». «Еще больше» становится практика Старцева, приносящая ему огромный доход («...уже есть имение и два дома в городе, и он облюбовывает себе еще третий, повыгоднее...»). С другой стороны, его внутреннее состояние представляется как абсолютное опустошение («...ничто его не интересует», «...кажется, что едет не человек...»). Обстоятельства делают его тяжелым, неприятным. Возвращение в конце рассказа к описанию Туркиных, которые «нисколько не изменились», «по-прежнему» простодушно демонстрируя свои «таланты», обуславливает **кольцевой характер композиции**. Благодаря повтору, рельефнее выглядят разительные перемены в облике Старцева, превратившегося в «просто Ионыча».

Необычное сюжетное построение, когда развязке уделяется больше места, чем кульминации, которая в провинциальном быту предстает пародией на роман, связано с художественной целью произведения. Превращение недавнего студента в бездуховное существо показано на фоне неизменности провинциального быта. Столкновение с ним является внешним выражением **внутреннего конфликта**. Он развивается в «лучшем из людей», которых «знала в своей жизни» Екатерина Ивановна, видевшая не только провинциальный С., но проведшая четыре года в Москве. Он представлялся ей «таким идеальным, возвышенным» не только потому, что «ког-

да-то любил ее так пламенно, с такой нежностью и так несчастливо», но и в связи с тем, что он земский врач, призванный «помогать страдальцам, служить народу» (гл. 4). Содержанием конфликта является противостояние человека влиянию среды, противоречие между идеальными представлениями о действительности и требованиями повседневности.

Основной конфликт находит выражение как в судьбе главного героя, так и в обстоятельствах жизни других действующих лиц. Иллюзии об артистическом будущем кажутся повзрослевшей Екатерине Ивановне «странными» проявлениями «детской наивности» («Я тогда была какая-то странная, воображала себя великой пианисткой» — гл. 4). Но, освободившись от них, она не находит новой сферы применения своих сил: «...играет на рояле каждый день, часа по четыре» и между тем старится, «похварывает». В то же время Старцеву, увидевшему на ее лице «новое выражение», «чего-то уже не доставало в ней», и он чувствует, что «огонек» разгорается в душе только в тот момент, когда ему кажется, что к ней вернулась прежняя наивность, «детскость» (гл. 4).

Деградация является развязкой для героев, в душе которых горел «огонек» чувств и стремлений. Для таких персонажей, как Иван Петрович и Вера Иосифовна Туркины, ничего не меняется. Это «самая образованная и талантливая семья» в городе С., однако в проявлении их способностей отсутствует личностное начало. Они неизменно посредственны, будь то остроты Ивана Петровича («Он знал много анекдотов, шарад, поговорок, любил шутить и остричь...», но эти остроты в действительности — пошлые каламбуры) или литературные опыты Веры Иосифовны («Она... читала о том, чего никогда не бывает в жизни...» — гл. 1). Эта неизменность усредненности подчеркнута тем, что и через десятилетие все остается «по-прежнему»: Иван Петрович «все остриг и рассказывает анекдоты; Вера Иосифовна читает гостям свои романы».

Таким образом, развязка конфликта находится в зависимости от качеств характера каждого из героев. Ее постоянным признаком становится драматичность. Наиболее ощутимые последствия от столкновения с жизнью наблюдаются в душе главного героя.

Он «дьячковский сын» (гл. 3), назначенный в маленький городок земским врачом. В начале своей деятельности он «любит говорить о своей больнице», напряженно работает, изредка выбираясь пешком за девять верст в губернский город, «чтобы развлечься немножко» (гл. 1). Он «все время» напевает по дороге романс на стихи А.А. Дельвига, раздумывает о том, с кем в городе «можно завести знакомства». Попав к Туркиным по случайному приглашению Ивана Петровича («Как-то зимой на улице его представили...»), Старцев как «интеллигентный человек» с «серьезным лицом» слушает чтение Веры Иосифовны, интересуясь затем, печатает ли она

«свои произведения в журналах». Игра Екатерины Ивановны на рояле кажется ему «прекрасной» («Прекрасно! — сказал и Старцев...»). Проводить время, «сидя в гостиной», слушая «культурные звуки» после зимы, проведенной с больными и мужиками в заштатном Дялиже, ему «так приятно, так ново».

«Занятым» кажется Старцеву вечер, проведенный у Туркиных, он готов смеяться даже «необыкновенному языку» Ивана Петровича, «выработанному долгими упражнениями в остроумии» («Недурственно...» — вспомнил он, засыпая, и засмеялся). Но самым важным для него становится впечатление, которое произвела восемнадцатилетняя дочь Туркиных. В ней он увидел «весну, настоящую весну», она «очень нравилась ему». О Екатерине Ивановне Дмитрий Ионыч не может забыть в течение целого года, и попав снова в ее дом из-за мигрени ее матери («У Туркиных перебивали все городские врачи; дошла, наконец, очередь и до земского»), не может скрыть своей любви («Ради бога, умоляю вас, не мучайте меня, пойдемте в сад!» — гл. 2).

Он часто бывает у Туркиных, гуляет с Екатериной Ивановной («у обоих было любимое место в саду...»). Его восхищает ее «свежесть», «простая и наивная грация», он разговаривает с ней «о литературе, об искусстве», спрашивает, «о чем она читала в последние дни». Собираясь «объясниться» с ней, он получает странную записку, где она приглашает его «...в одиннадцать часов вечера... на кладбище». Для «земского доктора, умного, солидного человека» это представляется детским дурачеством, но любовь влечет его «делать глупости».

Надежда «опьяняет» его, любовь пробуждает в его душе чуткость и поэтическое настроение (на источник этих перемен указывает строчка из стихотворения А.С. Пушкина, которую Старцев напевает, внося в нее изменения¹). Пейзаж поражает героя, ему открывается гармония природы, в которой сливаются свет и мрак, жизнь и смерть. Над белыми крестами и памятниками склоняются деревья, образуя своими живыми ветвями «черные тени». На желтом песке резко выделялись очертания опавших кленовых листьев. Осеннее увядание навеивает на него печаль и в то же время «обещает жизнь тихую, прекрасную, вечную» (гл. 2). Одинокая прогулка на кладбище становится высшим проявлением жизни в герое: он «ждал, и точно лунный свет подогревал в нем страсть, ждал страстно и рисовал в воображении поцелуи, объятия», «ему хотелось закричать, что он хочет, что он ждет любви во что бы то ни стало».

Это напряжение духовных сил оказывается недолгим: уже на

¹ В первой строчке стихотворения «Ночь» (1823) происходит перестановка, в оригинале: «Мой голос для тебя...».

другой день вечером он размышляет о приданом, о том, что она ему не пара («Пара ли она тебе? Она избалована, капризна... Ну что ж?.. дадут приданое, заведем обстановку...» — гл. 3). А после отказа у героя «перестало беспокойно биться сердце», он «вздыхнул всей грудью», а через «дня три» и вовсе «успокоился и зажил по-прежнему». Его обычное существование включает не только работу. Через четыре года у него широкие знакомства в городе, но «обыватели» вызывают у него только раздражение. Он старается не вслушиваться в их «неинтересные, несправедливые, глупые» разговоры, «ни с кем не сходилась близко». Незаметно он втягивается в такие «развлечения», как игра в карты и накопительство, уклонясь от театра и концертов. Огонек в его душе затеплился только один раз. В ответ на расспросы Екатерины Ивановны, возвратившейся после учебы в консерватории, он вспомнил о том, «как он бродил по кладбищу... и ему вдруг стало грустно и жаль прошлого». Но беспокойство, которое он почувствовал, глядя в ее «грустные, благодарные, испытующие глаза», вызывает желание скрыться («И больше уж он никогда не бывал у Туркиных» — гл. 4).

В показе ранней старости (в этом смысле его фамилия Старцев оказывается «говорящей») героя («...пополнел, ожирел, тяжело дышит...») главную роль играют портретные и поведенческие детали. Нет не только внутренних монологов, но даже реплик. Он «попросался» со своей духовной жизнью так же, как с «единственной радостью» — любовью к Екатерине Ивановне. Если во время своего последнего посещения Туркиных он оценивает провинциальную жизнь так же беспощадно, как и автор («...подумал, что если самые талантливые люди во всем городе так бездарны, то каков же должен быть город» — гл. 4), то в финале сам становится одной из городских достопримечательностей. Его знают, боятся, ему «стараятся изо всех сил угодить» как известному богачу. Еще одной важной антитезой является звуковое впечатление. Если в начале Старцев «напевает», то в финале «кричит своим неприятным голосом» и «стучит палкой об пол» (гл. 5).

Антитезы являются художественным средством выражения авторского отношения к герою. На фоне статичности образов Туркиных эволюция Старцева производит двойственное впечатление. В авторской позиции сочетаются признание правоты жизни, лишаящей иллюзий, обнажающей истинные свойства характера, и сожаление о слабости человека, способного к изменениям, но выбирающего не путь духовного становления, а проторенную дорогу к материальному благополучию и достижению «внушительного» положения. Не принимая «тупой и злой» «философии» того общества, в котором он вращается, Старцев смиряется с одиноким, безрадостным существованием («...любовь к Котику была его единственной радостью и, вероятно, последней» — гл. 5), но он не в

силах преодолеть наметившуюся в его духовном мире тенденцию. Вместе с его внешностью («...он подумал: «"Ох, не надо бы полнеть!"» — гл. 2; «Он пополнел, раздобрел и неохотно ходил пешком, так как страдал одышкой» — гл. 4; «Старцев еще больше пополнел, ожирел, тяжело дышит...» — гл. 5) меняется душа: вслед за недолгим расцветом наступает старость. Он за несколько лет превращается в «языческого бога» — идола, «мертвую душу».

Наряду с неповторимо индивидуальными чертами в образе присутствует и обобщенная характеристика, благодаря которой Ионыч становится продолжением и развитием типа, известного по гоголевским произведениям. Его душу убивают жажда «наживы» (гл. 4), «жадность» (гл. 5). Развитию внутренних пороков способствует «бездарное», бездуховное общество, отторгающее людей, стремящихся к независимому осмыслению событий, обрекающее их на «суровое» молчание (гл. 4).

«ДУШЕЧКА» (1899)

Произведение опубликовано в журнале «Семья» с подзаголовком **Рассказ Антона Чехова**. Особенно ценил его Л.Н. Толстой, бывший «в восторге», считавший его «перлом»¹, многократно перечитывавший «каждый раз с новым увлечением» (И.И. Горбунов-Посадов. Письмо А.П. Чехову от 24 января 1899 г.).

В рассказе изображен женский характер, в основе которого способность полностью «уходить в дело мужа» (А.П. Чехов. Записная книжка), отказываясь от свойств своей натуры. Героиня чеховского произведения, которую знакомые дамы «в порыве удовольствия» называли «душечкой» («Глядя на ее полные розовые щеки, на мягкую белую шею с темной родинкой, на добрую, наивную улыбку... гости-дамы не могли удержаться, чтобы вдруг среди разговора не схватить ее за руку и не проговорить в порыве удовольствия: — Душечка!»), в высшей степени воплощает эту черту. Она «тихая, добродушная, жалостливая», кроткая, мягкая. Главным ее качеством является потребность «любить кого-нибудь» — «папашу», тетю, учителя французского языка. Став «барышней» («Оленька, дочь отставного коллежского асессора Племянникова, сидела у себя во дворе на крыльчке...»), она любит своих мужей.

Первым из них становится провинциальный антрепренер² Кукин. Ольга Семеновна полюбила его, тронутая его «несчастьями» («Каждый день дожди... точно нарочно! Ведь это петля! Это разо-

¹ Перл — жемчужина (*фр.*).

² Антрепренер — арендатор или содержатель частного театра (*фр.*).

ренье! Каждый день страшные убытки!»). Он непривлекателен: «мал ростом, тощ, с желтым лицом, с зачесанными височками», «жидким тенорком», но в ней пробуждается настоящее, глубокое чувство. Его «отчаянье», рассуждения о «невежественной, дикой» публике смешны и жалки, но у «душечки» нет своего мнения. Она «повторяла» высказывания Кукина, на все смотрела «так же, как и он». Для нее все хорошо («После свадьбы жили хорошо», «И зимой жили хорошо»), она «сияла от удовольствия». Однако вместе с посредственностью своего мужа она перенимает и его отношение к искусству, театру как к своей собственности. «Душечка» «жалела» актеров, но на репетициях «вмешивалась, поправляла» их, следила за поведением музыкантов, объяснялась с репортерами местной газеты, если они позволяли себе «неодобрительно отзываться о театре».

Гармония отношений оказывается обусловленной не духовной близостью, а инстинктивной защитой «своего» показанной с юмористической стороны. Неслучайно, оставшись одна, когда муж уехал в Москву, Ольга Семеновна сравнивает себя с «курами, которые тоже всю ночь не спят и испытывают беспокойство, когда в курятнике нет петуха» (сравнение высвечивает намек на петушину «важность» Кукина¹, фамилия которого является «говорящей»). Комический элемент содержится даже в изображении скоропостижной смерти Кукина, чьи «хохороны» («Так и было напечатано в телеграмме «хохороны» и какое-то еще непонятное слово «сучала»...) на три месяца опечалили героиню.

Через три месяца ей очень понравился один из ее соседей, управляющий лесным складом купца Бабакаева Василий Андреевич Пустовалов. «Степенными» в нем оказываются не только голос и внешность, но и поведение: к ней приходит сваха, пожилая дама, убеждающая ее, что Пустовалов — «хороший, солидный человек». «Ванечка» сменяется «Васечкой», но и с ним после свадьбы «душечка» жила хорошо. Теперь она придерживается таких же мыслей и интересов, как ее новый муж. Эта ситуация предстает гротескно заостренной в связи с тем, что они прямо противоположны ее прежним высказываниям. Ей «некогда по театрам ходить», «не до пустяков», так как «Муж ее не любил никаких развлечений и в праздники сидел дома». В будни Ольга Семеновна сменяет Пустовалова на лесном складе, где «писала... счета и отпускала товар». Так проходит шесть лет — «тихо и смирно», в любви и полном согласии». После смерти занемогшего от простуды мужа Ольга Семеновна носит траур целых шесть месяцев.

Но и эта скорбь сменяется новым «счастьем». Не проходит года,

¹ Реминисцентным фоном для изображения «громкой, важной» «песни» антрепренера Кукина является басня И.А. Крылова «Кукушка и петух».

как «душечка» находит его у себя во флигеле, где снимает квартиру полковой ветеринарный врач Смирнин. Фамилия нового возлюбленного, как и в случае со вторым мужем, является антитезой его поведению (Пустовалов — «степенный», «солидный»). «Володечка» сердится, упрекает героиню, просит не говорить о том, чего она не понимает, имея в виду разговоры ветеринаров. Однако Ольга Семеновна не может скрыть, что ее главным интересом стали рогатый скот, городские бойни, здоровье домашних животных. «У Оленьки не могло быть тайн», так как по ее высказываниям можно судить, «что делалось у нее в доме».

Новый этап в ее жизни наступает, когда «ветеринар уехал вместе с полком». Оставшись «совершенно одна», Ольга Семеновна погружается в «жуткую» пустоту. Она здорова, но «похудела и подурнела». Зима сменяется весной, проходят годы, а она все сидит у окна или на крылечке в ожидании того, кто «дал бы ей мысли, направление жизни» («А как это ужасно не иметь никакого мнения! Видишь, например, как стоит бутылка, или идет дождь, или едет мужик на телеге, но для чего эта бутылка, или дождь, или мужик, какой в них смысл, сказать не можешь и даже за тысячу рублей ничего не сказал бы»).

Пустота заполняется, когда возвращается «уже седой и в штатском платье» ветеринар Смирнин, который помирился с женой и приехал, чтобы отдать сына в гимназию. «Сашенька» становится смыслом существования «душечки», почувствовавшей, «точно этот мальчик был ее родной сын». Фраза из учебника, прочитанная им, является «ее первым мнением, которое она высказала с уверенностью после стольких лет молчания и пустоты в мыслях» («Островом называется часть суши... — повторила она...»). Мальчик оказывается «заброшенным», так как мать уезжает к сестре в Харьков, а отец «каждый день уезжал куда-то осматривать гурты¹ и, случалось, не жила дома дня по три». Ольга Семеновна, переехавшая во флигель, забирает Сашу к себе, заботится о нем. Эта привязанность возвращает ей жизнь, свежесть, «прежнюю улыбку», она снова любит «беззаветно, бескорыстно». За «чужого ей мальчика... она отдала бы всю свою жизнь». Эта метафора в контексте рассказа получает двойственное значение: в ней выражено пробудившееся в героине «материнское чувство», но с другой стороны сама жизнь «душечки» — это сила, вливающаяся в нее из тех, кто составляет ее «счастье». Так и теперь: она «довольна, покойна», но это лишь оттого, что ей есть, за кем повторять («И она начинает говорить об учителях, об уроках, об учебниках, — то же самое, что говорит о них Саша»).

¹ Гурт — стадо скота или птицы.

Восприятие героини рассказа является чудесным зеркалом, в котором любой предстает «славненьким», «хорошеньким» («"Какой ты у меня славненький!" — говорила она совершенно искренно», приглаживая «височки» Кукина), пошлости¹ — значительными «мыслями», прозябание — жизнью «Дай бог всякому». **Конфликт** рассказа является по сути философским, так как воплощающая антиличностное начало Оленька постоянно сталкивается с необходимостью проявить свои качества. Но за маской не оказывается лица, а ее «душечка» является модификацией «мертвой души», пародией на внутренний мир человека. **Кульминацией** становится «сильный стук» в финале рассказа, напоминающий о приходе судьбы в образе статуи Командора в пьесе А.С. Пушкина «Каменный гость» (1830; сцена 4). В отличие от трагического исхода пушкинского сюжета, **развязка** в рассказе имеет комический оттенок. Вместо Каменного гостя «ветеринар вернулся домой из клуба», а «голубчик» Саша во сне прогоняет воображаемого противника дерзкими возгласами: «Я тебе! Пошел вон! Не дерись!».

Однако за такой пародийной развязкой скрыт глубокий смысл. Жизнь «легка» для средних, обычных людей, не имеющих «мнений», занимающих мысли и сердце повседневными заботами, а в «далеком и туманном» будущем представляющих «большой дом, лошадей, коляску» и новые поколения, способные продолжить существование, для которого не нужна душа, а досточно «душечки» (уменьшительная форма придает не только ласкательное, но и уничижительное значение). Автор в рассказе является нейтральным повествователем, благодаря чему философский итог предстает выводом, к которому читателя приводит логика самой жизни.

* * *

Последний период в творчестве Чехова является по преимуществу драматургическим. В 1898 г. на сцене Московского Художественного театра поставлена чеховская «Чайка» (1896), ставшая знаковой пьесой для него (образ чайки стал эмблемой театра, созданного К.С. Станиславским и Вл.И. Немировичем-Данченко). В 1899 г. также с триумфом прошла премьера пьесы «Дядя Ваня». В начале 1900-х годов для МХТа были написаны «Три сестры» (1901) и «Вишневый сад» (1903).

¹ Понятие «пошлость» в рассказе употребляют Кукин и сама Оленька, подразумевая под ним то, что «нужно» публике.

В 1900 г. Чехов избран почетным академиком Пушкинского отделения Академии наук (в 1902 г. вместе с В.Г. Короленко писатель отказался от звания в знак протеста против аннулирования избрания в почетные академии М. Горького). На рубеже веков вышло два издания собрания сочинений А.П. Чехова (1899—1902, 1903).

Начиная с 1897 г., ухудшается состояние больного туберкулезом писателя. В последние годы большую часть времени он проводит в клиниках, на курортах. Живет в Ялте. Чехов умер 2 (15) июля 1904 года в Баденвейлере (Южная Германия).

Литература

- Бердников Г.П.* А.П. Чехов. Идеи и творческие искания. М., 1984.
Гурвич И.А. Проза Чехова. Человек и действительность. М., 1970.
Катаев В.Б. Проза Чехова: Проблемы интерпретации. М., 1979.
Линков В.Я. Художественный мир прозы А.П. Чехова. М., 1982.
Полоцкая Э.А. Пути чеховских героев. М., 1983.
Семанова М.Л. Чехов-художник. М., 1976.
Чудаков А.П. Мир Чехова: Становление и утверждение. М., 1986.
Чудаков А.П. Поэтика Чехова. М., 1971.

Темы для самостоятельной работы и сочинений

1. Жанровые особенности рассказа — «сценки» в раннем творчестве А.П. Чехова.
2. Тема русской провинции в рассказах А.П. Чехова.
3. Жизнь и существование в рассказах А.П. Чехова.
4. Особенности воплощения социально-нравственной темы в рассказах А.П. Чехова.
5. Современность как тема рассказов А.П. Чехова.
6. Своеобразие конфликта в рассказах А.П. Чехова.
7. Претворение гоголевских традиций изображения чиновничества в рассказах А.П. Чехова.
8. Особенности новых «мертвых душ» в рассказах А.П. Чехова.
9. Значение пушкинских реминисценций в рассказах А.П. Чехова.
10. Способы выражения авторской позиции в рассказах А.П. Чехова.
11. Гипербола и гротеск в рассказах А.П. Чехова.
12. Особенности эволюции героев в рассказах А.П. Чехова.
13. Интеллигентный человек в рассказах А.П. Чехова.
14. Образы хозяев жизни в рассказах А.П. Чехова.
15. Художественная роль антитез в рассказах А.П. Чехова.
16. Средства психологического анализа в рассказах А.П. Чехова.
17. Художественная деталь в рассказах А.П. Чехова.
18. Женский характер в рассказах А.П. Чехова.
19. Философские вопросы в рассказах А.П. Чехова.
20. Образы учителей в рассказе «Человек в футляре».
21. Образ губернского города С. в рассказе «Ионыч».
22. Индивидуальное и типическое в образе Старцева в рассказе «Ионыч».
23. Комическое в рассказе «Душечка».
24. Пародийные образы в рассказах А.П. Чехова.

ДРАМАТУРГИЯ

АЛЕКСАНДР СЕРГЕЕВИЧ ГРИБОЕДОВ (1795 по др. свед. 1790 — 1829)

Родился в Москве в семье дворян, принадлежавших к старинному роду. Начальное образование получил дома под руководством учителей, имевших ученую степень. В 1803 г. учился в Московском университетском благородном пансионе. В 1806 г. поступил на словесное отделение Московского университета. После его окончания со званием кандидата слушал лекции на этико-политическом отделении. Одаренность юноши проявлялась в разных областях: он знал основные европейские, древние, восточные языки, сочинял музыку и был пианистом-импровизатором, в 1809 г. написал пародийную комедию «Дмитрий Дрянской» (не сохр.).

В 1812 г. служил добровольцем в Московском гусарском полку, хотя участия в боях корнет Грибоедов не принимал. Затем был адъютантом при генерале А.С. Кологривове, племянники которого (Д.Н. и С.Н. Бегичевы) стали его ближайшими друзьями. В 1814 г. появились его первые публикации — военные корреспонденции в журнале «Вестник Европы». В 1815 г. состоялся дебют Грибоедова-драматурга (комедия «Молодые супруги»), в конце 1810-х годов написаны пьесы «Студент», «Своя семья, или Замужняя невеста», «Притворная неверность».

Оставив в 1816 г. военную службу, писатель живет в Петербурге, поддерживает дружеские контакты с декабристскими кругами, либерально настроенными литераторами, в том числе с П.И. Пестелем, П.Я. Чаадаевым, П.А. Катениным, Н.И. Гречем). В 1817 г. почти одновременно с А.С. Пушкиным и В.К. Кюхельбекером поступает на службу в Коллегию иностранных дел в чине губернского секретаря.

В августе 1818 г. он отправляется в Персию, получив место секретаря русской дипломатической миссии в Тавризе. Все свободное время посвящает литературным и научным занятиям, в которых окончательно складывается мировоззренческая и художественная система, позволившая приступить к созданию самого значительного произведения в его творчестве. В 1820 г. возник замысел комедии «Горе от ума», которая создается в течение следующих четырех лет.

В 1822 г. А.С. Грибоедов был определен в штат главного управляющего Грузией генерала А.П. Ермолова в Тифлисе. Там он

встретился с Кюхельбекером, также назначенным к Ермолову. Общение с молодым поэтом и будущим декабристом оказалось важным фактором при создании образа главного героя комедии.

В 1823 г. писатель, будучи в длительном отпуске в Москве, продолжает работу над пьесой, пишет кроме этого оперу-водевиль «Кто брат, кто сестра, или Обман за обманом» (совместно с П.А. Вяземским, музыка А.Н. Верстовского¹), а также лирические произведения. В 1824 г. заканчивает текст комедии «Горе от ума».

После восстания декабристов Грибоедов был привлечен к следствию. В январе 1826 г. он арестован на Кавказе и доставлен в Петербург, где почти четыре месяца находился на гауптвахте Главного штаба. Освобожденный с «очистительным» аттестатом, вернулся на Кавказ, где началась война с Персией. А.С. Грибоедов принимает участие в нескольких сражениях, а затем играет значительную роль в заключении Туркманчайского мира (1828). После торжественного приема в столице он был назначен полномочным министром-резидентом России в Персии.

По пути к месту службы в Тифлисе Грибоедов обвенчался с дочерью грузинского поэта и военно-государственного деятеля А.Г. Чавчавадзе Ниной Александровной. Оставив ее в Тавризе, где располагались иностранные миссии, он отправляется в Тегеран для представления шаху.

30 января 1829 г. Грибоедов был убит во время нападения на русскую миссию в Тегеране толпы воинственно настроенных мусульман. Похоронен в монастыре св. Давида в Тифлисе.

«ГОРЕ ОТ УМА» (1824)

Замысел комедии, возникший в 1820 г., связан как с гражданской ответственностью позиции самого автора, так и с теми вольнолюбивыми, оппозиционными настроениями, которые были характерны для нового поколения дворянской интеллигенции. Входившее в жизнь на рубеже 1810—1820-х годов, оно формировалось на основе просветительских идей², на русской почве приобретавших бунтарский пафос в связи с открытой антимонархической и антикрепостнической направленностью.

Фигура главного героя основана на авторских впечатлениях от

¹ Верстовский Алексей Николаевич (1799—1862) — композитор, один из создателей жанра русской оперы-водевиля.

² Просвещение (просветительство) — идейное движение XVII — XVIII вв. в странах Западной Европы и Северной Америки, для которого была характерна борьба посредством убеждения и пропаганды против всего устаревшего, что сдерживало прогресс в общественных отношениях, науке, технике. В России возникло во второй половине XVIII в.

петербургских кругов, близких по умонастроению будущим декабристам. Образ впитал в себя прототипические черты реальных исторических лиц, прежде всего В.К. Кюхельбекера (автор был знаком и с другими декабристами: И.Д. Якушкиным, Н.И. Тургеневым, В.Ф. Раевским, С.П. Трубецким). Близко знал Грибоедов и петербургского «Брута» (А.С. Пушкин. «К портрету Чаадаева», 1820) П.Я. Чаадаева. Воплотив наиболее характерные черты свободолобивой молодежи начала 1820-х годов, автор создал тип, отразивший его понимание выдающейся личности, чей просвещенный и критический ум оказывается лишним в консервативном и благонамеренном обществе, приносит «горе» (первым названием комедии было «Горе — уму»).

В 1822 г. написаны первые два акта пьесы, в 1823 г. создана их окончательная редакция, закончены третий и четвертый акты. В 1824 г. комедия завершена. Она стала известна в списках (с одним из них И.И. Пущин познакомил Пушкина в 1825 г. в Михайловском). Отрывки были опубликованы в периодике (театральный альманах «Русская Талия»¹ на 1825 г.). Любительские постановки пьесы осуществлены впервые в 1827 г., театральный Петербург, а затем и Москва узнали ее после смерти автора в 1831 г. Полный текст комедии был издан за границей в 1858 г., в России — после крестьянской реформы в 1862 г. (первые издания были сокращенными, с купюрами — СПб., 1833).

Грибоедов при написании произведения основывался на классицистических принципах драматургии. Однако каждый из них наполнялся новым содержанием, приобретая новаторский характер. Прежде всего исчезло деление персонажей на тех, кто отвечает авторскому представлению о добре и правде, и противников, вступающих с ними в столкновение. **Авторская позиция** выявляется не в высказываниях героя-резонера, а в осмыслении идейно-художественной структуры пьесы в целом. Автор и Чацкий — единомышленники только в одном: «По духу времени и вкусу» они ненавидят рабство, олицетворяющее «Прошедшего житья подлейшие черты» («Горе от ума», д. 2, явл. 5). Лирический герой стихотворения Грибоедова «По духу времени и вкусу...» (<1826>) формулирует основы умонастроения, приводившего последователей, как и автора, «в Главный штаб», что заставляло современников задумываться о том, «Уж не повесят ли» их за эти мысли:

— По духу времени и вкусу
Он ненавидел слово «раб»...
— За то попался в Главный штаб
И был притянут к Иисусу!..

¹ Т а л и я — в греческой мифологии муза — покровительница комедии.

- Ему не свято ничего...
- Он враг царю!.. — Он друг сестрицын!..
- Скажите правду, князь Голицын,
Уж не повесят ли его?..

Как и в классицистической пьесе, у Грибоедова соблюдаются три единства: места, времени и действия (сюжет разворачивается в одном доме, в один день, в нем задействованы все персонажи). Однако для каждого момента существует реалистическая мотивировка. Дом Фамусова является объектом стремления главного героя, так как он возвращается из-за границы после долгой разлуки с возлюбленной, дочерью Фамусова Софией. Пытаясь выяснить, «Кто наконец ей мил?» (д. 3, явл. 1), он внимательно вглядывается во всех домочадцев и посетителей. Положение одного из московских «тузов» дает Фамусову возможность принимать у себя «весь свет», появляющийся в сцене «вечера» («София... Мы в трауре, так балу дать нельзя» — д. 2, явл. 10). Вмешательство Чацкого в размеренную жизнь семейства Фамусовых, его расспросы и споры позволяют за один день узнать героев. Наконец, все действующие лица вовлечены в основной конфликт.

Конфликт для драмы как рода литературы является важнейшей характеристикой. Заявленное в первом действии противостояние двух претендентов на сердце «взрослой дочери» Фамусова («Фамусов... Который же из двух?.. Что за комиссия, создатель,/Быть взрослой дочери отцом!» — д. 1, явл. 10) превращается в идеологическое столкновение. Его социально-политический смысл обуславливает сатирическую направленность высмеивания типичных представителей фамусовской Москвы всех поколений. По жанру «Горе от ума» становится комедией с элементами драмы и даже трагедии. Одиночество и непризнанность Чацкого, отвергнутого, вынужденного бежать «Вон из Москвы!», от мучителей, предателей, вносят в развязку элемент трагедии. Однако и безысходность конфликта со «всеми» имеет в произведении Грибоедова реалистическую мотивировку. Острота столкновения объясняется максимализмом требований Чацкого, в чьем восприятии света сочетается рациональное отрицание и «оскорбленное... чувство» к той, которая обратила «все прошедшее... в смех» (д. 4, явл. 11). По сути конфликт комедии является отражением реального социально-политического противостояния консервативных и прогрессивных сил в рамках дворянского общества, приведшего к открытому столкновению уже через год после написания пьесы.

Достоверность и психологическую осязаемость переживаний героев, вовлеченных в этот конфликт, придает переплетение в **сюжете** двух линий. Первой из них обрисована любовная. Идеологическое противостояние намечается во втором действии в связи с непонятной Фамусову свободой поведения знакомого ему с детства

Чацкого. Конфликт углубляется, так как София пытается скрыть свои чувства к Молчалину, а также из-за того, что Чацкий не таит своих взглядов, объясняя, что «нынче свет уж не таков» (д. 2, явл. 2), самим его представителям. В конце третьего действия он оказывается в одиночестве (**Чацкий...** Но все оставили меня... *Оглядывается, все в вальсе кружатся с величайшим усердием...*) — д. 3, явл. 22).

А.С. Пушкин, познакомившись с комедией в списке, привезенном ему И.И. Пушиным, «мельком успел... заметить», что Чацкий — «пылкий, благородный и добрый малый... Все, что говорит он, очень умно. Но кому говорит он все это? Фамусову? Скалозубу? На бале московским бабушкам? Молчалину? Это непростительно. Первый признак умного человека — с первого взгляду знать, с кем имеешь дело, и не метать бисера перед Репетиловыми и тому под.» (Письмо А.А. Бестужеву. Конец января 1825 г.). С другой стороны, именно «тон» разговоров героя является прототипической чертой. Вспоминая о поведении людей декабристского круга, современники «подчеркивали... резкость и прямоту их суждений, безапелляционность приговоров, «неприличную», с точки зрения светских норм, тенденцию называть вещи своими именами... постоянное стремление высказывать без обиняков свое мнение¹. Таким образом, максимализм является не следствием романтической настроенности Чацкого, а качеством, в проявлении которого он следует «духу времени».

Наконец, чертами, пришедшими из пьес прошлого, являются расстановка персонажей в зависимости от их амплуа² и «говорящие» фамилии. И то, и другое в произведении Грибоедова наполняется новым смыслом, помогая создать сатирическую характеристику образов. В целом «Горе от ума» становится первой реалистической сатирической комедией, в которой создаются типические образы, воплощающие черты неповторимой эпохи. А.С. Пушкин, говоря об особенностях московской жизни десятилетия спустя, передает отличия путем сравнения с грибоедовской комедией: «Вы в Москве уже не найдете ни Фамусова... ни Татьяны Юрьевны... Хлестова — в могиле, Репетилов — в деревне» («Путешествие из Москвы в Петербург» — 1835).

Экспозиция обрисована в начальных шести явлениях первого действия. Здесь сами герои рассказывают о причинах «суматохи», происходящей в доме Фамусова. Обрисованы его обитатели — отец («Свободен, вдов, себе я господин...» — д. 1, явл. 4), дочь София, влюбленная в секретаря отца Алексея Степановича Молчалина, он

¹ Лотман Ю.М. Декабрист в повседневной жизни//Лотман Ю.М. В школе поэтического слова. Пушкин, Лермонтов, Гоголь. М., 1988. С. 164.

² Амплуа — специализация актеров на исполнении определенных ролей (резонера, любовника, злодея, простака, субретки и т. д.) — *фр.*

сам, заслуживший чин асессора («**Фамусов**... Безродного пригрел и ввел в мое семейство,/Дал чин асессора¹ и взял в секретари;/ В Москву переведен через мое содействие...» — д. 1, явл. 3). Помимо этого, в сцене участвует как главное действующее лицо служанка Софии Лиза, не только сидящая перед дверью барышни на страже («Нужен глаз да глаз...» — д. 1, явл. 1) и отбивающаяся от флирта барина («Вы баловник, к лицу ль вам эти лица!» — д. 1, явл. 2), но и высказывающая свои оценки событий и господ. Именно от нее зритель слышит сужденье, которое барышня считает глупым, о главном герое:

Но будь военный, будь он статский,
Кто так чувствителен, и весел, и остер,
Как Александр Андреич Чацкий!

(д. 1, явл. 5).

Даже по мнению своей госпожи, Лиза «может посудить», она разбирается в людях («На что вам лучшего пророка?»), ей есть с кем сравнить («Сужу-с не по рассказам...»). Лиза — доверенное лицо не только Софии («**София**... Кого люблю я, не таков... Как думаешь? чем заняты?»), но и Чацкого («**Лиза**... Слезami обливался,/Я помню, бедный он, как с вами расставался»). Все это позволяет считать именно ее оценку объективной, достоверной, несмотря на то, что София стремится, оправдывая себя («Я очень ветрено быть может поступила...»), подчеркнуть неприемлемые для нее черты героя:

Да, с Чацким, правда, мы воспитаны, росли;
Привычка вместе быть день каждый неразлучно
Связала детскою нас дружбой; но потом
Он съехал, уж у нас ему казалось скучно,
И редко посещал наш дом;
Потом опять прикинулся влюбленным,
Взыскательным и огорченным!!...

...
Вот о себе задумал он высоко —
Охота странствовать напала на него...

Однако и она не может не признать, что по сравнению со Скалозубом, который «слова умного не выговорил сроду», и с «застенчивым, несмелым» Молчалиным Чацкий отличается тем, что «Остер, умен, красноречив». Однако Софии нужен не такой спутник, который «счастлив там, где люди посмешнее». С Чацким она готова «делить... смех», он для нее шутник, насмешник («Болтает, шутит, мне забавно...»). Молчалин же воплощает ее идеал возлюбленного:

¹ Ассessor — имеется в виду коллежский ассessor, один из низших гражданских чинов (лат.).

Кого люблю я, не таков:
Молчалин за других себя забыть готов,
Враг дерзости...

...
Ни слова вольного...

Появление Чацкого, примчавшегося к любимой, как «ветер, буря» (д. 1, явл. 7), приближает **завязку** действия. Перечисляя московских знакомых, он называет Молчалина, попутно давая ему уничтожающую характеристику, задевающую Софию:

Что я Молчалина глупее? Где он, кстати?
Еще ли не сломил безмолвия печати?

...
А впрочем он дойдет до степеней известных,

Ведь нынче любят бессловесных.

София (*в сторону*)

Не человек, змея!

Наличие любовного треугольника засвидетельствовано появившимся Фамусовым, который задается вопросом: «Который же из двух?»

Молчалин давиче в сомненье ввел меня.
Теперь... Да в поля из огня:
Тот нищий, этот франт-приятель;
Объявлен мотом, сорванцом...

(д. 1, явл. 10)

Во втором действии завязка любовной интриги дополнена общественными разногласиями. Фамусов, давая возможному жениху («**Чацкий**. Пусть я посватаюсь, вы что бы мне сказали?» — д. 2, явл. 2) советы «не блажить», «не управлять оплошно» именем, «послужить», приводит в пример «старших»: дядю Максима Петровича — «вельможу», способного, «когда... надо подслужиться», «сгибаться вперегиб». Чацкий принимает нотацию как вызов: в монологе «И, точно, начал свет глупеть...» он называет время монархии... Екатерины» «веком покорности и страха», а раболепство подлостью. Такое вольномыслие Фамусову представляется открытым бунтом против «властей». Не скрывающий своих взглядов Чацкий превращается из «друга», «брата» («Здорово, друг, здорово, брат, здорово...» — д. 1, явл. 8) в «карбонари»¹; «опасного человека», одного из тех господ, которым нельзя «На выстрел подъезжать к столицам».

¹ Карбонарий — член тайной организации, целью которой в начале XIX в. было свержение иностранного гнета (*ит.*).

Конфликт углубляется в связи с показом противоположности героя «известному человеку, солидному», готовящемуся «не нынче завтра» получить чин генерала (д. 2, явл. 3). Скалозуб — противник Чацкого как возможный «жених» («...нет ли впрямь тут жениха какого?» — д. 2, явл. 4) и как представитель общества, чья «К свободной жизни... вражда непримирима» (д. 2, явл. 5). Фамусов настолько обеспокоен возможной «бедой», что после монолога Чацкого «А судьи кто? — За древностию лет...» уходит в кабинет. Иначе поступает Скалозуб: его равнодушие к обличительному тону героя объясняется вовсе не солдафонством, а презрением к словесной «смете». Откровенный цинизм слышен уже в его рассуждениях о жизненном пути, на котором его ждут «вакансии» из-за того, что «старших выключат» или «перебьют». Развитие этой черты заметно в обрисовке реакции Скалозуба на падение Молчалина («Взглянуть, как треснулся он — грудью или в бок?» — д. 2, явл. 7). В том же ключе формируется его мнение о Чацком и ему подобных: они не опасны тому, кто знает, как «мигом успокоить» «Волтеров»¹ (д. 4, явл. 5):

...Ученостью меня не обморочишь,
Склайдай других, а если хочешь,
Я князь — Григорию и вам
Фельдфебеля в Волтеры дам,
Он в три шеренги вас построит,
А пикните, так мигом успокоит.

В монологе Чацкого, где «мундир» понимается как «роскошная» маска для «слабодушия» и нищеты рассудка, Скалозуб замечает лишь то, что интересно ему самому: «предубеждение» света по отношению к гвардии в ущерб армейским офицерам, которые не только не «отстали», но «говорят, иные, по-французски» (д. 2, явл. 6).

Следующей стадией развития конфликта является столкновение Чацкого с Молчалиным, который для героя главный соперник. Он никак не может поверить в то, что «жалчайший» глупец «поумнел». Без этого, как ему кажется, нельзя уважать человека («Она его не уважает... Она не ставит в грош его» — д. 3, явл. 1). Даже откровенные признания Софии («Вот я за что его люблю») не могут поколебать уверенности Чацкого, что любви достоин тот, кто наделен исключительными качествами и пылко, самоотверженно влюблен:

Пушай в Молчалине ум бойкий, гений смелый,
Но есть ли в нем та страсть? то чувство? пылкость та?

¹ Вольтер ([Мари Франсуа Аруэ] (1694—1778)) — французский писатель, философ-просветитель. Его труды сыграли важную роль в развитии русской социально-философской мысли.

Чтоб кроме вас ему мир целый
Казался прах и суета?

...
Но что теперь во мне кипит, волнует, бесит,
Не пожелал бы я и личному врагу,
А он?... смолчит и голову повесит...

Не найдя ответа на свою «загадку» в разговоре с Софией, Чацкий пытается в беседе с Молчалиным выяснить, «Какою ворожкой умел к ней в сердце влезть!» (д. 3, явл. 3). В соответствии со своими представлениями о значении тех «молодых людей», которые, «не требуя ни мест, ни повышенья в чин», обращаются к наукам, искусству (д. 2, явл. 5), герой пытается дознаться, каковы убеждения Молчалина. Когда он узнает, что главным для того является карьера («С тех пор, как числюсь по Архивам,/Три награжденья получил» — д. 3, явл. 3), он резкой чертой отделяет Молчалина от тех, кто подобен ему самому («...стоят **наших** всех»). Молчалин подтверждает такое разделение, говоря, что те, кто в его лагере, удивлялись и жалели о «неуспехе» по службе Чацкого («Как удивлялись мы!»)

Разделенные мировоззренческим барьером, герои не способны понять друг друга. С житейской точки зрения прав Молчалин, знающий, где найти покровительство, стремящийся «И награжденья брать, и весело пожить», не придающий значения «своему суждению», пока он «в чинах... небольших». Для Чацкого эта позиция настолько неприемлема, что он проникается уверенностью в том, что София над ним посмеялась (д. 3, явл. 3):

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

По отношению к Молчалину слышны сарказмы («Зачем же так секретно?»), обвинения («Зачем же мнения чужие только святы?»). Позиция героя совпадает с авторским стремлением сатирически обрисовать молодое поколение фамусовской Москвы, для которого пороки отцов становятся примером того, как стать «тузом», вельможей. «Образцы» существуют для молодых, пока им «не должно сметь» показывать свои пристрастия. О том, каким автор видит будущее Молчалина, дает представление его последний монолог, где он раскрывает душу перед Лизой. Поведение персонажа обусловлено потребностью в «огромной опеке», пока над ним есть начальники, хозяева, такие люди, которые могут подарить чины и богатство. Оказавшись наверху, он в свою очередь будет ждать «во-первых» «угождения» (д. 4, явл. 12):

Мне завешал отец:
Во-первых угождать всем людям без изъятья —
Хозяину, где доведется жить,
Начальнику, с кем буду я служить,
Слуге его, который чистит платья,

Швейцару, дворнику, для избежания зла,
Собаке дворника, чтоб ласкова была.

Связь между взглядами Молчалина и «воздухом» фамусовской Москвы подтверждает в своем последнем монологе Чацкий. Молчалин не исключение, он такой же, как все («Высокий идеал московских всех мужей»), достоинствами равный Фамусову (д. 4, явл. 14):

Другой найдется благонравный,
Низкопоклонник и делец,
Достоинствами наконец
Он будущему тестю равный.

Если характеристика Скалозуба ясна для Чацкого («Хрипун, удавленник, фагот/Созвездие маневров и мазурки! — д. 3, явл. 1), то свойства Молчалина раскрываются постепенно. Мотив узнавания особенно важен в этих сюжетных моментах, так как в отношении Чацкого к сопернику пересекаются социальная и любовная линии. А.С. Пушкин считал, что одной из «мастерских черт» комедии Грибоедова, на чем она «должна была вертеться», является «недоверчивость Чацкого в любви Софии к Молчалину» (она «прелестна! — и как натурально!» — Письмо А.А. Бестужеву, январь 1825). Окончательная оценка избранника возлюбленной дается героем в последних сценах («**Чацкий** (за колонною) Подлец!» — д. 4, явл. 12). Найдя «решение загадке», Чацкий не может скрыть бешенства, обиды не только на героиню, но и судьбу (д. 4, явл. 13):

Вот наконец решение загадки!
Вот я пожертвован кому!
Не знаю, как в себе я бешенство умерил!
Глядел, и видел, и не верил!

... Ах! как игру судьбы постичь?
Людей с душой гонительница, бич! —
Молчалины блаженствуют на свете!

Когда с его глаз опадает пелена, затихает эмоциональный всплеск («Так! отрезвился я сполна...» — д. 4, явл. 14), Чацкий сожалеет, что вынужден был «очень добираться», кто был избранником Софии. Молчалин для него всего лишь «любовник-глупец», не стоивший его внимания.

Следующим этапом развития конфликта, приближающим к кульминации, является столкновение Чацкого со всеми, всем светом («**Чацкий**... Кого вы любите? **София**. Ах! боже мой! весь свет» — д. 3, явл. 1). На вечере в доме Фамусова герой видит старых друзей («Друг старый» **Платон Михайлович Горич**) и знакомых («**Графиня внучка**... Мсье Чацкий! вы в Москве! как были, все такие? — д. 3, явл. 8), встречается с теми, кто знал его ребенком («**Хлестова**... Я помню, ты дитей с ним часто танцевала...»). Ни в ком из них он не

замечает «нового» («Что нового покажет мне Москва?» — д. 1, явл. 7). Даже перемены в Платоне Михайловиче воспринимаются им как естественная дань положению женатого «московского жителя» (в речи самого персонажа суть изменений в его образе жизни выражается повторением жалобы, что он «не тот» — д. 3, явл. 6). Мнение света о Чацком проявляется в полной мере, когда возникает сплетня о его сумасшествии.

Впервые о своем любовном безумии говорит сам герой. Уверяя Софию, что она выдумала качества Молчалина, придав ему тьму своих, он просит ее разрешить единственный вопрос (д. 3, явл. 1):

Но вас он стоит ли? вот вам один вопрос.

...

Как другу вашему, как брату.

Мне дайте убедиться в том;

Потом

От сумасшествия могу я остережся;

Пушусь подальше простыть, охолодеть,

Не думать о любви...

Ответ Софии подтверждает такой смысл сумасшествия героя («Вот нехотя с ума свела!»). Расстроившись из-за злости Чацкого на угодничество Молчалина («Унизить рад, кольнуть; завистлив, горд и зол!»), София запальчиво отвечает на вопрос о герое:

г. N

Как его нашли по возвращеньи?

София

Он не в своем уме.

Однако в дальнейшем она сознательно поддерживает подозрение собеседника в том, что Чацкий «с ума сошел», думая тем отомстить ему:

А, Чацкий! Любите вы всех в шуты рядить,

Угодно ль на себе примерить?

Пустой, нелепый слух распространяется «проворно», так как каждый находит собственное обоснование для этого «вздора». Вслед за безымянными персонажами его подхватывают Загорецкий, для которого интересна сплетня о человеке «известной фамилии» сама по себе; графиня внучка, пораженная тем, что он ее «модисткою изволил величать» («Чацкий... должны ль упреки несть/От подражательниц модисткам?» — д. 3, явл. 8), не сомневается в том, что это верно («Я видела из глаз... Без сомненья» — д. 3, явл. 21). Фамусов утверждает, что он «первый... открыл», дивится, «как никто его не свяжет». Очевидные признаки сумасшествия для него заключаются в том, что Чацкий неблагонадежен:

Попробуй о властях, и невесть что наскажет!
Чуть низко поклонись, согнись-ка кто кольцом?
Хоть пред монаршиим лицом,
Так назовет он подлецом!..

Хлестова поражена непочтительностью героя («Сказала что-то я — он начал хохотать»). Молчалину странны его суждения о службе («Мне отсоветовал в Москве служить в Архивах»). Для Натальи Дмитриевны сумасшествием кажется «совет... жить в деревне».

Приводя в доказательство утрированные мнения Чацкого, персонажи объединены стремлением объяснить их оппозиционный дух тем, что он «с ума спрыгнул». Одному Платону Михайловичу новость кажется «сомнительной», но и он готов верить, так как ее поддерживают «все». В комическом обсуждении причин безумия («Хлестова... Чай, пил не по летам») в качестве главной все общество выдвигает «ученость»:

Фамусов

...
Ученье — вот чума, ученость — вот причина,
Что нынче, пуще, чем когда,
Безумных развелось людей, и дел, и мнений.

Хлестова

И впрямь с ума сойдешь...

Княгиня

...У них учился наш родня,
И вышел! хоть сейчас в аптеку, в подмастерьи...

Скалозуб

Я вас обрадую: всеобщая молва,
Что есть проэкт насчет лицеев, школ, гимназий;
Там будут лишь учить по-нашему: раз, два;
А книги сохранят так: для больших okazji.

Фамусов

...Уж коли зло пресечь;
Забрать все книги бы, да сжечь.

Такая близость мнений обусловлена единством общественно-политической позиции. В следующей сцене «все» «пятятся от него в противную сторону», «оставили» его, «в вальсе кружатся с величайшим усердием» (д. 3, явл. 2). Для самого героя это «случай... не новый», он сознает, что тот, в чьей голове «Пять, шесть найдется мыслей здравых», которые «он осмелится... гласно объявлять», обречен на одиночество в свете, не может «вселять участие». Поэтому

он не удивлен, хотя и чувствует, что «Душа здесь... каким-то горем сжата», что он «потерян, сам не свой». Даже стремление «всех» быть «Подальше от него» не приводит к кульминации, так как герой пытается найти понимание в Софии («Подходит к Софье»¹), делясь с ней тем, что его «гневит», волнует. Однако в целом после дня, проведенного в доме Фамусова, он ощущает только «досаду» от того, что в бывшей для него родной среде все «пусто и мертво» (д. 4).

Вопрос о том, насколько однородно московское светское общество, разрешается с появлением Репетилова. При новой встрече с «любезным другом» Чацким персонаж говорит о своем перерождении. Он был «неучем», «дураком», «Людьми пустыми дорожил», ничего не читал («Чацкий. А ты читал? задача для меня, / Ты Репетилов ли?» — д. 4, явл. 4). Теперь же он стал членом «секретнейшего союза», тайного общества. Оказывается, что в Москве есть и «умная молодежь». Ирония Чацкого по отношению к «решительным людям», горячим головам, обсуждающим «матерьи важные», становится ясна при воспоминании о том, что завсегдатаями Английского клуба, где проходят «тайные собрания», являются все московские «тузы» («Чацкий... Ну что ваш батюшка? все Английского клуба/Старинный, верный член во гроба?» — д. 1, явл. 7). Для героя важно и то, что «решительность» заговорщиков проявляется в том, что они «беснуются», «шумят» («Шумите вы? и только?» — д. 4, явл. 4).

Рассказ Репетилова о его новых друзьях подтверждает обоснованность насмешливого отношения к ним Чацкого. Среди самых выдающихся «Чудак единственный» князь Григорий, «дивный» певец Врокулов Евдоким, Левон и Боринька, о которых «не знаешь что сказать», сочинитель Удушьев Ипполит Маркелыч, опубликовавший «отрывок, взгляд и нечто», наконец, ревнитель «честности высокой», известный тем, что «крепко на руку нечист». Так же, как «секретнейший союз» является пародией на тайные общества, в характеристике его членов комически претворено представление о выдающейся личности. Не они оказываются близки Чацкому в его исканиях: в комедии упомянуты два внесценических лица, воплощающие «новые правила». О своем двоюродном брате рассказывает Скалозуб, сетующий на то, что он «службу вдруг оставил», чтобы уединиться в деревне, где «стал читать» (д. 2, явл. 5). Княгиня Тугоуховская приводит как пример тлетворного влияния «учености» «Пе-да-го-гический, так кажется», институт в Петербурге, где училась ее племянник, князь Федор («...Он химик, он ботаник...» — д. 3, явл. 21). Отсутствие явных отличий тех «человек... сорока», о которых говорит Репетилов, от московского света подтверждено его стремлением пригласить в тайное общество и Скалозуба («И

¹ В тексте имя героини употребляется в двух вариантах.

просим-ка со мной, сейчас, без отговорок...» — д. 4, явл. 5). По выражению Загорецкого, они «ужасные либералы» (д. 4, явл. 6), однако «слишком гласный» слух о том, что Чацкого «запереть пора» (д. 4, явл. 7), как безумца, поддержан и Репетиловым («...Ах! Чацкий, бедный! вот!» — д. 4, явл. 8).

После прояснения вопроса об одиночестве Чацкого наступает **кульминационный момент** в развитии конфликта. Чувства героя, услышавшего из швейцарской, как все в голос повторяют, что он сошел с ума, возмущены, но больше всего он взволнован тем, знает ли София и как отнеслась она к «нелепости» (д. 4, явл. 10):

А Софья знает ли? — Конечно рассказали,
Она не то, чтобы мне именно во вред
Потешилась, и правда или нет —
Ей все равно, другой ли, я ли...

Кульминация социального столкновения, когда герой узнает, что общество резкой чертой отделило его жизнь от своей, дополняется крайним напряжением в развитии любовной коллизии. Услышав, как Лиза зовет Молчалина, Чацкий не может скрыть возбуждения. Предчувствуя «беду», он решает дождаться развязки («Уж коли горе пить,/Так лучше сразу...» — д. 4, явл. 10):

Ах! голова горит, вся кровь моя в волнении.
Явилась! нет ее! неужели в виденьи?
Не впрямь ли я сошел с ума?

Скрывшись за колонной, герой, как и София, становится свидетелем разговора Молчалина с Лизой, в котором выясняется, что «любовником» он был только «в угодность дочери такого человека», не питая к ней никаких чувств, в противоположность со служанкой («Зачем она не ты!»). Любовный треугольник оказывается расширенным (Чацкий — София — Молчалин — Лиза — Петрушка; впервые речь о привязанностях персонажей идет в их монологах и репликах — д. 2, явл. 12, 14). Однако главной характеристикой Молчалина становится его низость, так как он, скрывая свои истинные чувства, может «принимать вид», притворяться «нежным» (д. 4, явл. 12):

Мой ангельчик, желал бы вполонину
К ней то же чувствовать, что чувствую к тебе;
Да нет, как ни твержу себе,
Готовлюсь нежным быть, а свижусь — и простыну.

Так тривиально объясняется «застенчивость», восхищавшая Софию: она является выражением основного «свойства» Молчалина, обыгранного в его фамилии («**Чацкий**... Ведь нынче любят **бессловесных**» — д. 1, явл. 7).

Бурные проявления эмоций героев (Молчалин «бросается на

колена, София отталкивает его», он «ползает у ног ее», Чацкий «бросается между ними», «Лиза свечку роняет с испугу»), зафиксированные в ремарках, подтверждаются не только внешним впечатлением буйства «домовых» («**Лиза**. Стук! шум! ах! боже мой! сюда бежит весь дом», **Фамусов**. Сюда! за мной! скорей! скорей!.. где домовые?» — д. 4, явл. 13—14), но и выражены в монологе Чацкого. Он не может «образумиться», «Растерян мыслями». В произнесенных «с жаром» упреках содержатся поначалу одни беспомощные вопросы, свидетельствующие о том, что герой действительно «не понимает» причин происшедшего:

...кого себе избрали?
Когда подумаю, кого вы предпочли!
Зачем меня надеждой завлекли?
Зачем мне прямо не сказали,
Что все прошедшее вы обратили в смех?!

Его настроение меняется, когда он вспоминает об общественной характеристике человека, любезного сердцу Софии. Все объясняется тем, что героиня остается на стороне противников Чацкого. Неслучайно он ей «обязан» вымыслом о сумасшествии («**Фамусов**... Сама его безумным называла!.. **Чацкий**... Так этим вымыслом я вам еще обязан?»). **Развязкой** конфликта, имеющего в комедии социальный и личный смысл, становится «разрыв» последней ниточки, связывавшей героя с его средой, удерживавшей в рамках враждебного общества:

Довольно!.. с вами я горжусь моим разрывом.
...
Вон из Москвы!..

Для Чацкого финальное отрезвление («Так! отрезвился я сполна...») включает не только утрату мечтаний, разлуку с любимой, что вносит в развязку трагический элемент, но и становится началом нового пути (об этом свидетельствует последнее восклицание, приобретающее в контексте монолога метафорический смысл: «Карету мне, карету!» — д. 4, явл. 14). Участие в конфликте выявило его внутреннюю стойкость, верность убеждениям. В нем «рассудок уцелел» после того, как он «подышал воздухом одним» с фамусовской Москвой («Вы правы: из огня тот выйдет невредим...»). С другой стороны, для Фамусова вся та «чепуха», которую он услышал от героя, подтверждает мнение о том, что он безумен (д. 4, явл. 15):

Ну что? не видишь ты, что он с ума сошел?
Скажи серьезно:
Безумный! что он тут за чепуху молот!
Низкопоклонник! тесть! и про Москву так грозно!

Каждый из лагерей укрепился в своих позициях. Для Чацкого подтвердилась очевидная несовместимость «Людей с душой» и

«света». Фамусовская Москва предстала косным, заглушающим живую мысль обществом, объединенным близостью социально-нравственных установок, традиций. Конфликт выявил его силу, с которой, по словам героя, не справятся «Ни годы... ни моды, ни пожары» (д. 2, явл. 5). Развязка конфликта в комедии не завершает его развития, но становится предзнаменованием грядущего столкновения последователей «минувшего» и провозвестников «нового» в жизни.

Наряду с напряженным развитием сюжетного действия в комедии есть внесюжетные элементы. Среди них паузы, заполненные нравоописательными сценками, которые дополняют характеристику героев. Между известием о затянувшемся свидании Софии и Молчалина и появлением на сцене обоих героев в комнату заходит Фамусов, который пользуется моментом, чтобы пофлиртовать с Лизой (д. 1, явл. 2):

Фамусов

...(Жметя к ней и заигрывает)

Ой, зелье, баловница.

Этот эпизод позволяет судить о том, как может возразить Лиза на утверждение хозяина дома, что он «Монашеским известен поведением!...», и проясняет причину гневного тона Фамусова, прерывающего служанку на полуслове (д. 1, явл. 4):

Лиза

Осмелюсь я, сударь...

Фамусов

Молчать!

Ужасный век! Не знаешь, что начать!

Другая нравоописательная сценка отделяет завязку любовной коллизии от начала социального, идеологического столкновения. В монологе Фамусова, обращенном к Петрушке, характеризуется его образ жизни. Вся неделя расписана по дням (д. 2, явл. 1):

Во вторник зван я на форели.

...

В четверг я зван на погребенье.

...

Пиши: в четверг, одно уж к одному.

А может в пятницу, а может и в субботу,

Я должен у вдовы, у докторши крестить.

Двусмысленное упоминание о «расчете», по которому она «должна родить», завершает характеристику «монашеского» поведения героя.

Появление Чацкого и завязку личной драмы предваряет вымышленный сон Софии, в котором намечается развитие сюжетного действия (приход Фамусова в финале комедии с «толпой слуг» напоминает о будто бы приснившемся героине «чуде» (д. 1, явл. 4):

Раскрылся пол — и вы оттуда
Бледны, как смерть, и дыбом волоса!
Тут с громом распахнулись двери
Какие-то не люди и не звери...

В рассказе Софии дается и характеристика ее милого, за которого она, по выражению Чацкого, «Бог знает... что выдумала» (д. 3, явл. 1). Молчалин для нее предмет и любви, и жалости (д. 1, явл. 4):

Вдруг милый человек, один из тех, кого мы
Увидим — будто век знакомы,
Явился тут со мной; и вкрадчив, и умен,
Но робок... Знаете, кто в бедности рожден...
...
Он будто мне дороже всех сокровищ
Хочу к нему — вы тащите с собой...

Конфликт, существующий в воображении героини, как и мечты о «робкой» любви на «цветистом лугу», указывают на их книжный источник, что углубляет представление о формировании черт Софии, которой «сна нет от французских книг» (высказывание Фамусова — д. 1, явл. 2). Образ идеального возлюбленного возник, как и у пушкинской Татьяны, под влиянием сентименталистских романов, герои которых не склонны «ума искать», думать «об себе... высоко» (д. 1, явл. 6), но чувствительны и «несмелы».

Сюжетной остановкой после обморока Софии является сцена, где Чацкий помогает ей прийти в себя. В ней видны и равнодушие Скалозуба к предполагаемой невесте и «старика»-отцу, и искренность чувств Чацкого, готового на все, чтобы помочь («Помочь ей чем? Скажи скорее... Виски ей уксусом потри,/Опрыскивай водой.— Смотри:/Свободнее дыханье стало./Повеять чем?» — д. 2, явл. 8).

На вечере у Фамусовых остановки действия особенно важны, так как они вносят комический элемент в сцены, сутью которых является осязаемое нарастание драматизма в отношениях героя с московским «светом» (диалог Натальи Дмитриевны с Платоном Михайловичем — д. 3, явл. 6; зарисовка семейства Тугоуховских — явл. 7; диалог графини внучки с глуховатой графиней бабушкой, — явл. 19; разговор последней с глухим князем Тугоуховским — явл. 20).

Своеобразие **композиции** комедии состоит в сочетании сюжетных и внесюжетных элементов, подчиненных единой художественной цели — обрисовать возникновение и углубление конфликта между героем, пытающимся «гласно объявлять» о своих «здравых» мыслях по поводу невежества и безнравственности светского обще-

ства, и старыми и новыми «тузами» Москвы. Конфликт показан как цепь личных столкновений. Динамичность в развитии действия обусловлена как мотивом узнавания, так и постепенным вовлечением в конфликт все более широкого круга лиц, завершением чего предстает противостояние Чацкого и «всех», отвергающих его мировоззрение как взгляды сумасшедшего, не имеющие отношения к действительности. Антитеза «ум» («Горе от ума») — безумие заостряет конфликт, придавая его участникам значение антиподов, вышедших из одной среды, но глядящих в противоположные стороны. В связи с этим мотивом возникает образ России, находящейся на историческом перепутье.

Образная система комедии строится как характеристика двух общественно-политических лагерей. Если в московском «свете» у героев многие черты являются общими, их обрисовка продолжается при переходе от одного к другому, то Чацкий индивидуален. Его взгляды, привычки, чувства — это для всех «какие-то новые правила» (д. 2, явл. 4), в связи с чем они подробно изложены в его монологах. Новаторскими чертами в создании образа Чацкого являются показ формирования его личности и психологическая разработка поведения. Обогащать драматический образ, для которого была характерна одноплановая характеристика с точки зрения его участия в основном конфликте, позволил реалистический художественный метод. Заострить изображенные черты помог сатирический показ противников героя. Да и сам конфликт предоставлял возможность для глубинного выявления особенностей индивидуальности, так как затрагивал не только общественную, но и личную сторону жизни героя, его разум, честь, достоинство и чувства.

Александр Андреевич Чацкий не просто появляется в сцене, но врывается в размеренный, устоявшийся быт дома Фамусовых. Мотив движения связан с героем на протяжении всего действия. Он находит разные формы проявления: Чацкий не сидит на месте, он «странствует», «ездит так далеко», чтобы «ума искать» (отзыв Софии — д. 1, явл. 6). Для того, чтобы прервать разлуку с героиней, он без отдыха «Верст больше седьмисот пронесся» (явл. 7). Оказавшись в доме, где он вырос (ощутимость его воспоминаний о детстве передана с помощью деталей: «Вы помните? вздрогнем, что скрипнет столик, дверь...»), Чацкий без промедления приступает к «вопросам быстрым» («София. Да хоть кого смутят/ Вопросы быстрые и любопытный взгляд»). Главное, что его интересует, это чувства Софии. В них он может найти перемену, так как расстался с ней на три года. В остальном он не надеется найти новизну («Все тот же толк, и те ж стихи в альбомах»).

В перечислении знакомых московских лиц создается картина света, проясняющая причину отъезда героя. Среди них он не мог набраться «мыслей здравых». Напротив, и во время его юности, и

«нынче» «Хлопочут набирать учителей полки,/Числом поболее, ценою подешевле». «Признаками ученья» в том «менторе»¹, который был у них с Софией, являлись колпак, халат и «перст указательный». Обучение иностранному языку рождало смешенье «французского с нижегородским». Герой вышел из того возраста, когда все «нежно и незрело», он сложившаяся личность, основные качества которой выявляются в ее участии в конфликте комедии.

Важнейшим свойством натуры Чацкого оказывается вольнолюбие. Разговаривая со своим бывшим воспитателем, опекуном, он не только не прислушивается к его советам («А вам на что?», «Служить бы рад, прислуживаться тошно» — д. 2, явл. 2), но в ответ на нотацию гордецам («Вот то-то, все вы гордецы!») вступает в «споры» о предназначении человека. Фамусов не ошибается, говоря, что «Он вольность хочет проповедать!». Герой видит в «вельможах» прошлого, тех, кто «На золоте едал», был «весь в орденах», «век при дворе», в действительности только «полк шутов», полный «покорности и страха». На его взгляд, теперь это должно вызывать смех («Да нынче смех страшит, и держит стыд в узде...» Он «беспощадно» осуждает раболепство, «лесть» к тем, «кто выше», и «спесь» по отношению к нуждающимся, акцентируя бессмысленность такого существования:

У покровителей зевать на потолок,
Явиться помолчать, пошаркать, пообедать,
Подставить стул, поднять платок.

Противопоставляя прошлому «Век нынешний», Чацкий говорит не о социальных потрясениях, а о нравственной эволюции. «Хоть есть охотники поподличать везде», новый человек «не таков». Изменения связаны с личностным осознанием действительности, выбором образа жизни («Кто путешествует, в деревне кто живет...»), а главное, отказом от «усердия» к «лицам», что в начале XIX в. понималось прежде всего как иное понимание «дела» дворянства, служившего не государю, а государству, стране, народу. Неслучайно мнение героя вызывает резкое неприятие Фамусова («Да он властей не признает!», «И знать вас не хочу, разврата не терплю», «Не слушаю, под суд!»). По его мнению, мировоззрение его бывшего воспитанника дурно, о нем нельзя говорить при солидных людях («Пожал-ста, сударь, при нем остерегись...»).

Чацкий в разговоре Фамусова со Скалозубом соблюдает это соглашение («Просил я помолчать, не велика услуга» — д. 2, явл. 5), но не выдерживает, когда речь заходит о том, что «все так же осуждают» его нежелание считаться с требованиями общества. Объектом критики в монологе Чацкого «А судьи кто? — За древ-

¹ Ментор — наставник, от имени воспитателя сына Одиссея Телемака (Гомер. «Одиссея»; *греч.*).

ностию лет...» становятся устои государства, определяющие благоденствие «отечества отцов». Это «грабительство» и самодурство, в основе которых лежит крепостное право («На них он выменял борзые три собаки», «Распроданы по одиночке»). Бесчеловечность тех, кого «уважать... должны... на безлюдьи», подчеркнута в связи со столкновением гуманистического и социального: слуги, цена которых сравнивается с тремя собаками, «И честь и жизнь... не раз спасали» хозяину; распроданы все «Амуры и Зефиры» из крепостного балета.

Пережив в Москве «милльон терзаний», чувствуя свою потерянность «в многолюдстве», не находя понимания, в монологе «В той комнате незначаящая встреча...» Чацкий обращается к Софии, делясь с ней своими впечатлениями от московского света, где стремятся к тому, чтобы не было слышно «ни звука русского» («Такой же толк у дам, такие же наряды...»). Приехавший из-за границы герой остро ощущает «жалкий», смешной характер этой тоски «по стороне чужой». Он готов даже осудить Петра I, со времени которого наш Север «отдал все в обмен на новый лад»: (д. 3, явл. 22):

И нравы, и язык, и старину святую,
И величавую одежду на другую
По шутовскому образцу:
Хвост сзади, спереди какой-то чудный выем,
Рассудку вопреки, наперекор стихиям;
Движенья связаны, и не краса лицу;
Смешные, бритые, седые подбородки!
Как платья, волосы, так и умы коротки!..

В основе многих общественных пороков, по мнению Чацкого, лежит невежество, отсутствие образования, боязнь тех, «В чьей, по несчастью, голове/Пять, шесть найдется мыслей здравых». Неоднократно герой обращает внимание на то, что отцам кажутся опасными те, кто, отказавшись от чинов, «В науки вперит ум», чьи «искания» направлены не на доходные места, а на познания, «искусства творческие, высокие и прекрасные» (д. 2, явл. 5). Говоря о соотношении европейского и национального, Чацкий замечает, что мерилом могло бы быть мнение русского народа, считающего дворян «за немцев», не придающего значения «чужевластью мод» и благодаря этому сохранившему самосознание нации (д. 3, явл. 22):

Воскреснем ли когда от чужевластья мод?
Чтоб умный, бодрый наш народ
Хотя по языку нас не считал за немцев.

В последнем монологе «Не образумлюсь... виноват...» герой, подводя итоги не только краткого посещения родной Москвы, но целого этапа своей жизни («...я в ком искал награду всех трудов!», «...вот счастье, думал, близко» — д. 4, явл. 14), отмечает, что намерен, не «оглядываясь» («Бегу, не оглянусь...») на весь этот «вздор»,

«искать по свету» других людей, иное общество. А.С. Пушкин считал «мысли, остроты и сатирические замечания» Чацкого прямым проявлением авторской позиции (Письмо А.А. Бестужеву, январь 1825 г.). Не являясь резонером, Чацкий в комедии представляет собой героя, через высказывания и поступки которого совершается сатирическое осмысление действительности. Ему приданы черты, позволяющие заострить характеристики фамусовской Москвы: он выходец из этой среды, связанный родственными отношениями с ее представителями, влюбленный в дочь одного из ее столпов.

Любовь Чацкого к Софии, признания в которой постоянно звучат в его речи («И все-таки я вас без памяти люблю» — д. 1, явл. 7; «Судьба любви — играть ей в жмурки,/а мне...» — д. 3, явл. 1; «Чтоб сердца каждое биенье/Любовью ускорялось к вам?» — там же) — важнейшая характеристика героя. Глубина чувств проявляется в том, что их «Ни даль не охладила,/Ни развлечения, ни перемена мест» (д. 4, явл. 14). Любовь обуславливает особую заинтересованность Чацкого в том, чтобы составить представление об истинных «свойствах» Молчалина и Скалозуба («Вы давиче его мне исчисляли свойства...» — д. 3, явл. 13). Потеря «мечтаний» о ней вносит в развязку трагический элемент. Отношения героя и Софии представляют собой самостоятельную сюжетную линию, которая, пересекаясь с социальной, определяет своеобразие композиции в комедии.

Павел Афанасьевич Фамусов¹ — главный противник Чацкого. Он московский «туз», «управляющий в казенном месте». В его доме, где происходит действие комедии, собирается «весь свет». В то же время он друг отца Чацкого («...Чацкого, мне друга,/Андрея Ильича покойного сынок...» — д. 2, явл. 5), был его воспитателем («София... Да, с Чацким, правда, мы воспитаны, росли...» — д. 1, явл. 5).

Так же, как для Чацкого, в характеристике Фамусова речевые особенности играют важную роль. Они позволяют прояснить такие черты, как двуличие, притворство. Подобно дяде Максиму Петровичу, и Фамусов способен «сгибаться вперегиб». Именно у своего «начальника» Молчалин может поучиться, как угождать, только не всем людям, а тем, от кого зависят богатство, почет. Даже в домашнем быту для Фамусова существует разграничение на тех, с кем он дает волю своим истинным «свойствам», и тех, кому вынужден оказывать особую честь. Органичность такого сочетания свидетельствует о том, что эта двойственность давно стала глубинным качеством натуры героя.

¹ В фамилии слышен отзвук французского слова *fameux* — известный, знаменитый, но, в то же время, *отъявленный* (*un menteur fameux* — отъявленный лгун).

После первого появления Фамусов оставляет впечатление благодушного барина, «ветреника» и заботливого отца («Скажи-ка, что глаза ей портить не годится...» — д. 1, явл. 2), по отношению к которому опасения Лизы («У них беды на всякий час готовы...») кажутся беспочвенными. Однако в следующий его приход он обрисован уже иначе. Он не только беспокоится о безупречной репутации дочери («...Занятые для девицы!» — д. 1, явл. 4), но намерен читать нотации и ей, и своему секретарю:

Друг. Нельзя ли для прогулок
Подальше выбрать закоулков?
А ты, сударыня, чуть из постели прыг,
С мужчиной! с молодым! — Занятые для девицы!
...
А все Кузнецкий мост¹, и вечные французы,
Оттуда моды к нам, и авторы, и музы:
Губители карманов и сердец!

Реплика Лизы приводит Фамусова в «гнев» («София. Я гнева вашего никак не растолкую»), и его оценки происшедшего становятся более резкими:

Ужасный век! Не знаешь, что начать!
...
Берем же побродяг и в дом, и по билетам,
Чтоб наших дочерей всему учить, всему...
...
Безродного пригрел и ввел в мое семейство...

Та же эволюция в поведении совершается в отношении Чацкого. Он встречен как родственник, давно не писавший и приехавший неожиданно — «вдруг как с облаков» (д. 1, явл. 9):

Ну выкинул ты штуку!
...
Здорово, (*обнимаются*) друг, здорово, брат, здорово.

После того, как Чацкий отвергает советы Фамусова, тот приступает к нотации, убеждая учиться у старших. В монологе «Вот то-то, все вы гордецы!» Фамусов формулирует основные принципы своего мировоззрения, проясняющие его место в сюжете как противника Чацкого. Они просты: стремление к золоту, чинам, придающим важность «в сорок пуд», способность ради «высочайшей... улыбки» «сгибаться вперегиб» (д. 2, явл. 2). Уверившись, что его бывший воспитанник стал «опасным человеком», Фамусов «затыкает... уши», не желая вникать в «новые правила» («И знать вас не хочу, разврата не терплю»). Будущее Чацкого представляется ему как «суд» после «бунта», «содома» («Тебя уж упекут...»).

¹ Кузнецкий мост — торговая улица в центральной части Москвы.

Антитезой является гостеприимство к персонажу, что был охарактеризован как солдафон, который «слова умного не выговорил сроду» (д. 1, явл. 5):

Лиза

...

Вот например полковник Скалозуб:
И золотой мешок, и метит в генералы.

София

Куда как мил! и весело мне страх
Выслушивать о фрунте и рядах;
Он слова умного не выговорил сроду,—
Мне все равно, что за него, что в воду.

Подтверждается догадка Лизы о том, что «батюшка» Софии, «Как все московские», «Желал бы зятя... с звездами, да с чинами» (д. 1, явл. 5). Фамусов, действительно, по выражению Чацкого, «сильно бредит» возможным женихом, что выражается в том, как он суетится перед Скалозубом. В его речи появляются подобострастные выражения («...к нам сюда-с», «Прошу покорно»), признания в особой привязанности («Прозябли вы, согреем вас...», «Сергей Сергеич дорогой!», «Да, счастье у кого есть эдакий сынок!» — о двоюродном брате Скалозуба, получившем благодаря ему «выгод тьму по службе», «Да, чем кого Господь поищет, вознесет!» — д. 2, явл. 5). В монологе «Вкус, батюшка, отменная манера...» Фамусов находит способ польстить военным, возводя их на вершину общественной лестницы Москвы. Здесь есть чему «дивиться», но прусский король выделял среди всех «девиц», а они:

К военным людям так и льнут,
А потому, что патриотки.

Фамусов готов поддержать мнение Скалозуба, даже если оно будет противоречить словам всех («Не поминайте нам, уж мало ли кряхтят!»). Но Чацкий встречает суждение о том, что «Пожар способствовал... много к украшенью» Москвы, резкой отповедью («Дома новы, но предрассудки стары»), вслед за тем приступая к разбору светских судей. Скалозуб не придает значения ни критике Чацкого, ни попыткам Фамусова подчеркнуть их особую близость: в армейской остроте отвергает свое родство с ним через Настасью Николавну («Мы с нею вместе не служили»), при известии о том, что кто-то «убился», предполагает насмешливо, что «старик» мог «дать маху» (д. 2, явл. 6). Он «ничуть не прочь» жениться, но не проявляет ни в поступках, ни в речи нежных чувств к Софии и ее семье. Несмотря на это, Фамусов продолжает заискивания перед ним (д. 3, явл. 11—12):

Где Скалозуб Сергей Сергееч? а?
Нет, кажется, что нет.— Он человек заметный...

...
Сергей Сергееч, запоздали;
А мы вас ждали, ждали, ждали.

Финальной характеристикой Фамусова является его неподдельное возмущение поведением дочери, которую он застаёт с Чацким в передней («где! с кем!» — д. 4, явл. 14). Он не только выговаривает слугам, которые не досмотрели и не дослышали, но готов огласить поступки героя всей Москве, подать жалобу в Сенат, «Министрам, государю». Истинная причина его возмущения выясняется только в самом конце: его судьба «плачевна» из-за грядущих пересудов и сплетен

Ах! Боже мой! что станет говорить
Княгиня Марья Алексевна!

По сравнению с Фамусовым в речевых характеристиках молодого поколения «всех московских» содержится большая откровенность. Молчалин вынужден угождать, но, оставаясь наедине с Лизой, высказывает свои жизненные принципы (д. 4, явл. 12), позволяющие Чацкому сделать вывод о том, что он равен «достоинствами» Фамусову (д. 4, явл. 14). Скалозуб достиг такого положения, когда может не скрывать своих представлений о том, что для продвижения по службе все средства хороши (д. 2, явл. 5):

Довольно счастлив я в товарищах моих,
Вакансии как раз открыты;
То старших выключат иных,
Другие, смотришь, перебиты.

Он предлагает «учить по-нашему: раз, два» (д. 3, явл. 21), а с оппозиционерами бороться с помощью «фельдфебеля» (д. 4, явл. 5). Его «не обморочишь» словами, как других, он не боится ни «учености», ни духа вольности, представая в конечном итоге человеком недалекого ума, но сильного и решительного характера, твердых антигуманистических и безнравственных по сути «правил». Враждебность новым веяниям, «людям с душой» превращает его в воплощение незыблемости устоев бездуховного мира, в котором задыхается Чацкий.

Главной художественной особенностью комедии является реалистический способ создания образов, позволяющий сочетать в них индивидуализированные черты с типизацией. Нравственные пороки столпов и наследников «века минувшего» предстают основанными на их социальных характеристиках, что позволяет выделить в богатом спектре средств комического сатиру. Сатирически осмыс-

ляются и традиционные, присущие ушедшим поколениям, черты, и «новые правила» «всех московских». Сравнение между ними высвечивает ту общественную опасность, которая грозит всем поверившим, в то, что «нынче свет уж не таков».

Комедия написана вольным ямбом (2—7 стоп), позволяющим воспроизвести и отрывочные диалоги, и ораторские монологи, где Чацкий «говорит, как пишет». А.С. Пушкин обращал внимание на совершенство образной, ритмической, интонационной отделки стихов, считая, что половина из них «должны войти в пословицу» (Письмо А.А. Бестужеву, январь 1825 г.). Среди таких выражений есть меткие замечания («Счастливые часов не наблюдают», «Шел в комнату, попал в другую», «Что нового покажет мне Москва?/ Вчера был бал, а завтра будет два», «Ведь нынче любят бессловесных» и др.), афоризмы («Где ж лучше?/Где нас нет», «Служить бы рад, прислуживаться тошно», «Я странен, а не странен кто ж?»). Если первые вложены в уста разных героев, то афоризмы характеризуют речь Чацкого.

Литература

Борисов Ю.Н. «Горе от ума» и русская стихотворная комедия. (У истоков жанра). Саратов, 1978.

Гладыш И.А. Динесман Т.Г. «Горе от ума». Страницы истории. М., 1971.

Лебедев А.А. Грибоедов. Факты и гипотезы. М., 1980.

Медведева И.Н. «Горе от ума» Грибоедова. М., 1974.

Орлов В.Н. Грибоедов. Л., 1967.

Фомичев С.А. Комедия Грибоедова «Горе от ума». Комментарий. М., 1982.

Темы для самостоятельной работы и сочинений

1. Образ молодого дворянина начала XIX в. в комедии А.С. Грибоедова «Горе от ума» и в романе в стихах А.С. Пушкина «Евгений Онегин».
2. Тема службы в комедии А.С. Грибоедова «Горе от ума» и в романе А.С. Пушкина «Капитанская дочка».
3. Образ Москвы в комедии А.С. Грибоедова «Горе от ума» и в романе в стихах А.С. Пушкина «Евгений Онегин».
4. Тема «лишнего» человека в комедии «Горе от ума».
5. Проблема «человек и среда» в комедии «Горе от ума».
6. Конфликт «нынешнего» и «минувшего» в комедии «Горе от ума».
7. Индивидуальное и типичное в образах комедии «Горе от ума».
8. Понятие «ума» в представлении героев комедии «Горе от ума».
9. Мотив безумия в комедии А.С. Грибоедова «Горе от ума» и в поэме А.С. Пушкина «Медный всадник».
10. «Новые правила» в оценке героев комедии «Горе от ума».
11. Своеобразие сюжета комедии «Горе от ума».
12. Внесюжетные элементы в комедии «Горе от ума».
13. Особенности комического в пьесе «Горе от ума».
14. Социальное и личностное в конфликте комедии «Горе от ума».

15. Невежество как объект высмеивания в баснях И.А. Крылова и в комедии А.С. Грибоедова «Горе от ума».
16. Главный герой и автор в комедии «Горе от ума».
17. Претворение традиций классицизма в комедии «Горе от ума».
18. Жанровые особенности пьесы «Горе от ума».
19. Художественная роль внесценических персонажей в комедии «Горе от ума».
20. «Судьбы всему»: образы московских дам в комедии «Горе от ума».
21. Мотив узнавания в сюжете комедии «Горе от ума».
22. Антитеза в образной системе комедии «Горе от ума».
23. Чацкий как реалистический образ.
24. «Деловые» люди в комедии А.С. Грибоедова «Горе от ума» и в поэме Н.В. Гоголя «Мертвые души».

НИКОЛАЙ ВАСИЛЬЕВИЧ ГОГОЛЬ (1809—1852)

«РЕВИЗОР» (1836)

Пьеса была написана чрезвычайно быстро. В октябре 1835 г. Гоголь занят поиском сюжета для комедии «смешнее черта» (Письмо А.С. Пушкину от 7 октября 1835 г.). Его основой становится подсказанный Пушкиным случай с мнимым ревизором. Такие происшествия в 1830-е годы были распространенным явлением. Выгодами положения казенного чиновника однажды пришлось воспользоваться и самому автору, такой же случай произошел в 1833 г. с Пушкиным. Комедия написана в начале декабря 1835 г. В январе 1836 г. автор читает пьесу на вечере у В.А. Жуковского, где присутствуют А.С. Пушкин, П.А. Вяземский. В апреле комедия поставлена на сцене петербургского Александринского театра, в мае — в московском Малом театре. Поправки вносились в текст вплоть до публикации (март 1836 г.). Новый этап работы относился к началу 1840-х годов. Окончательная редакция вошла в книгу «Сочинения Николая Гоголя» (СПб., 1842, т. IV). Последние исправления сделаны в 1851 г. Таким образом, доработка написанной за два месяца пьесы совершалась в течение всей жизни писателя.

Комедия, начиная с премьеры, пользовалась широкой популярностью у публики, которая восприняла ее как общественное событие. Ее социально-нравственное содержание стало предметом полемики в прессе. Среди тех, кто выступил в ее защиту, были П.А. Вяземский и В.Г. Белинский. Последний в особенности подчеркивал подчиненность всех элементов «самой сущности» художественной идеи (ст. «Горе от ума», 1840).

Гоголь, принимавший участие в постановке комедии в Александринском театре, уделял большое внимание актерской интерпретации созданных им образов. Автором было написано особое вступление к пьесе «Характеры и костюмы. Замечания для господ актеров». В

нем были выделены восемь из двадцати пяти действующих лиц. Остальные не требовали «особых изъяснений», так как их «оригиналы» почти всегда «находятся перед глазами». Как главный персонаж был охарактеризован городничий. В нем были подчеркнуты серьезность, значительность, в то же время жесткость и «груборазвитые склонности души». Даже его жена Анна Андреевна, «провинциальная кокетка» и барыня, образованная «вполовину», благодаря чтению романов, из-за чего он не всегда «находится, что отвечать ей», не может взять над ним власть. Значительность характерна и для других чиновников: судья Ляпкин-Тяпкин «каждому слову своему дает вес», сохраняет «значительную мину». В попечителе богоугодных заведений Землянике умение жить проявляется в другом. Несмотря на свою неповоротливость и неуклюжесть, он услужлив и суетлив, проныра и плут. Даже Осип, слуга Хлестакова, говорит серьезно, сурово, «несколько даже» грубо, вообще «не любит много» разговаривать «и молча плут».

В противоположность всем этим лицам герой, находящийся в центре сюжетных столкновений, «несколько приглуповат», «без царя в голове», «действует без всякого соображения». Вопрос, как такой пустейший человек мог оказаться главным героем, вносит в развитие действия мотив узнавания. Завязка конфликта охарактеризована в первой же фразе текста («Городничий... к нам едет ревизор» — д. 1, явл. 1). Возникающий из-за этого «пренебрежительного извещения» страх позволяет в рамках драматургического действия обрисовать не только картину нравов уездного города, но создать обобщенные типические образы российских чиновников как колесиков государственного механизма.

Конфликт в пьесе получает двойственное толкование. Во-первых, это противоречие между должным положением, порядками, которые необходимо поддерживать, и тем, как все происходит «обыкновенно». В связи с намерением городничего дать указания чиновникам, «чтобы все было прилично», необходимые для **экспозиции** сведения зритель получает из оправданий и «предупреждений». Показателен сам страх перед проверкой:

Аммос Федорович. Как ревизор?

Артемиий Филиппович. Как ревизор?

...

Лука Лукич. Господи Боже! еще и с секретным предписанием!

В разговоре городничего с чиновниками выясняется, что боязнь обоснована, так как в богоугодных заведениях больные походят «на кузнецов», курят «такой крепкий табак...», что всегда расчихаешься, когда войдешь». В присутственных местах «так и шныряют под ногами» «маленькие гусенки», развешаны охотничьи принадлежности, а от заседателя «такой запах, как будто бы он сейчас вышел из

винокуренного завода». В гимназии учителя славятся только тем, что могут «сделать гримасу» или «стулья ломать» («...как добрался до Александра Македонского, то я не могу сказать, что с ним сделалось... Сбежал с кафедры и что есть силы хватить стулом об пол. Оно, конечно, Александр Македонский герой, но зачем же стулья ломать?» — д. 1, явл. 1). На почте «больше из любопытства» распечатываются письма. Наконец, все они берут взятки: кто шубами и шальями, как городничий, кто «борзыми щенками», как судья.

Конфликт по сути является **социально-нравственным**. В комедии он получает сниженное воплощение. Комические элементы содержатся как в обрисовке образов (прежде всего в речевых характеристиках), так и в сюжетных поворотах. Главным из них является «миражное» (Ю.В. Манн) развитие событий, когда между завязкой и первым, еще заочным, столкновением противоборствующих сторон (город — ревизор) происходит множество комических происшествий, основанных на недоразумении. За ревизора принимают молодого человека «Недурной наружности в партикулярном¹ платье» Ивана Александровича Хлестакова.

Гротескное изображение всех действующих в «миражном» конфликте лиц позволяет заострить сатирическую характеристику. В действиях каждого из чиновников выявляются черты, несовместимые с его положением, в связи с чем государственная система в России предстает безжизненным образованием, вхолостую работающим механизмом, а чиновничество — бесполезным, «солоноприходящимся» «купечеству да гражданству» (д. 1, явл. 2) социальным слоем. Кроме этого, участие в конфликте Хлестакова, «чиновника из Петербурга» (ожидание такого лица заставляет городничего поверить, что ревизор именно Хлестаков: ср.: «Городничий... ничего не начитывали о каком-нибудь чиновнике из Петербурга?» — д. 1, явл. 2, «Бобчинский... чиновник, — да-с, — едущий из Петербурга...» — д. 1, явл. 3), предоставляет возможность показать единство особенностей казенной системы. Развитие конфликта отнесено к внесценическому времени (известие о настоящем ревизоре — чиновнике, «Приехавшем по именному повелению из Петербурга», приходит в явлении последнем — д. 5, явл. 9). Комический эффект основан на несоответствии восприятия зрителя, знающего правду, и персонажей, не способных догадаться о ней из-за охватившего их страха.

Экспозиция, предваряющая завязку «миражного» конфликта, оказывается важным дополнением к картине города, возникающей в первых явлениях. Если в разговоре с почтмейстером городничий замечает, что «страху-то нет, а так, немножко...», то, выслушав

¹ Партикулярный — штатский, не форменный, неофициальный (*лат.*).

запахавшихся Добчинского и Бобчинского, он находится в страхе, хватается за голову (ремарки — д. 1, явл. 3). Приблизившаяся опасность заставляет припомнить о том, что в городе «Позор! поношение!» (явл. 3), «всякая дрянь» (явл. 4). Первое действие заканчивается криком Анны Андреевны («Скорее, скорее, скорее, скорее!» — явл. 6), вносящим важный стилистический акцент. Внимание привлекается к персонажу, от которого зависит начало сюжетного развития.

Во втором действии главным лицом становится Хлестаков. О нем рассказывает его слуга Осип: они с барином «Второй месяц пошел, как уже из Питера». По дороге он «профинтил» деньги на лучшие гостиницы и обеды, а больше всего на карты. Хлестаков — «елистратишка простой» (коллежский регистратор), живет на средства своего отца («Батюшка пришлет денежки... и куды!... пошел кутить...»), «делом не занимается», даже «в должность» не ходит (д. 2, явл. 1). Появившийся герой производит впечатление действительно необычайно легкомысленного человека, ждущего, что аппетит исчезнет, если «немножко пройтись», мечтающего «еще раз сразиться» в карты с пехотным капитаном, который «каких-нибудь четверть часа посидел — и все обобрал», возмущающегося тем, что в этом «скверном городишке» в лавках «не дают в долг» (явл. 3). Размышляя о том, что делать, если хозяин трактира «совсем ничего не даст есть», Хлестаков предполагает продать что-нибудь из платья. Но его останавливает намерение, ради исполнения которого он готов поголодать. Ему больше всего хочется произвести впечатление «этакого черта», прикатившего в деревню в петербургском костюме, в карете, на запятках которой стоит лакей в ливрее. В его мечтах переплетаются действительность и вымысел, для него то, что он воображает, так же реально, как чувство голода, из-за которого его «даже тошнит» (явл. 5).

Эти черты (необыкновенное легкомыслие и способность жить воображаемой действительностью) становятся главными особенностями характера Хлестакова. В полной мере они проявляются в ходе сюжетного развития. **Завязка** «миражного» конфликта связана с личной встречей чиновников и предполагаемого ревизора. Столкновение между ними возникает из-за мотива тюрьмы. О возможности жалобы хозяина упоминает Осип («Я, говорит, шутить не буду, а прямо с жалобой, чтоб на съезжую да в тюрьму» — д. 2, явл. 2), пытаясь вразумить барина. Приезд городничего воспринимается Хлестаковым как осуществление угрозы («Что, если в самом деле он потащит меня в тюрьму?» — д. 2, явл. 7). В его робкой («Городничий (робея)») речи Хлестаков усматривает тайный замысел. Комизм их диалога обусловлен обоюдной боязнью: городничий робеет, дрожит, Бобчинский, увидев из-за дверей сцену, «в испуге прячет-

ся», Хлестаков заикается от страха, «бодрится», «храбрясь», стучит кулаком по столу.

Взаимопонимание устанавливается в тот момент, когда Хлестаков искренно признается, что у него «нет ни копейки». Для городничего это становится знаком привычной ситуации: он дает взятку («Моя обязанность помогать проезжающим» — д. 2, явл. 8). Легкомыслие его «пустейшего» собеседника позволяет воспринимать происходящее в прямом смысле («Я вижу, вы благородный человек, теперь другое дело»). Хлестаков соглашается переехать в «светлую, покойную» комнату в доме городничего, а также «осмотреть... некоторые заведения в... городе, как-то — богоугодные и другие» (д. 2, явл. 10). Хотя такая завязка не предвещает напряженного развития событий, городничий все равно полон опасений насчет ревизора, готовясь «узнать, что он такое и в какой мере нужно его опасаться».

Кульминационный момент в «миражном» конфликте происходит на фоне еще одного узнавания: жена городничего Анна Андреевна раздраженно укоряет свою дочь в том, что из-за ее «глупого жеманства» ей не удалось узнать о приезде. В третьем действии она выясняет не только то, что он «больше шантрет¹, и глаза такие быстрые, как зверьки, так в смущенье даже приводят» (мнение Добчинского), но и то, что, по мнению мужа, он «важный гость» (д. 3, явл. 2). Ко времени появления Осипа в доме городничего даже слуги знают, что к ним «скоро будет генерал», поднявший у них «сумятицу» (д. 3, явл. 4).

Хлестаков входит в дом в сопровождении свиты, состоящей из городских чиновников и квартальных, проявляющих высшую степень почтения и подобострастия (квартальные «бегут... толкая друг друга впопыхах», попечитель богоугодных заведений Земляника отвечает на вопросы, подбегая, с прибавлением частицы «-с», городничий «расписывает» городское «благополучие» так цветисто, что Земляника поражен: «Эка, бездельник... Дал же Бог такой дар!» — д. 3, явл. 5). Мужу вторит Анна Андреевна, делая комплименты «такой особе». В разговоре с ней Хлестаков, «рисуюсь» (ремарка усилена повтором: «посматривает на Анну Андреевну и рисуется перед ней»), рассказывает о своей жизни в Петербурге, выдавая мечты за действительность. Эта сцена (д. 3, явл. 6) и становится кульминацией в развитии «миражного» конфликта.

На протяжении одного монолога, прерываемого репликами Анны Андреевны, звание, чин и богатство героя в его изложении

¹ Шантрет — искаженное французское слово, вызывающее ассоциации не только с темно-русым цветом волос (шатен), но и с рядом понятий, снижающих характеристику (лошадиная морда, гриб «лисичка», пенька и др.).

резко возрастают. Сначала он «на дружеской ноге» с начальником отделения, мечтая стать коллежским ассессором. Затем его один раз принимают за главнокомандующего, в его передней «жужжат» именитые посетители: графы, князья, «иной раз и министр». Другой «раз» он «даже управлял департаментом» в отсутствие директора. За ним было послано «тридцать пять тысяч одних курьеров», а когда он проходил «через департамент», все дрожало, как лист, «просто землетрясение». Наконец, Хлестаков «всем задал острастку», испугал «сам государственный совет», ездит «во дворец всякий день», «завтра» будет еще более блестящим, так как его «произведут сейчас в фельдмаршалы». Вместе с тем он первый и в искусстве: знаком «с хорошенькими актрисами», пописывает «разные водевилики», «часто видит» литераторов. На дружеской ноге оказывается с самим Пушкиным. Все известные Хлестакову драмы, оперы, прозаические сочинения, журналы он называет своими («И тут же в один вечер, кажется, все написал, всех изумил»), благодаря чему у него «дом первый в Петербурге». О богатстве Хлестаков рассказывает, преувеличивая известные ему реалии: арбуз на его столе стоит невероятную сумму, суп «в кастрюльке прямо на пароходе приехал из Парижа», его партнерами в вист являются министр иностранных дел и три «посланника».

Фантазии Хлестакова — это сказочный вымысел, но в то же время городским чиновникам он кажется правдоподобным. При слове «министр» все «встают с своих стульев», городничий никак не может выговорить генеральское обращение («а ва-ва-ва... ва...»). Только на третий раз ему удается закончить («Ва-ва-ва... шество, превосходительство, не прикажете ли отдохнуть?...»). После ухода Хлестакова присутствующие, обмениваясь впечатлениями, демонстрируют абсолютное доверие к высказываниям «такой важной персоны», которой «генерал-то... и в подметки не станет», а чиновники выражают сожаление, что они «даже и не в мундирах» (д. 3, явл. 7). Для городничего очевидно, что «хотя одна половина из того, что он говорил, правда», так как он не случайно хотел напоить ревизора. Но теперь он этому «и не рад», не может «очнуться от страха», не сомневаясь, что Хлестаков после «аллегорий и екивоков» «наконец и поддался» (д. 3, явл. 9).

Сцена вранья важна как для характеристики внутреннего мира Хлестакова, так и для оценки государственной системы, в которой личные качества оказываются настолько ничтожным фактором по сравнению со случаем, протекцией, что и «муха с подрезанными крыльями» может оказаться наверху общественной лестницы («Еще военный все-таки кажет из себя, а как наденет фрачишку — ну точно муха с подрезанными крыльями»). Такая необычная кульминация «миражного» конфликта предвещает для чиновников драматичную развязку («Смотрите, чтоб он вас по почте не отправил

куды-нибудь подальше» — отзыв Земляники, д. 4, явл. 1). Они готовы «строиться на военную ногу», ходят «почти на цыпочках», «в полном параде и мундирах», говорят вполголоса. Главным способом предотвращения беды они, как и всегда, считают взятку. Один за другим они заходят к Хлестакову с деньгами, так что в конце концов у него рождается идея, близкая к реальности («Мне кажется, однако ж, они меня принимают за государственного человека. Верно, я вчера им подпустил пыли. Экое дурачье!» — д. 4, явл. 8). Несмотря на такое прозрение, Хлестаков не способен вести интригу: в конфликте главными действующими лицами являются городничий и Осип, убеждающий барина «уехать скорее», так как «не ровен час, какой-нибудь другой наедет» (д. 4, явл. 9). Хлестаков, при всем внимании к нему чиновников, играет роль зеркала, отражающего их гипертрофированный страх (это сюжетное значение главного героя обращает к эпиграфу, намекающему, таким образом, на развязку, в которой бесполезные пени будут обращены к Хлестакову в то время, как их надо было бы направлять на самих себя).

Обдуманые действия чиновников не приносят желаемого результата, так как к Хлестакову приходят жалобщики: купцы, слесарша, унтер-офицерша, убеждающие его в том, что городничий «мошенник», «разбойник» («Ах, какой мошенник! Да за это просто в Сибирь» — д. 4, явл. 10). Они тоже приносят деньги, «кланяются... сахарцом и кузовком вина». Осип забирает «головы и кулек», «и веревочку». Необходимость ревизии подчеркнута гиперболичностью картины злодеяний городничего, из-за которых «просто хоть в петлю полезай», а также тем, что результат жалоб купцов мнимый. Хлестакова, уставшего от визитов, больше интересует флирт с «дочечкой... хорошенькой» (д. 2, явл. 5).

Сцены со сменяющими друг друга Марьей Антоновной и Анной Андреевной довершают характеристику Хлестакова, у которого «легкость необыкновенная в мыслях». Определение, найденное самим героем, чтобы передать, насколько простым для него является сочинительство (д. 3, явл. 6), превращается в ходе объяснений с героинями в гротесковый образ необычайного легкомыслия, когда герой не может сосредоточиться даже на одном объекте «постоянной любви» (д. 4, явл. 14). Предложение Хлестакова также становится словами из принятой им на себя роли, которая в действительности не может быть доведена до конца, так как он уезжает (верность маске проявляется вплоть до последнего восклицания: «Голос Хлестакова. Прощайте, маменька!» — д. 4, явл. 16).

Несмотря на отъезд «ревизора», «миражный» конфликт завершается победой города, всерьез принявшего доставшийся «богатый приз». Начало пятого действия занимает обсуждение возможных последствий женитьбы Хлестакова на дочери городничего. Как птицы «высокого полета» они с Анной Андреевной собираются жить

«в Питере». Городничий думает о «большом чине», а его жена мечтает о том, чтобы их «дом был первый в столице» (д. 5, явл. 1). Приходившие с жалобой купцы теперь вынуждены виниться перед городничим (три раза повторяется ремарка «кланяясь», последний раз купцы «кланяются в ноги» — д. 5, явл. 2). Весь город приходит поздравлять, не забывая попросить на будущее «протекцию» (д. 5, явл. 3—7).

Характеристика **развязки** меняется с неожиданным приходом почтмейстера. Распечатав письмо Хлестакова Тряпичкину (о своем намерении написать его герой размышляет после сцены взятка — д. 4, явл. 8), почтмейстер узнает, что «он не уполномоченный и не особа». Чтение письма является пародией на разоблачение чиновников. Определения, данные Хлестаковым («городничий — глуп, как сивый мерин», почтмейстер «должно быть, также, подлец, пьет горькую», «Земляника — совершенная свинья в ермолке», «Смотритель училищ протухнул насквозь луком», «Судья Ляпкин-Тяпкин в сильнейшей степени моветон¹»), беспочвенны, случайны. Обличительный тон снимается обобщающим замечанием («впрочем, народ гостеприимный и добродушный» — д. 5, явл. 8.).

Комический финал «миражного» конфликта контрастирует с реакцией городничего, для которого известие стало ударом («Вот когда зарезал, так зарезал! Убит, убит, совсем убит!»). Он «одурачен», стал «посмешищем» из-за того, что «Сосульку, тряпку принял за важного человека!». У страха, действительно оказались «глаза велики», так как ревизором посчитали «елистратишку», не способного даже правдоподобно притвориться «персоной». В сцене вранья Хлестаков не раз выдает себя («как вбежишь по лестнице к себе на четвертый этаж...» и др. — д. 3, явл. 6), легкомыслие заметно и в его поведении с купцами, в объяснениях с дамами. Но всех «Точно туман какой-то ошеломил, черт попутал» (отзыв Земляники — д. 5, явл. 8). Главное же состоит в том, что Хлестаков говорит и действует именно так, как и должен поступать, в их представлении, высокопоставленный чиновник, высокомерно обращаясь с подчиненными, думая не о пользе обществу или об интересах службы, а о развлечениях, выгоде, выражая в качестве идеала стремление достичь вершины социальной лестницы. «Миражный» конфликт и участие в нем Хлестакова оказываются важнейшими элементами экспозиции в основном противостоянии реального и должного. Благодаря им, становится возможным охарактеризовать положение не только в уездном городе, от которого «хоть три года скачи, ни до какого государства не доедешь» (д. 1, явл. 1), но и во всей стране, вплоть до Петербурга, «дворца», «государственного совета», о которых

¹ Моветон — воплощение дурного тона (фр.).

упоминает Хлестаков (даже до Парижа, и государств, откуда приехали «английский, немецкий посланники» — д. 3, явл. 6).

В связи с такой характеристикой действительности ожидание ревизора представляется необходимостью проявить испытанные на службе качества («**Городничий**... Тридцать лет живу на службе; ни один купец, ни подрядчик не мог провести; мошенников над мошенниками обманывал...» — д. 5, явл. 8). Однако неуверенность в неколебимости государственной системы, построенной на плутовстве, вызывает «окаменение» при известии, о «приехавшем по именному повелению из Петербурга чиновнике» (д. 5, явл. последняя). Такая трактовка проявляет авторскую позицию. В завершающей «немой сцене» герои, как по волшебству, застывают в молчании и неподвижности накануне основных событий, которые должны изменить систему, превратить «рожу» в человеческое лицо.

* * *

Образная система комедии строится как противостояние города и Хлестакова. Образ города создается на основе характеристики высшего чиновничества. Как в списке действующих лиц, так и в «Замечаниях для господ актеров» их перечень возглавляет **городничий**. Ему в развитии конфликта отводится главная роль: он сообщает остальным «пренеприятное известие», дает указания, советы, берет на себя хлопоты по приему ревизора. В его доме происходят сюжетные события. Он во главе всех действий чиновничества, призван следить за порядком в городе, знает о «грешках» подчиненных. Однако в действительности его заботой является собственное благополучие («...ты человек умный и не любишь пропускать того, что плывет в руки...» — письмо Андрея Ивановича Чмыхова, д. 1, явл. 1; «Такого городничего никогда еще, государь, не было... ему всего... мало — ей-ей! Придет в лавку и, что ни попадет, все берет» — высказывание «одного из купцов», д. 4, явл. 10 и др.).

Образ городничего строится как сочетание индивидуализированных и типических черт. У него «говорящая» фамилия: Сквозник-Дмухановский выглядит как пародия на двойные фамилии дворянских родов, но при этом в ней значима каждая часть. Сквозник — обозначение хитрого, проницательного человека, пройдохи, опытного плута. Во второй части слышится образование от глагола «дмиться» — становится гордым, надменным, спесивым. Значением фамилии городничего оказывается высокое представление о своих качествах, позволяющих добиться положения там, где царит обман, надувательство. Типичность персонажа подтверждена тем, что все чиновничество города следует таким же правилам. Ни смотритель училищ **Лука Лукич Хлопов**, ни судья **Ляпкин-Тяп-**

кин, ни попечитель богоугодных заведений **Земляника** не смогли добиться такого чина и благополучия, но их объединяет с городничим представление о жизни чиновника как о череде самоуправных и безответственных действий, прерываемых «заботой», «бедой», с которыми надо справляться, чтобы продолжать свое «покойное» и обеспеченное существование. Каждый по-разному прячет «концы воду», но главным средством для всех является взятка. Вслед за городничим, дающим Хлестакову деньги «в займы» прямо в трактире, чиновники приходят к Хлестакову, чтобы «подсунуть», как «в обществе благоустроенном делается!» (д. 4, явл. 1—7).

Давая взятку, все они ведут себя как находящиеся на «службе» чиновники. Попытки Хлестакова увести разговор в сторону («Верно, уж какая-нибудь брюнетка сделала вам маленькую загвоздочку. Признайтесь, сделала?» — д. 4, явл. 5) наталкиваются на стену «робости» («**Лука Лукич**. Оробел, ваше бла... преос... сият...») и непонимания. Сцена взяток продолжает наметившуюся в начале пьесы тенденцию. Чиновники предстают комическими масками, воплощением общественных пороков, что обуславливает сатирическую направленность изображения.

Персонажи-маски имеют давнюю театральную историю. Впервые они появились в древне-римском театре. Затем использовались в итальянской народной импровизированной комедии дель арте (середина XVI в.), оказавшей влияние на творчество Ж.Б. Мольера, К. Гольдони, К. Гоцци. Как и в комедии масок, у Гоголя используются устойчивые поведенческие и речевые характеристики, созданные на основе гротеска. Воинствующее невежество воплощено в образе Ляпкина-Тяпкина, который, прочитав «пять или шесть книг» («Характеры и костюмы. Замечания для господ актеров»), придает большое значение всему, до чего «сам собою дошел, собственным умом». Гротесковая абсурдность видна в конкретных проявлениях его «вольнодумства». В приезде ревизора он усматривает «обстоятельство такое... необыкновенное, просто необыкновенное», имеющее «больше политическую причину» («...министерия-то, вот видите, и подослала чиновника, чтобы узнать, нет ли где измены» — д. 1, явл. 1). Собственное взяточничество считает «совсем иным делом», так как берет «борзых шенков» (там же). Давать взятку Хлестакову предлагает «в виде приношенья со стороны дворянства на какой-нибудь памятник» (д. 4, явл. 1). При том, что «все» чиновники видят в нем «Цицерона»¹ («У вас что ни слово, то Цицерон с языка слетел» — отзыв Земляники, д. 4, явл. 1), Ляпкин-Тяпкин не скрывает, что за пятнадцать лет не научился

¹ Цицерон Марк Туллий (106—43 гг. до н. э.) — римский писатель, оратор, политический деятель.

разбираться в докладных записках («А если и заглянет в какую-нибудь бумагу, так он жизни не будет рад. Я вот уже пятнадцать лет сижу на судейском стуле, а как загляну в докладную записку — а! только рукой махну» — д. 1, явл. 3). Как и прочие, он верит Хлестакову, испытывает перед ним почтение и страх (д. 3, явл. 6), усиливающийся во время «опасного» предприятия, которое он видит в необходимости «подсунуть» («Боже, Боже! вынеси благополучно! так вот коленки и ломает» — д. 4, явл. 3; четырехкратное обращение к Богу и «Пресвятой Матери» во время сцены становится особенно показательным моментом, так как Ляпкин-Тяпкин «в церковь никогда не ходит» — д. 1, явл. 1).

Смотритель училищ Хлопов воплощает крайнюю степень боязни за свое положение. Он «всего боится» (д. 1, явл. 1), что открыто проявляется в его поведении и речи. В сцене взятки он «от испуга выронил сигару», оробел, «подает, дрожа, ассигнации», «летит вон почти бегом», «сам не знает, что говорит» (д. 4, явл. 5). Попечитель богоугодных заведений Земляника с самого начала является воплощением умения приспособливаться. Он находит «свои меры», чтобы больница, в которой врач Христиан Иванович «по-русски ни слова не знает», а больные походят на кузнецов, выглядела бы «прилично» (д. 1, явл. 1), «богоугодные заведения» показались бы ревизору «хорошими», а запомнилась бы в них больше всего рыба «лабардан» (д. 3, явл. 5). Во время аудиенции у Хлестакова его главной заботой становится «ревностное исполнение службы», что выражается в доносителстве (д. 4, явл. 6), которое придает особый оттенок его «сладкой» «говорящей» фамилии.

Как броские образы-маски создаются и второстепенные персонажи: лекарь Гибнер, частный пристав Уховертов, полицейские Свистунов и Держиморда. На этом общем фоне выделяются, помимо городничего, два персонажа, сущностью которых является пустота. Это почтмейстер Шпекин и Хлестаков. В именах обоих (Иван) слышна очевидная аллюзия. Однако в отличие от сказочного Ивана Дурака в них воплощены черты, близкие всем и не противоречащие социальному идеалу. На их глупость указывают фамилии. В фамилии Шпекин слышен отзвук слова «шпент» (пустышка, ничего). Фамилия Хлестаков образована от глагола «хлестать» (врать, пустословить).

«Простодушный до наивности» почтмейстер («Характеры и костюмы. Замечания для господ актеров») с наслаждением читает чужие письма, оставляя некоторые у себя, чтобы пересмотреть «прекрасные места» для развлечения (д. 1, явл. 2). Несмотря на свою простоту, он уже надворный советник (д. 3, явл. 4), не боится самого городничего («Коротки руки!» — д. 5, явл. 8). Почтмейстеру, распечатавшему письмо Хлестакова, направленное «в Почтамтскую улицу» («Ну, — думаю себе, — верно, нашел беспорядки по почто-

вой части и уведомляет начальство»), принадлежит главная роль в разоблачении мнимого ревизора и завершении «миражного» конфликта. Сходство с центральным героем подтверждается тем, что между ними быстро устанавливается контакт в сцене взятки («**Почтмейстер**... А он, однако ж, ничуть не горд...» — д. 3, явл. 4). Глупость обоих сказывается в несоответствии их взаимных оценок. Хлестаков вовсе не расспрашивает («...обо всем расспрашивает»), а задает риторические вопросы («Не правда ли, ведь это не столица?»). Почтмейстер не проявляет «услужливости» («Почтмейстер, мне кажется, тоже очень хороший человек. По крайней мере, услужлив»), а выполняет обязанность, приходя, как и «все», «в полном параде», чтобы служить («...входит вытянувшись, в мундире, придерживая шпагу»), отвечая на вопросы «на военную ногу» («Так точно-с» — повторяется четыре раза). Помимо сцены взятки, неспособность Хлестакова оценить человека проявляется в письме Тряпичкину. Как и остальным, почтмейстеру дается пародийно «меткая» характеристика («...пьет горькую»).

Возможность для «пустышки» стать ключевым лицом в развитии конфликта — важнейшая характеристика действительности. Особенно отчетливо она проявляется на примере **Ивана Александровича Хлестакова**. В его поступках и речи отражаются, как в зеркале, общественные условия, сформировавшие в нем «легкость необыкновенную в мыслях» и подготовившие его прием в городе как значительного лица, «уполномоченной особы», «вельможи» (д. 5, явл. 8). Благодаря тому, что он «сосулька, тряпка», «вертопрах» (отзыв городничего), Хлестаков плывет по течению, и оно выносит его к исполнению самых смелых и, на первый взгляд, неосуществимых мечтаний («...а хорошо бы, черт побери, приехать домой в карете, подкатить этаким чертом к какому-нибудь соседу-помещику под крыльцо...» — д. 2, явл. 5 — «**Почтмейстер**... Я, как нарочно, приказал смотрителю дать самую лучшую тройку...» — д. 5, явл. 8). «Петербургская физиономия» и не проданный «костюм» дают ему возможность рассчитывать на «все услуги» со стороны «старых подлецов», так как все выраженные им в сцене вранья стремления (чины, богатство, успех, зависящие не от личных качеств, а от случая), представляют собой тот «богатый приз», который «и во сне не виделся», но «всегда» мерещился каждому чиновнику. Хлестаков вместе с упоминаемыми в его фантазиях внесценическими лицами (начальник отделения, главнокомандующий, офицер, министры, послы, графы, князья, директор департамента, государь) расширяют картину, превращают изображенное чиновничество в собирательный образ, типичный для России 1830-х годов.

Характеристика города дополнена изображением нечиновных

городских помещиков, оставных чиновников, «петушком» бегущих за хозяевами жизни и пытающихся «в щелочку-та... посмотреть» на их «поступки» (д. 1, явл. 4). Важное значение имеет мотив ревизии, дающий возможность обрисовать существование тех слоев населения, которые, из-за своей бесправности, терпят «обижательство» от чиновников. Образы купцов, слесарши, унтер-офицерши являются антитезой по отношению к маскам и «пустышкам». Их речевые характеристики вносят не только социальную определенность (важную роль в этом играют просторечия: «уважили», «супружница», «вишь ты», «кажись», «не побрезгай», «кланяемся... сахарцом», «штрафт», «неча» — д. 4, явл. 10), но и индивидуализацию (у каждого своя «обида», о которой рассказывают Хлестакову, надеясь на его «милость»). Собираательный образ купцов создается в связи с тем, что они все жалуются на произвол городничего (различия проявляются в их рассказах о собственных лавках, в которых у одного «сукно», у другого «чернослив», но при этом всех городничий «постоем совсем заморил», вынуждает «всего наносить»), «кланяются» подарками и деньгами Хлестакову, а затем вынуждены просить прощения у своего обидчика за «вину» («Лукавый попутал. И закаемся вперед жаловаться. Уж какое хошь удовлетворение, не гневись только!» — д. 5, явл. 2).

Особенности комического в пьесе разнообразны. Прежде всего, комический эффект создается благодаря двойственности конфликта. Несоответствие между социально-нравственным содержанием основного противостояния и сниженным характером «миражного» столкновения порождает множество смешных ситуаций. Происходят недоразумения, смысл которых понятен зрителю, знающему правду в связи с двойной адресацией высказываний, но неясен персонажам.

В характеристике действующих лиц важнейшим средством художественной выразительности является гротеск. Абсурдные преувеличения делают особенно зримыми общественные пороки, обрисованные как основные черты персонажей-чиновников. В сочетании с реалистической достоверностью в изображении быта фантастика играет ключевую роль в сатирическом разоблачении антигуманной социальной системы. Конкретные проявления качеств мелких чиновников уездного города становятся точкой отсчета для обобщающего заключения. Авторская позиция, выраженная в тексте опосредованно (ремарки), открыто проявляется благодаря эпиграфу и последней немой сцене. Застывая «в окаменении» (д. 5, явл. 9, последнее), персонажи представляют застывший образ той «рожи кривой», которая не заслуживает памятника, но должна быть обозначена «в виде столба» на пути России в будущее (д. 5, немая сцена).

Литература

- Вишневская И.Л. Гоголь и его комедии. М., 1976.
Лотман Ю.М. О Хлестакове//Лотман Ю.М. В школе поэтического слова. Пушкин, Лермонтов, Гоголь. М., 1983.
Мани Ю.В. Комедия Гоголя «Ревизор». М., 1966.
Мани Ю.В. Поэтика Гоголя. М., 1978.

Темы для самостоятельной работы и сочинений

1. Своеобразие конфликта комедии «Ревизор».
2. Особенности художественных средств, использованных в создании образов чиновников в комедиях А.С. Грибоедова и Н.В. Гоголя.
3. Сюжетная роль образов слуг в комедиях А.С. Грибоедова и Н.В. Гоголя.
4. Реальность и фантастика в картине города в комедии «Ревизор».
5. Значение художественной детали в наброске нравов чиновничества в комедии «Ревизор».
6. Способы расширения художественного пространства в комедии «Ревизор».
7. Мечта и действительность в жизни Хлестакова.
8. Мотив «зеркала» в комедии «Ревизор».
9. Объекты сатиры в комедии «Ревизор».
10. Способы выражения авторской позиции в комедиях А.С. Грибоедова и Н.В. Гоголя.
11. Персонажи-маски в комедии «Ревизор».
12. Чиновничество как собирательный образ в комедии «Ревизор» и в поэме «Мертвые души».
13. Значение гротеска в сатирическом изображении общественных пороков в комедии «Ревизор».
14. Комическое в речевых характеристиках персонажей комедии «Ревизор».
15. Женские образы в системе действующих лиц комедии «Ревизор».
16. Литературные мотивы в комедии «Ревизор».
17. Иерархический принцип в построении образной системы комедии «Ревизор»: прототипические черты и художественное воплощение.
18. Уездный город и вся Россия в комедии «Ревизор».
20. Индивидуальное и типическое в образе Хлестакова.
21. Образ «очень неглупого по-своему» чиновника в комедиях А.С. Грибоедова и Н.В. Гоголя.
22. Нравоописательные сцены в комедии «Ревизор» и их значение в развитии сюжетного действия.

АЛЕКСАНДР НИКОЛАЕВИЧ ОСТРОВСКИЙ (1823—1886)

Родился в семье выходца из духовного сословия. Дед был протоиереем в Костроме, затем монахом московского Донского монастыря. Отец после окончания Костромской семинарии и Московской духовной академии стал чиновником, служил в Сенате, Московском городском суде. Писатель получил первоначальное образование дома под руководством семинаристов и преподавателей духовного училища. В 1835 г. продолжил его в 1-й московской гимназии. С 1836 г. быт семьи резко изменился в связи с тем, что

после смерти матери Островского его отец женился на дочери обрусевшего шведского дворянина. В 1839 г. он получил потомственное дворянство.

В гимназические годы будущий драматург много читает, знакомится с московскими театрами. В 1840 г., успешно закончивший гимназию, поступает без экзаменов на юридический факультет Московского университета. После второго курса оставил университет, начав службу в канцеляриях московских судов. В 1840-е годы все большее место в его жизни занимает литературное творчество. В 1843 г. написан первый рассказ, затем три очерка («Записки замоскворецкого¹ жителя»//Московский городской листок. 1847. 3—4 июня — без подписи). Без полной подписи опубликована первая пьеса («Сцены из комедии «Несостоятельный должник»//Мос. гор. листок. 1847. 9 янв. — подпись А.О. в соавторстве с актером Д.А. Горевым). Одобрение следующей пьесы «Картина семейного счастья», прочитанной в доме С.П. Шевырева (декабрь 1847 г.), побуждает его сосредоточиться на драматургии (служба в Коммерческом суде продолжалась до 1851 г.).

1849 г. был переломным в писательском пути Островского. Его пьеса «Свои люди — сочтемся!» («Банкрот», первоначально «Несостоятельный должник»//Москва. 1850. № 6) заставила заговорить об авторе, вызвала волну многочисленных отзывов. Его талант оценили Н.В. Гоголь, И.С. Тургенев, Н.А. Добролюбов. В начале 1850-х годов драматург вошел в молодую редакцию журнала «Москвитянин», где помещал свои критические статьи. Увлеченность идеями нового поколения славянофилов обусловила особое внимание к фольклору и изучение допетровских форм быта («москвитянинцев» интересовало в большей степени патриархальное купечество). Преобладающим жанром в творчестве Островского становится народная комедия («Не в свои сани не садись», «Бедность не порок» и др.). Во второй половине 1850-х годов, переехав в Петербург, писатель почувствовал необходимость углубления социальной проблематики. Его искания нашли отзыв в редакции журнала «Современник». Поддержку его таланту оказывали Н.А. Некрасов, И.С. Тургенев, И.А. Гончаров, Л.Н. Толстой.

В апреле — августе 1856 г. вместе с группой литераторов Островский предпринял путешествие по верхней Волге. Это поездка была организована Морским министерством для изучения края. Через год он еще раз проехал тем же маршрутом. Путешествия произвели на драматурга глубокое впечатление, дали богатый материал для творчества. В конце 1850-х — начале 1860-х годов наряду

¹ Замоскворечье — в середине XIX в. по преимуществу купеческий район Москвы.

с комедиями, претворяющими социально углубленный конфликт «маленького человека» с действительностью (трилогия «Праздничный сон — до обеда», «Свои собаки грызутся — чужая не приставай», «За чем пойдешь — то и найдешь», «Женитьба Бальзаминова») появляются замыслы масштабных по проблематике драм. Драматические элементы звучали в комедии «Доходное место», «обличительной» драмой была пьеса «Воспитанница». Впечатления от приволжских городов стали основой для пьес «На бойком месте», «Воевода», неосуществленного цикла «Ночи на Волге» и драмы «Гроза».

«ГРОЗА» (1859)

Драма была поставлена в Малом театре в Москве (16 ноября 1859 г.), затем в Александринском театре в Петербурге (2 дек. 1859 г.).

Темой пьесы стала жизнь провинциального города. В образе Калинова претворились черты таких приволжских городов, как Кострома, Кинешма, Тверь, Торжок. Типичность обрисованной Островским ситуации, характеров, конфликта нашла подтверждение в реальности: уже после написания пьесы стала известна трагическая история костромской мещанки Александры Клыковой, бросившейся в Волгу, чтобы избавиться от деспотизма свекрови.

Образ грозы, ставший названием пьесы, имеет многозначный смысл, что связано с разноплановостью **конфликта** произведения. В семейно-бытовой повседневности автор открывает не комические, как это было в его пьесах раньше, а драматические и трагические стороны. По жанру «Гроза» — это драма¹, предоставляющая возможность показать конкретику жизни «третьего сословия» (мещанства, купечества), формирующей социально-психологические типы. Общественный конфликт вырастает из семейно-бытовых противоречий и, проходя через сердце героини, приобретает религиозно-нравственный характер. Все три стороны конфликта пьесы сливаются, и он ложится непосильным грузом на ее плечи, вызывая трагическое завершение. Однако ни в одном из своих проявлений конфликт не является безысходным по сути, отражая переходные процессы в современном писателю обществе. Герои воплощают силы, противодействующие одна другой в реальности, где назревает разрушение домостроевского, патриархального уклада народной

¹ Драма не только род, но и вид (жанр) литературы. Как жанр драма складывается в конце XVIII в. с развитием реалистических начал в искусстве. В ней воспроизводится частная жизнь, человек в многообразии своих отношений с обществом, главный интерес сосредоточен на изображении социального уклада, быта, психологии обыкновенных людей.

жизни. Приближение к концу эпохи обостряет противостояние, поляризует разделение, вызванное столкновением личных интересов, что обуславливает открытый характер конфликта.

В драме пять действий. Первое является **экспозицией**, в которой обрисованы «нравы» города Калинова, где разворачиваются основные сюжетные события. Основу экспозиции составляют нравоописательные сцены, в пьесах Островского они не только занимают место сюжетных пауз, но имеют самостоятельное значение. Главная роль в них принадлежит внесюжетным персонажам: Кулигину, Шапкину, страннице Феклуше. В разговоре часовщика-самоучки Кулигина и мещанина Шапкина с Кудряшом выясняется, что город стоит на Волге, вокруг «Вид необыкновенный! Красота», но жители пригляделись, не замечают пейзажа. По отношению к картине природы (действие первое открывается песней Кулигина, гуляющего в «общественном саду на высоком берегу Волги») городские нравы являются антитезой. Здесь «Дикой племянника ругает», да и со всеми ведет себя, как будто «с цепи сорвался». Его боятся, готовы «стерпеть», «отойти к сторонке», лишь бы не «привязался». Только такие «грубияны», как Кудряш, готовы его «пострашать», «уважить», но их мало, все согласны «перед ним рабствовать» (д. 1, явл. 1).

Появляясь на сцене, «ругатель» Дикой и вправду «воюет» с Борисом («Дармоед! Пропади ты пропадом!.. Тьфу ты, проклятый!.. Провались ты!..» — д. 1, явл. 2), не скрывая беспричинных обвинений, оскорблений. Как рассказывает Борис Кулигину, Дикой, его дядя, чувствует свою власть над ним и его сестрой, так как по завещанию бабушки он должен выплатить их часть наследства только в том случае, если они будут «к нему почтительны». Этот частный случай становится поводом для обобщений Кулигина о том, что во всем виноваты деньги, «закабалающие» одних, позволяющие другим быть самодурами и мучителями («Враждуют друг на друга... и несть конца мучениям» — д. 1, явл. 3). У «жестоких нравов» Калинова оказывается вполне понятное социальное основание. За личными столкновениями вырисовывается общественный конфликт, исход которого, на взгляд Кулигина, известен («И не привыкнете никогда, сударь... И никогда нам, сударь, не выбиться из этой норы!»). Спасти мещанство, по его мнению, может только чудо («Только б мне, сударь, перпету-мобиль найти!.. я бы все деньги для общества и употребил, для поддержки»). Тем более, что, в представлении ревнителей морали, «красотой дивной» являются именно «жесткие нравы». Феклуша называет Калинов «обетованной землей», «ругателей» — «народом благочестивым», проявления самодурства и ханжества — «добродетелями».

Противоречия предстают скрытыми, так как молодое поколение не смеет «ослушаться» старших, находится от него в полной зависимости, смиряется с тем, что ему суждено «загубить свою

молодость в этой трущобе» (д. 1, явл. 4, 5). Только чувство, возникшее у Бориса, проявляет, насколько он «загнан, забит» («Ну, к чему пристало! мне ли уж нежности заводить? Загнан, забит, а тут еще сдуру-то влюбляться вздумал. Да в кого? В женщину, с которой даже и поговорить-то никогда не удастся» — д. 1, явл. 4). Любовь Катерины, напротив, кажется ей началом жизни («Никогда со мной этого не было. Что-то во мне такое необыкновенное, точно я снова жить начинаю...» — д. 1, явл. 7), хотя и она испытывает «страх», ожидая несчастий от исполнения своей «мечты» («Если я с ним хоть раз увижусь, я убегу из дому...»). Гибель пророчит и «полусумасшедшая» барыня, показывая, что «красота-то... ведет... в самый омут» (д. 1, явл. 8). Кажется, весь мир восстает против героев, у которых «грех... на уме» («**Катерина** *(с ужасом)* Гроза! Побежим домой! Поскорее!» — д. 1, явл. 9), чье соединение грозит разрушить моральные устои старой жизни.

Во втором действии углубляется характеристика обоих противостоящих лагерей. С одной стороны, Феклуша, рассказывая Глаше о странах, о которых «много слыхала», представляет в комическом виде «праведную» старину как мракобесие, невежество, следование внешней обрядовости, за которым приземленные интересы (д. 2, явл. 1). В то же время в царстве обмана («**Варвара**... У нас весь дом на том держится. И я не обманщица была, да выучилась, когда нужно стало» — д. 2, явл. 2), «неволи» («**Кабанов**... с этакой-то неволи от какой хочешь красавицы-жены убежишь!» — д. 2, явл. 4), незбылемого «порядка» («**Кабанова**... Аль порядку не знаешь? В ноги кланяйся!» — д. 2, явл. 5) появляется своевольная, «горячая», искренняя героиня, чьи качества высветила зародившаяся любовь. Ее характер был до сих пор неизвестен домашним («Эх, Варя, не знаешь ты моего характеру! Конечно, не дай Бог этому случиться! А уж коли очень мне здесь опостынет, так не удержат меня никакой силой. В окно выброшусь, в Волгу кинусь» — д. 2, явл. 2). Сам же Катерина, зная, что «такая уж... зародилась», пытается «себя переломить», отдаляя **завязку**. Она «думать-то» не желает об измене, «кидается на шею мужу», умоляя не уезжать (д. 2, явл. 4), хочет дать ему «какую-нибудь клятву страшную» (д. 2, явл. 4). Знаком завязки становится ключ от калитки в саду, который ей передает Варвара. Катерина его отталкивает (д. 2), он «руки-то жжет, точно уголь». Но стремление увидеть Бориса побеждает страх, героиня не согласна больше притворяться («Мне хоть умереть, да увидеть его. Перед кем я притворяюсь-то! Бросить ключ! Нет, ни за что на свете!» — д. 2, явл. 10). Как и первое действие, второе заканчивается ее криком, в котором слышно желание ускорить ход событий («Ах! кабы ночь поскорее!..»; последними словами Катерины в первом действии было восклицание: «Ах! Скорей, скорей!»).

Внутреннее напряжение становится фоном для дальнейшего

развития событий. В связи с этим, характеристики персонажей углубляются: в представителях старшего поколения подчеркиваются черты, обуславливающие их непримиримую позицию в наметившемся конфликте. Кабанова не приемлет новизны, «хоть... золотом осыпь», согласна с Феклушей, что наступили «последние времена», а будет «хуже этого» (д. 3, сцена 1, явл. 1). Дикой под хмельком («...а я хмелен, вот что!») признается в том, что мысль о потере денег у него «всю внутреннюю... разжигает», заставля изругать, «чуть не прибить» человека (д. 3, сцена 1, явл. 2). Именно эти персонажи будут вершителями судеб двух главных героев. Любовь Бориса к «замужней» приведет к ее гибели, считает Кудряш («Ведь это, значит, вы ее совсем загубить хотите...» — д. 3, сцена 2, явл. 2). О том, что Борис «загубил» ее, говорит и сама Катерина, признаваясь, что она чувствует себя безвольной перед ним («Не жалею, губи меня!» — д. 3, сцена 2, явл. 3). Важнейшую роль в придании поэтичности любовной сцене играют песни. Они обрамляют картину свидания, которое происходит ночью в саду (первая ремарка к сцене 2), точно во сне («**Борис**. Точно я сон какой вижу! Эта ночь, песни, свидания..» — д. 3, сцена 2, явл. 3).

Пробуждение оказывается «мукой». **Кульминация** подготовлена нарастанием напряжения в течение всего четвертого действия. Над городом собирается гроза. Приближение ее чувствуют и герои. Дикой, который «никому отчета не дает», готов всякого «раздавить» («Захочу — помилю, захочу — раздавлю» — д. 4, явл. 2). Борис боится, что на него обрушится гнев дяди из-за того, что Катерина «бухнет» мужу в ноги, да и расскажет все» («**Борис** (с испугом). Может ли это быть! — д. 4, явл. 3). Ее рыдания на глазах у гуляющих ему «страшнее» грозы («**Борис**. Пойдемте! Здесь страшнее!» — д. 4, явл. 4). Катерина ощущает иную опасность: она «Грешна перед Богом», за что ее ждет «Геенна огненная». Для нее легче умереть, чем мучиться от сознания своей вины. Повтор приближает кульминацию («**Барыня**... В омут лучше с красотой-то! Да скорей, скорей!» — д. 4, явл. 6). Героиня публично признается в своем «беспутстве», называя того, с кем «десять ночей... гуляла», но во всем обвиняя себя. Потрясение так велико, что после удара грома она «падает без чувств».

В пятом действии обрисована **развязка** конфликта. Старшее поколение чувствует себя победителями, так как жизнь подтвердила их правоту. Кабанова «поедом ест» Катерину, «говорит: ее надо живую в землю закопать, чтоб она казнилась!» (д. 5, явл. 1). Дикой отсылает Бориса на три года в Сибирь («**Кабанов**... Дядя к знакомому купцу какому-то посылает туда на контору. На три года его туды»). Тихон совсем «погибает», не знает, как «жить теперь», жалеет жену, боится, «Как бы она с тоски-то на себя руки не наложила!» и в то

же время не смеет спорить с «маменькой», хотя понимает, что «Она-то всему и причина».

Барвара и Кудряш находят выход: они убегают от домашней тирании, их нигде не найдут. Такого поступка ждет от Бориса и Катерина («Возьми меня с собой отсюда!» — д. 5, явл. 3), но он живет «не по своей воле». Понятие «воля» в пьесе используется для обозначения разных состояний. Борис — «вольная птица», так как, в отличие от Катерины, у него нет семьи. В то же время, не представляя жизни без наследства, он согласен подчиниться воле дяди («...дядя посылает, уж и лошади готовы; я только отпросился у дяди на минуточку...»). Для Катерины воля — это свобода проявления ее чувства. В юности она жила, «точно птичка на воле» (д. 1, явл. 7). Полюбив Бориса, героиня мечтает («...кабы моя воля...») о встрече с ним. Во время свидания признается в том, что у нее не осталось «своей воли» («Твоя теперь воля надо мной, разве ты не видишь!» — д. 3, сцена 2, явл. 3). И все же до последнего момента она «в себе не вольна» (д. 5, явл. 3). Ее любовь скована не только семейными цепями, но и внутренним сознанием совершаемого «греха». Развязку героиня воспринимает как освобождение, осуществление своей мечты о полете («Вот так бы разбежалась, подняла руки и полетела» — д. 1, явл. 7). Ей становится «как будто легче», когда она отказывается от «противной», темной, подневольной жизни («А поймают меня, да воротят домой насильно...» — д. 5, явл. 4). В ее представлении, нельзя продолжать существование, когда «жить нельзя». Это и есть самый важный «грех», по сравнению с которым даже самоубийство могут простить те, «кто любит» («Молиться не будут? Кто любит, тот будет молиться...»). Скрепляющий композицию пьесы повтор («Ах, скорей, скорей!») предвещает развязку, в которой видятся и трагический аспект, и метафорическое возвышение («Кулигин... Тело ее здесь, возьмите его; а душа теперь не ваша...» — д. 5, явл. 7).

Образная система в драме «Гроза» включает как реалистически обрисованных персонажей, разделяющихся на представителей «темного царства»¹ и тех, кто ищет в нем «просвета» (д. 2, явл. 10), так и символические образы природы, поэзии, красоты. В песнях, стихах, пейзажах воплощается стремление простых людей к гармонии, «необыкновенному», «чудесному». Не только Кулигин, в своих монологах досадающий на то, что люди «не понимают, какая красота в природе разлита» (д. 1, явл. 1), призывающий не бояться того, чему «Каждая травка... каждый цветок радуется», а «дивиться пре-

¹ «Темное царство» — название статьи Н.А. Добролюбова о ранних пьесах А.Н. Островского (1859). Дrame «Гроза» была посвящена статья «Луч света в темном царстве» (1860).

мудрости» (д. 4, явл. 4), но и другие герои (Кудряш, Варвара) пытаются внести в свою «жестокую» жизнь «украшения», показывающие их «волю на доброе дело» (д. 4, явл. 2). Связь красоты и добра выявляется в ходе сюжетного развития как основа авторской позиции. Подчеркивая эту мысль, Кулигин выступает как герой-резоонер.

В показе «темного царства» (**Дикой, Кабанова, Феклуша**), наряду с сатирической направленностью, важна нравоописательная тенденция. Для него наступили «последние времена» (д. 3, явл. 1), и картина быта, где царят грубость, ханжество, невежество, являющиеся основой уходящего «порядка» (д. 2, явл. 6), предстает зарисовкой патриархального «бла-алепия» (д. 1, явл. 3), в реальность которого скоро трудно будет поверить. Разрушительной силой становится жажда «воли», одушевляющая многих представителей молодого поколения. **Борис** согласен только «мечтать» о чашке (д. 1, явл. 4). Не таков «лихой» **Кудряш**: он не только «не спускает» «ругателю» Дикому, получив кличку «грубияна» («Я грубиян считаюсь...» — д. 1, явл. 1), но и вырывается на другую, не протоптанную дорожку (д. 3, сцена 2, явл. 2), так что его «нигде не найдут» (д. 5, явл. 1). Нарушает традицию всеобщего ханжества и обмана дочь Кабановой **Варвара**, убегая от быта, опорой которого была ее мать (д. 5, явл. 1).

Конфликт между старым и новым проходит через сердце **Катерины**. Ее образ наиболее полно изображен в пьесе, благодаря обилию речевых характеристик. В них восстанавливается ее прошлое до замужества, а также раскрывается своеобразие психологии. Героиню легко узнать, посмотрев, как она молится («**Борис**... Какая у ней на лице улыбка ангельская, а от лица-то как будто светится. **Кудряш**. Так это молодая Кабанова, что ль?» — д. 3, сцена 2, явл. 2). Вспоминая о девических годах, Катерина рассказывает Варваре, что «до смерти... любила в церковь ходить». И тогда «все, бывало, смотрят» на нее, потому что она чувствует себя как «в раю», вглядывается в «светлый столб», идущий от купола, видя, «будто ангелы в этом столбе летают и поют». Молилась она и дома, ночью у лампадки или утром в саду. Ее окружали цветы («У меня цветов было много, много»), в доме жили странницы и богомолки, рассказывающие «жития разные» или поющие «стихи». Так среди красоты, пения, молитв проходила ее юность («Таково хорошо было!»). Даже во сне ей виделись райские «сады... необыкновенные», горы и деревья «как на образах пишутся». С тех пор ей все кажется, что люди могут «летать так, как птицы» (д. 1, явл. 7).

Выйдя замуж за Тихона Кабанова, Катерина чувствует, что «завяла совсем», как цветок, пересаженный в темноту или птичка, оказавшаяся в клетке. Образ жизни Кабановых тот же самый, но

для нее здесь «все как будто из-под неволи». Ей нет здесь жизни, она «знает», что «умрет скоро».

Любовь к Борису для героини — «что-то... недоброе», потому что нарушает привычные представления о морали. Ей «стыдно», у нее «грех... на уме». Но что она «над собой ни делала», как ни убеждала себя, что «это нехорошо, ведь это страшный грех», ее сил «не хватает», чтобы справиться с этой «необыкновенной» мечтой (там же). Катерина пытается отдалить «грех», не слушая рассказов Варвары (д. 2, явл. 2), пытаясь «ухватиться» за мужа (д. 2, явл. 4). Она не хочет «обманывать», пытается «терпеть, пока терпится», считая, что стала жертвой дьявола («Знаешь ли ты, меня нынче ночью опять враг смущал. Ведь я было из дому ушла» — д. 2, явл. 2). Понимая, что в реальности нельзя вырваться из дома, героиня мечтает «полететь бы невидимо, куда захотела» (д. 2, явл. 8). Осуществление мечты (ключ, украденный Варварой) пугает ее («Вот так-то и гибнет наша сестра-то» — д. 2, явл. 10).

Постоянное повторение слова «грех» в устах той, что видела ангелов, мечтала о рае, выражает напряженность внутренней борьбы. Катерина чувствует в себе силы «уйти» от опостылевшего быта («А уж коли очень мне здесь опостынет, так не удержат меня никакой силой» — д. 2, явл. 2), однако изменить прежним идеалам она не хочет, а новым мыслям не доверяет («Мало ли что в голову-то придет» — д. 2, явл. 10). «Сама судьба» толкает ее на путь «соблазна», «беды»: особенно становится «горькой» неволя после «наставлений» свекрови. Главным же является горячее желание увидеть любимого (эмоциональный накал передается с помощью семи восклицаний в конце монолога: «Перед кем я притворяюсь-то!.. Бросить ключ! Нет, ни за что на свете! Он мой теперь!.. Будь, что будет, а я Бориса увижу! Ах! кабы ночь поскорее!.. — д. 2, явл. 10). Последней попыткой удержаться от падения в «пропасть» (д. 1, явл. 7), становится просьба Катерины, обращенная к Борису («Поди от меня!.. Зачем ты моей гибели хочешь?.. — д. 3, сцена 2, явл. 3), сразу же сменяющаяся признанием, что если бы он «поманил», она пошла бы на край света «и не оглянулась бы».

Любовь, проникающая до самых глубин души героини, меняет ее представления о мире. После кульминационного признания в своем «грехе» («Грешна я перед Богом и перед вами!» — д. 4, явл. 6) Катерина ощущает пустоту. Она «плачет да тает как воск», «так тоскует, так тоскует» (д. 5, явл. 1), что «сердце рвется» даже у обманутого мужа. Ей не стало легче от покаяния, так как все ее мысли и чувства заняты Борисом («Нет, нигде нет!.. Мне только проститься с ним, а там... а там хоть умирать» — д. 5, явл. 2). Она «как будто в забытии» (ремарка) произносит монолог, напоминающий причитание («Ветры буйные, перенесите вы ему мою печаль-тоску! Батюшки, скучно мне, скучно!»). Фольклорная стилистика

появляется в речи, помогая передать переход от реалистической конкретности к поэтическому обобщению. В последнем монологе вместе с условностью образов и ритмизованной прозой («Солнышко ее греет, дождичком ее мочит...» — д. 5, явл. 4) на первый план выходит характеристика героини как воплощения русского национального характера. К таким его чертам, как глубина чувств, цельность натуры, решительность, достоинство, скрытое, не показное мужество, добавляются качества, свидетельствующие о кардинальных переменах в народной жизни. Главным из них становится понимание того, что «грехом» является согласие с «неволей», «темнотой», старым «порядком».

Признание значительности последнего решения Катерины, проявившего ее «характер» («**Кабанова**. Видишь, что она делает! Вот какое зелье! Как она характер-то свой хочет выдержать!» — д. 5, явл. 5), совершается не только в словах Кулигина («...она теперь перед судией, который милосерднее вас!»), но и в поступке Тихона. Смерть жены освобождает его от страха. Даже понимая, что ему не жить «без нее», он поначалу боится противоречить матери («**Кабанова**... Проклянну, коли пойдешь. **Кабанов** (*падая на колени*). Хоть взглянуть-то мне на нее!» — д. 5, явл. 6). Увидев ее безжизненное тело, он «бросается» к ней, как бы совершив свой выбор и обращаясь к матери со страшным обвинением: «Вы ее погубили! Вы! вы!» (значение открытия Тихона подчеркнуто шестикратным повторением слова, указывающего на воплощение силы, погубившей героиню — д. 5, явл. 7).

Образ **грозы** имеет в драме особое значение, так как в его создании проявляются ее новаторские особенности. Сюжетные события разворачиваются в основном на фоне пейзажа (первое и пятое предваряются ремарками о том, что герои находятся в «общественном саду на высоком берегу Волги», «узкая галерея» на берегу является местом четвертого действия, третье действие происходит частью на улице, частью в саду Кабановых, только второе — в «комнате в доме»). Такие необычные декорации дают возможность изобразить грозу как природное явление («**Катерина** (*с ужасом*). Гроза! Побежим домой!» — д. 1, явл. 9; «**Варвара**... Никак гроза?.. Да и дождик» — д. 4, явл. 33). В Калинове, как говорит Кулигин, «грозы частые», что, на его взгляд, делает необходимым установку «громовых отводов» (д. 4, явл. 2). Но этому мешает невежество («**Дикой** (*топнув ногой*). Какое еще там елестричество! Ну как же ты не разбойник!»). Красоту, «благодать» небесного зрелища видит один Кулигин, остальные «Из всего-то... себе пугал наделали», «ужасаются да придумывают» вместо того, что бы «взглянуть-то на небо» (д. 4, явл. 4).

Метафорический смысл грозы является одной из опор старого мировоззрения («**Дикой**... Гроза-то нам в наказание посылает-

ся...» — д. 4, явл. 2). Угрозу божьего наказания за свой «грех» видит в ней и Катерина. Ее признанию вторят удары грома, в «цвете необыкновенном» тучи героиня видит предсказание своей смерти («2-й. Уж ты помани мое слово, что эта гроза даром не пройдет... Катерина... я знаю, кого убьет» — д. 4, явл. 5). Напряжение усиливается и в связи с тем, что гроза в обоих случаях сопровождается пророчествами барыни о том, что «за все отвечать придется» красоте (д. 1, явл. 8; д. 4, явл. 6). То значение, которое Катерина придает словам «полусумасшедшей» «старухи», опровергает Варвара («Вздор все» — д. 1, явл. 9).

В контексте драмы вздором окажется представление о высшей ценности жизни, если в ней нет радости и любви. Его опровергнет сама героиня, утверждая в последнем монологе, что ей открылась новая истина. «Нехорошо», «не надо», «нельзя» жить в «неволе». Добро приносит в мир любовь, оно связано с красотой, милосердием («Так тихо, так хорошо!.. Кто любит, тот будет молиться...» — д. 5, явл. 4). Гроза, пронесшаяся над Калиновом, в символическом смысле стала очистительной бурей, унесшей глубоко укоренившиеся предрассудки, очистившей место для иных «нравов», для людей, которым будет «хорошо» и на этом «свете» («Кабанов. Хорошо тебе, Катя! А я-то зачем остался жить на свете да мучиться!..» — д. 5, явл. 7).

* * *

В 1860-е годы драма становится преобладающим жанром в творчестве Островского. Автор обращается к исторической тематике, представляя события национальной истории как героическое прошлое народа, чему способствовала и стихотворная форма пьес, напоминавшая о высокой трагедии классицизма (драматические хроники «Козьма Захарьич Минин-Сухорук», «Дмитрий Самозванец и Василий Шуйский», «Тушино»). В жанре комедии происходят изменения: в реалистическую структуру проникают сказочные элементы («Воевода»). На рубеже 1860—1870-х годов в творчестве драматурга складывается форма сатирической комедии с новыми героями, среди которых появляются дворяне. В их быт проникают черты образа жизни других сословий в связи с пореформенными изменениями в обществе. Это позволяет автору выявить человеческую суть персонажей независимо от их социального положения («На всякого мудреца довольно простоты», «Бешеные деньги», «Лес», «Волки и овцы»).

В 1870-е годы сатирические элементы видны и в народной комедии, развитие которой также продолжается в драматургии Островского. В таких произведениях заметна опора на фольклорные элементы в создании образов, обращение к традициям народного

театра («Горячее сердце», «Не все коту масленица», др.). Одновременно создаются пьесы, в которых сосуществуют комедийные и драматические начала («Последняя жертва»), а также психологические драмы («Бесприданница»), лирические феерии («Снегурочка»).

«ЛЕС» (1870)

Комедия написана в течение лета — осени 1870 г., напечатана в журнале «Отечественные записки» (1871, № 1). Н.А. Некрасов назвал пьесу «великолепной» (Некрасов Н.А. Письмо А.Н. Островскому от 31 декабря 1870 г.), Комедия поставлена на сцене Александринского театра в Петербурге 1 ноября 1871 г., а 26 ноября состоялась ее премьера в московском Малом театре.

Основной **тематики** стал современный, злободневный материал, разработанный в авантюрном сюжете. Перед зрителем возникает картина новой России, в которой после реформы 1861 г. видны перемены в бытовом укладе, а, главное, в национальном сознании. Основное действие происходит в дворянской усадьбе, где живут дворовые люди, хорошо помнящие о «крепости» (Карп, Улита). Хозяйка, вдова «лет пятидесяти с небольшим», окружена, как «очень богатая помещица», почитанием соседей (Милонов, Бодаев, вне-сценические персонажи: «губернатор да отец Григорий»), того же ждет и от приживалов (Буланов, Аксюша). Но привычные нормы уступают место иным общественным отношениям. Силу забирает купец Восмибратов, за бесценюк распродают помещицы угодья, наконец, даже здесь, в глухом захолустье, молодое поколение стремится найти собственное место в жизни, оценить происходящее с индивидуальных нравственных позиций.

Островский, наследуя традиции социального критицизма в комедиях А.С. Грибоедова и Н.В. Гоголя, создал комедию действия¹ (положений), показав социальную пестроту русского быта, разрушение сословной и культурно-бытовой замкнутости. Своеобразие драматургии Островского связано со стремлением автора воплотить национальный характер в его конкретном проявлении. В комедии «Лес» его черты предстают как скрытые особенности героев, выявляющиеся благодаря происходящему на сцене спектаклю в спектакле. Это и составляет суть **конфликта** пьесы, имеющего не только социальный, но и нравственно-философский характер.

В пьесе пять действий, два первых из них являются **экспозицией**,

¹ В сюжетном отношении у комедии есть разнообразные жанровые модификации: комедия характеров (такой была «Горе от ума»), положений, интриги (своеобразной пародией на водевиль был «Ревизор»), нравственно-бытовая, лирическая, смешанные формы.

в которой выясняется, что о многом зрителю придется догадываться, так как это «и понимать-то невозможно, да и язык-то не поворотится сказать» (отзыв Карпа — д. 1, явл. 1). Одно представление разыгрывается в связи с тем, что так «Раисе Павловне угодно» (Буланов — д. 1, явл. 2). По видимости Гурмыжская готова осуществить «прекрасные» дела: выдать племянницу Аксюшу за сына своей подружки и, с другой стороны, назначить наследником племянника. Но Аксюша «уж и нашла» себе жениха (явл. 1, явл. 2), который, однако, отвергнут ее богатой родственницей («Гурмыжская... У нее уже есть жених... Это дело решенное...» — д. 1, явл. 6). О планах последней при этом «в городе говорят вздор какой-нибудь» (д. 1, явл. 6), ходят «слухи» (д. 1, явл. 5). Их основательность косвенно подтверждается и замечаниями соседей («Бодаев... Но действительно у нас много дворянских имений вконец разорено бабами... Нужно любовнику халат подарить, она хлеб продает не вовремя за бесценок...» — д. 1, явл. 5).

Суть придуманной Гурмыжской «комедии» выясняется в разговоре с Аксюшей («Это мой выбор, мой вкус. Не тебе чета, светские дамы им увлекались» — д. 1, явл. 7) и Улитой («А ведь он мальчик недурен!» — д. 1, явл. 8). Аксюше ясно, что ее судьба для «тетиньки» — карта в игре, целью которой является «отвод» («Аксюша... да, кажется, меня и неволить не будут ... тут что-то другое. Петр. Отвод? Аксюша. Похоже» — д. 2, явл. 1).

Другой спектакль связан с вынужденным притворством племянника Гурмыжской. Особый колорит придает ему то обстоятельство, что он разыгрывается актером. Геннадий Демьяныч, воспитанный из-за «принципов» тети «на медные деньги» («Гурмыжская... После смерти отца он остался мальчиком пятнадцати лет, почти без всякого состояния... Я предпочитаю воспитание суровое, простое, что называется, на медные деньги; не по скупости, нет, а по принципу. Я уверена, что простые люди, неученые, живут счастливее» — д. 1, явл. 4), стал актером. Он жил в «непостижимой» нужде, как «дитя природы, взлелеянное несчастьем» (д. 1, явл. 5, письмо Гурмыжского), но мечтал о поприще, где его имя могло бы стать «бессмертным», об искусстве. Актерские образы в пьесах Островского — дань его любви к театру и его служителям, сочетанию в них божемного, скитальческого образа жизни и преданности делу, внутренней стойкости. В комедии «Лес» появляются два полярных амплуа: комик и трагик. Несмотря на то, что первые — «шуты», а вторые, к которым принадлежит герой, — «люди» («Несчастливцев... Комики визитов не делают, потому что они шуты, а трагики — люди, братец» — д. 2, явл. 2), их многое объединяет. Их дороги тяжелы: они с севера на юг России пробираются «На своих-с», «Без табаку и без денег». Однако при этом у них «возвышенная душа», «характер», мысли заняты «делом», в чемоданах «Библиотека-с», реквизит («...два парика, пистолет... костюм Гамлета»). Они «под-

лости не любят», ценят только «искусство», потому «не уживаются» ни в одном городе, чувствуя себя «народом вольным».

Подчеркнутые крайности («Несчастливцев. Куда и откуда? Счастливцев. Из Вологды в Керчь-с, Геннадий Демьяныч. А вы-с? Несчастливцев. Из Керчи в Вологду»; «Счастливцев... Я вот тоже не ужился... Еще у меня характер-то лучше вашего...») не превращаются в противопоставление, а свидетельствуют о личностном многообразии актеров. Все они ощущают, что в мире для них нет «родственников» (рассказ Счастливецова о жите у дяди-лавочника), но все же им, как и всем, хочется, чтобы «пожалели», дали отдохнуть с дороги, что и наводит на мысль заглянуть к Гурмыжской. Ее племянник почитает старухой («Она уж старушка; ей, по самому дамскому счету, давно за пятьдесят лет»), которая должна быть благодарна за то, что он ее не забывал, посылал подарки. В усадьбе «Пеньки» он надеется найти «угол».

Однако отдых для Счастливецова и Несчастливцева — этап в бесконечном пути. Главным же остается жажда «дела», для которого надо «найти актрису драматическую, молодую, хорошую», к которой труппу «подобрать легко». Благодаря этому мотиву поиска в женщине «души... жизни, огня» («Бросится женщина в омут головой от любви, — вот актриса. Да чтоб я сам видел, а то не поверю»), между обеими сюжетными линиями (Аксюша-Петр, Несчастливцев-Гурмыжская) создаются точки пересечения, позволившие им сойтись в кульминационной точке.

В экспозиции не только изображены герои и намечены линии развития сюжета, но обрисована основная особенность времени. Как характеристику эпохи перелома, смены идеалов можно рассматривать судьбу Несчастливцева — дворянина, выбравшего судьбу странствующего актера и почти двадцать лет остающегося верным своему призванию. В любви Аксюши и Петра также видны черты, позволяющие говорить о новых настроениях: для них перестал быть определяющим материальный интерес, они освобождаются от социальной зависимости, перестают бояться показывать свои чувства, прямо говорят о том, что их «взяло за сердце» (д. 2, явл. 1). Герои пытаются отделиться от «чужих», хотя среди них и отец Петра, который «все еще приданого ищет» («Петр... Ежели, говорит, за тебя трех тысяч не взять, не стоило, говорит, тебя и кормить. Хоть на козе, говорит, женю, да с деньгами» — там же) и единственная родственница Аксюши. Образ Гурмыжской, становящийся гротескным в связи с изображением страстного увлечения вдовы почтенных лет «молодым человеком, недоучившимся в гимназии» («Лица»), помогает понять, что приверженцы старых норм «не слышат» голоса нового (д. 1, явл. 4), надеясь скрыть свою сущность под маской лицемерия и ханжества. Такой аспект в показе взаимоотношений «отцов и детей» вносит в комедию ноту сатирического обличения.

Завязкой конфликта является приезд Несчастливцева в имение к тете. Никто не знает, что барин Геннадий Демьяныч давно слился с этим сценическим псевдонимом. Счастливцев вынужден («Я знаю, что амбиция есть; а паспорт есть ли?» — д. 2, явл. 3) сыграть его лакея. Отсутствие у них вещей объясняется тем, что, по словам гостя, они «остановились в городе в гостинице, всю поклажу там оставили» (д. 2, явл. 2). Этот визит смущает Гурмыжскую, так как она «уж задумала, как... распорядиться своим состоянием» (д. 2, явл. 1). В разговоре с Булановым проясняется, что они вполне подходят друг другу. «Алексиса» совсем не пугает внимание богатой барыни, напротив, оно ему «приятно-с». Он вовсе не чувствует себя человеком новой эпохи («А ведь я не доучился-с, я и растрепанный не хожу, и умываюсь каждый день, и снам верю-с» — д. 3, явл. 1). Его заботит, чем «угодить» ей, он готов на «все, что прикажут».

Развитие конфликта в течение третьего действия протекает как разыгрывание роли каждым из персонажей («Гурмыжская... Играешь-играешь роль, ну и заиграешься» — д. 3, явл. 12). Несчастливцев представляет настоящего барина, вмещиваясь в ход событий (получение тысячи для Гурмыжской у Восмибратова), поучая Буланова, обещая ему оставить наследство, отказываясь от денег, которые «должна» ему тетенька, так как «богат» (д. 3, явл. 11). Гурмыжская разыгрывает роль «благородной женщины», гостеприимной хозяйки, принимающей племянника. Но при этом каждый из них «заигрывается», что составляет суть комизма. Несчастливцев произности монологи, «утирает слезы», надевает бутафорские ордена (д. 3, явл. 10—11), словом, ведет себя, как на сцене. Гурмыжская чуть было не отдает ему деньги, но спохватившись прячет их, а затем дарит Буланову («Счастливцев. Прощай, денежки! Ох, эти трагики! Благородства пропасть, а смысла никакого» — д. 3, явл. 12).

В четвертом действии происходит разоблачение героев обоих спектаклей. Счастливцев, подслушавший разговор Гурмыжской с Булановым, открывает Несчастливцеву, что «гимназист-то, видно, умнее; он здесь получше... роль-то играет» («Счастливцев... Он-то любовника играет, а вы-то... простака» — д. 4, явл. 1). Затем, возмущаясь, что вынужден подыгрывать Несчастливцеву («Да какой он мне барин!» — д. 4, явл. 4), признается Улите в обмане. С другой стороны, в любовной коллизии близится «последнее решение», нарастает ощущение, что «жить-то так можно, да только не стоит» (д. 4, явл. 5). Узнав правду («Несчастливцев... Ты меня считаешь человеком, благодарю тебя! Ты у меня просишь тысячи — нет у меня их... Не тебе у меня денег просить!» — д. 4, явл. 6), Аксюша бежит к реке. Как и предполагал, Несчастливцев спасает любящую женщину, чтобы сделать из нее актрису («Торжествуй, Аркашка! У нас есть актриса; мы с тобой объедем все театры и удивим всю Россию»). Трагическая развязка любовной линии получает неожиданное продолжение: героиня уходит из привычного быта («Я убита,

братец, убита»), начиная «новую» жизнь «для славы, для искусства» («Несчастливцев. Ты оживешь, сестра, первые звуки оркестра воскресят тебя»).

Приближается к развязке и спектакль между Несчастливцевым и Гурмыжской. Не только она через Улиту узнает правду, но и герой слышит от Аксюши открывающее ему глаза признание в том, что Раиса Павловна держит ее из милости, отказывая в необходимом для счастья («Аксюша. Он не женится на мне без приданого, отец ему не позволяет... Корку хлеба дадут мне, а денег нет» — д. 4, явл. 6). Гурмыжскую открывшееся положение устраивает: теперь она может выгнать племянника («Тем лучше, тем лучше! Как все это ловко для меня устроилось... У меня не гостиница, не трактир для таких господ» — д. 4, явл. 7), открыто объяснившись с Булановым («Тебя, дурак! Тебя!» — д. 4, явл. 8).

Развитие конфликта не заканчивается с завершением двух спектаклей в спектакле. Разоблачение героев продолжается, в связи с чем напряжение возрастает. Буланов, выйдя из своего «фальшивого положения» нахлебника (д. 5, явл. 3), готов вести себя «с достоинством», т. е. «прибрать в руки весь уезд». Гурмыжская завершает «глупую комедию с родственниками», не собираясь больше скрывать своего «счастья», для чего выгоняет Несчастливцева и Аксюшу (д. 5, явл. 4). Однако «Трагик... не позволит играть собой» под угрозой, хотя и бутафорского пистолета, он заставляет Гурмыжскую отдать ему тысячу рублей.

Кульминации конфликт достигает в сцене, где Несчастливцев призывает Гурмыжскую пред свадьбой «сделать доброе дело» — дать приданое Аксюше, тем более, что Восмибратов согласен на «тысячу рублей» (д. 5, явл. 9). После «решительного» отказа он отдает свои деньги. «Бедный артист», комедиант, с которым помещики отказываются даже «выпить брудершафт», выступает вершителем судеб, совершает великодушный, благородный поступок, который, однако, ничего не меняет в мире, остающимся «сыр-дремучим бором».

Развязкой конфликта является уход актеров, после которого все снова становится так, «как в лесу быть следует». Новаторством Островского является финальная оценка «Леса», которую дает тот, кто «хорошо говорит, благородно» («Бодаев... Это такая редкость у нас»). Несчастливцев произносит ее не только от своего имени, высказывая как герой-резонер мысли автора, но от лица всех, кто «чувствует и говорит», как великие люди («Я чувствую и говорю, как Шиллер¹, а ты — как подьячий!» — д. 5, явл. 9).

Он называет помещиков и пришедших им на смену булановых

¹ Шиллер Иоганн Кристоф Фридрих (1759—1805) — великий немецкий поэт, драматург, теоретик романтизма. «Разбойники» — романтическая драма (1781).

«адским поколением». В сравнении с «благородными артистами» все они выглядят шутами, «совами и филинами», устроившими жизнь для своей забавы и выгоды как царство зла и абсурда. Сбросив маску, каждый из героев проявляет свои истинные качества. Гурмыжская из набожной тетеньки превращается в скупую, жестокую барыню, пытающуюся за счет других уладить свои дела, открыть дорогу перед новым «горячим защитником... интересов и привилегий» дворянства (д. 5, явл. 8). Эту черту Буланова хорошо видит купец Восмибратов («Ничего-с, жених во вкусе-с. Ежели насчет малодумия, так это от малодушества...» — д. 5, явл. 9). В характеристике Несчастливцева на второй план уходят смешная экспансивность, хвастовство, фразерство, обнажая сущность души, в которой скрыты лучшие качества человека, сохраненные, несмотря на нищую, скитальческую, «беспокойную и невоздержную жизнь» (д. 2, явл. 2). Завершает пьесу мотив, проявляющий особенности авторской оценки будущего России. Дорога ведет героев прочь из леса («Ну, довольно! В дорогу, Аркашка!»), к работе («...теперь опять за работу!»), к тем людям, которые способны на искреннюю любовь, ненависть, самоотвержение («Вы всю жизнь толкуете о благе общества, о любви к человечеству. А что вы сделали? Кого накормили? Кого утешили?»).

Главной особенностью **композиции** комедии является переплетение нескольких сюжетных линий, что позволяет показать занятых в них героев в различных ракурсах. Связующим элементом становится мечта Несчастливцева об актрисе, с которой началась бы новая жизнь театра («Несчастливцев... Вот, если бы нам найти актрису... **Счастливец**... Мы бы такую труппу составили...» — д. 2, явл. 2). Для обоих «спектаклей», разыгрываемых действующими лицами, сюжетный момент, связанный с осуществлением надежды героя (д. 4, явл. 6), становится вершинным и перекликается с кульминацией конфликта всей пьесы (д. 5, явл. 9). Сквозными являются мотивы дороги (д. 2, явл. 2 — д. 5, явл. 9), сна (д. 3, явл. 1 — д. 5, явл. 5) и «долга» (д. 1, явл. 1 — д. 3, явл. 11 — д. 5, явл. 5), образующие в тексте, благодаря напоминанию об их появлении в предыдущих действиях композиционные кольца.

В **образной системе** «лес» занимает центральное место. Образ, ставший названием комедии, многозначен. Усадьба Гурмыжской называется «Пеньки» (д. 2, явл. 2). Ее лакей Карп подчеркивает, что жизнь в ней проходит по-провинциальному тихо и неторопливо («Живем в лесу, молимся пенью, да и то с ленью» — д. 3, явл. 4). Одновременно в разговорах соседей-помещиков лес упоминается и как знак «первобытной простоты» нравов («**Милонов**... когда были счастливы люди? Под кущами» — д. 1, явл. 4), утраченной в связи с появлением «закона», отменившего крепостные «отеческие отношения». Лес становится предметом купли-продажи, купец, тор-

гующий им, Иван Петров Восмибратов покупает у Гурмыжской участок за полторы тысячи (д. 1, явл. 6). Сосед Бодаев не может скрыть, что «бабьей глупости меры не положено» («...нужно любовнику ермолку с кисточкой, — она лес продает, строевой, береженный, первому плуту» — д. 1, явл. 5). Деньги, полученные за проданный Восмибратову лес, становятся ключевой деталью. Предназначенные Гурмыжской «на доброе дело», они идут не на приданое Аксюше, а для подарка Буланову. Возвращенная Несчастливцевым тысяча рублей попадает к Аксюше только благодаря его благородству (д. 3, явл. 10; д. 5, явл. 9). Наконец, образ «леса» важен в итоговой оценке помещиков. Несчастливцев сравнивает их с «кровожадными обитателями лесов» (в оригинале: «О, если б я мог протрубить на весь мир в рог восстания и воздух, моря и землю поднять против этой стаи гиен!» — *Шиллер* Ф. Разбойники/Пер. Н. Ман, д. 1, явл. 2, монолог Карла Моора), подчеркивая, что под маской стремления к общественному благу скрываются звериные нравы.

Среди героев комедии нет разделения на противостоящие лагерь. Персонажи, как и в жизни, отличаются друг от друга множеством признаков — социальных, нравственных, эмоциональных. Реалистическая индивидуализация позволяет изобразить дворян, купцов, дворовых во всем многообразии неповторимых качеств. В то же время выделение общественных пороков (произвол, неприятие нового у дворян; превалирование денежного интереса у купцов; рабская психология, воспитанная крепостным прошлым у дворовых) при помощи гротескного преувеличения способствует сатирическому обобщению, придавая героям типичность. Особое внимание уделяется образам актеров, вырвавшимся из «этой жизни» (д. 4, явл. 6), с презрением отказавшимся от общества, познавшим «радости, которых другие люди не знают».

Главными героями являются Гурмыжская и Несчастливцев, столкновение между которыми давнее, основано на «деньгах». Развитие конфликта сдерживается лицемерием «тетиньки» и нежеланием «племянника» вступать в открытое противоборство. Возможность проявить свои истинные качества представляется в связи с необходимостью решить судьбу беззащитной сироты Аксюши, обреченной ждать решения отца ее жениха (ее «дела» зависят от того, на какую сумму приданого согласен Восмибратов: «тысячки на четыре лесу» — д. 1, явл. 6; три тысячи — д. 2, явл. 1; «Хоть бы две тысячи» — д. 4, явл. 5; «теперь только тысячу рублей» — д. 5, явл. 7).

Лицемерие **Гурмыжской** помогают показать речевые характеристики. В зависимости от цели и содержания диалога или монолога меняются тон и смысл высказываний. В разговоре с Бодаевым и Милоновым она предстает образцом «добродетели», чему способствуют елейный тон («Все люди нам ближние. Господа, разве я для

себя живу? Все, что я имею, все мои деньги принадлежат бедным» — д. 1, явл. 4), призывы к «состраданию» («Но разве одни родственники имеют право на наше сострадание?»), намерение заслужить «уважение» «всей... губернии» («**Милонов**... наша нравственная атмосфера, если можно так сказать, благоухает ее добродетелями» — там же). Напротив, по отношению к Аксюше она резка и груба («...не возмечтай слишком много о себе!.. не учи меня... Ты глупа... Как ты смеешь? Да хоть бы и комедия; я тебя кормлю и одеваю, и заставлю играть комедию. Ты не имеешь права входить в мои намерения... Вот моя воля!» — д. 1, явл. 7). Наедине с собой Гурмыжская не скрывает ни того, что руководствуется эгоизмом и произволом («Нет, погоди! Были и получше тебя, да плясали по моей дудочке»), ни своих наклонностей («Мне кажется, я до семидесяти лет способна буду влюбляться...» — д. 1, явл. 8). Ее естественная манера поведения видна в обращении с ключницей и своеобразной наперсницей Улитой (антитезой к ее почтительности, подобострастности, усердию является грубость «матушки-барыни»: «Поди прочь, мерзкая!» — д. 1, явл. 8).

Если Гурмыжская — пародия на героиню, то образ Аксюши находится в центре любовной коллизии. В своем стремлении к счастью она пытается преодолеть препятствия, сохраняя верность своему чувству. У героини было трудное, бедное детство («...я с шести лет уж помогала матери день и ночь работать... у меня игрушек и кукол не было» — д. 1, явл. 7). В десять лет она попала в дом Гурмыжской, где вся обстановка воспитывала в ней «готовность угодить», сознание своего места «девочки с улицы» (д. 1, явл. 7). Однако в ней сохранилась душа («**Несчастливцев**... Душа мне... нужна, жизнь, огонь» — д. 2, явл. 2), достоинство («Я девочка с улицы... а не польщусь на такое сокровище» — д. 1, явл. 7), представление о честной, добропорядочной жизни («**Несчастливцев**... Много молодых красавцев... будут ловить каждый твой взгляд... **Аксюша**... Это нехорошо» — д. 4, явл. 6). Цельность натуры проявляется в тот сюжетный момент, когда Аксюша, узнав, что обманута последняя надежда, решает на самоубийство. Напряженность ее эмоциональной жизни показывают ремарки. Она говорит «очень серьезно» (д. 1, явл. 1), «строго» (д. 1, явл. 2), «сердито», «с сердцем» (д. 2, явл. 1), «хватаясь за сердце», «шатаясь» (д. 4, явл. 6).

Как и Гурмыжская, пародией на героя-любownika является **Буланов**. Реминисцентным фоном для его образа становится Молчалин (А.С. Грибоедов. «Горе от ума», 1824). Буланов тоже играет (д. 4, явл. 1) ту роль, которая навязана ему хозяйкой дома, где он живет из милости («**Гурмыжская**... Когда мы встретились в Петербурге, моя подруга уж давно овдовела... Я решила сделать три добрых дела... Успокоить мать, дать средства сыну и пристроить свою племянницу — д. 1). Пока «Раисе Павловне угодно», чтобы

он ухаживал за Аксьюшей, Буланов так и делает. Да и в целом, как другой Алексей (у обоих героев одинаковые имена), готов «чорту душу закладывать» за «жизнь приятную» (д. 1, явл. 2). Он «в такие младенческие годы» уже умеет пользоваться обстоятельствами. Несмотря на то, что ему «папенька мало наследства оставил», он надеется пробиться, применяя «практический» ум, понимая «свой интерес, помещичий». Ради обеспеченного будущего («Хоть бы тысячи две, три десятин земли-с, или деньгами тысяч сорок-с») он готов, подобно Молчалину, «Подыгрывать... угождать, ползать» (д. 3, явл. 6). В отличие от сюжетной ситуации в комедии «Горе от ума», от Буланова не ждут ничего другого. Гурмыжской нужно только его согласие быть «мужем-мальчиком, мужем-слугой» («Горе от ума», д. 4, явл. 14). Однако для самого героя брак оказывается только первой ступенью к достижению положения («...я приберу в руки весь уезд» — д. 5, явл. 3; «...вы увидите наше имение в цветущем положении», «...желал бы служить обществу» — д. 5, явл. 8). То, что ему приходится жениться на женщине, которая соседей «звала для подписания завещания», не смущает Буланова. Гротескная ситуация — для него ненужные «стеснения». Ради выгоды он готов преодолеть их, и кто окажется победителем в его схватке со временем, «еще неизвестно» (д. 5, явл. 2; «Вот только года мои... я не понимаю, к чему эти стеснения! Если я чувствую себя способным...» — д. 5, явл. 8).

Несчастливцев — главный герой пьесы, в финале проявляющийся как резонер. О его прошлом вспоминает Гурмыжская, рассказывая, что обрекла племянника мужа, единственного из «близких родных», «суровой школе жизни» («...я приготовила его в юнкера и предоставила его собственным средствам», т. е. «почти без всякого состояния» — д. 1, явл. 4). Источником сведений о душевном состоянии молодого Гурмыжского является его юношеское письмо. Оказавшись «на краю нищеты и погибели», он не ожесточился, но нашел в себе силы начать жизненный путь с нуля, чтобы в борьбе с «судьбой» достичь «бессмертия» (д. 1, явл. 4—5). К своей «благодетельнице» он сохранил искреннее чувство, присылая «каждый год» ей подарок.

Появляясь на сцене как барин для обитателей усадьбы «Пеньки» и как Несчастливцев для зрителя, Геннадий Демьяныч вызывает противоречивые чувства. Он смел и решителен в обращении с Восмибратовым (д. 3, явл. 10), демонстрирует душевную широту по отношению к Буланову («Ну, подожди, братец, я тебе больше оставляю» — д. 3, явл. 6) и Гурмыжской («Когда-нибудь сочтемся!» — д. 3, явл. 11). Но все эти качества вполне могут оказаться актерством, «фокусами» (д. 3, явл. 10). Такому впечатлению способствуют речевые характеристики героя. Его речь состоит не только из бытовых реплик, но включает отрывки из экспрессивных траги-

ческих монологов (несоответствие создает комический эффект). В его записке «стихи какие-то» (д. 3, явл. 2). Обращения к Гурмыжской («О, сердце женское!», «Я сделаюсь идолопоклонником, я буду молиться на тебя!» — д. 3, явл. 11) пугают ее («Он какой-то восторженный!»), но в целом он кажется ей глупым (д. 3, явл. 12). Естественность такого поведения для героя показывают сцены со Счастливым. Он не притворяется, говоря «по-своему», восклицая, «хватаясь за голову» (д. 4, явл. 1), так как все окружающее воспринимает повышенно эмоционально, идеализируя людей, не прощая «обиды», которую испытывает после разоблачения иллюзий («Посмеяться над чувством, над теплыми слезами артиста!» — д. 4, явл. 1).

В сюжетном развитии конфликта Несчастливцев проявляется как герой, совершая благородные поступки. Он отказывается от тысячи, спасает Аксюшу (д. 4, явл. 6), возвращает ей «счастье», отдав последние деньги на приданое (д. 5, явл. 9). Актерская маска, производящая в бытовых сценах комическое впечатление, в действительности скрывает подлинно трагическую фигуру русского человека с широкой, бескорыстной, доброй душой. В лесу он путешественник (д. 2, «Лица»), не стремящийся менять уклад жизни его обитателей («Я ведь не Стенька Разин» — д. 5, явл. 5). Пистолет, являющийся в пророческом сне Гурмыжской (д. 3, явл. 1), оказывается бутафорским, а в качестве своей «доли» Несчастливцев получает только то, что ему должна «тетушка» («Гурмыжская *(поглядывая на пистолет)*). Напрасно вся эта комедия! Я тебе должна тысячу рублей; вот твои деньги!» — д. 5, явл. 5).

В финале пьесы внимание привлекается к таланту героя, открывающему ему путь из леса, позволяющему чувствовать себя человеком среди гиен, шутов, комедиантов. Как и Чацкий, Несчастливцев вышел из леса невредим («Горе от ума», д. 4, явл. 14). В отличие от героя Грибоедова, он ясно видит дорогу впереди: «теперь опять за работу!» (д. 4, явл. 9; упоминание об актерской дороге возвращает к обсуждению ее трудностей в разговоре со Счастливым — д. 2, явл. 2, что представляет собой композиционное кольцо). Несчастливцев — единственный герой в пьесе, для которого неприемлем мир «копеечников». Его подчеркнутая преданность духовным интересам (смешная, непонятная в оценке обывателей, оцененная одной Аксюшей, провожающей его в дорогу (ремарка), но остающейся «дома» д. 5, явл. 9) углубляет трактовку конфликта, превращающегося в противостояние личности и общества. Способность «чувствовать и говорить, как Шиллер», позволяет герою стать выразителем авторской позиции. Драматические и трагические элементы, связанные с реалистическими изображением судьбы артиста, контрастируют с гротескной, комической ролью «барина», что придает образу Несчастливцева многомерность.

В 1880-е годы в творчестве Островского появляются новые черты. В разнообразных по жанровым характеристикам пьесах (комедии, мелодрамы, драмы) усиливается роль драматического элемента, позволяющего показать в реалистических образах особенности современной жизни, в которой писатель видит исчезновение национального бытового уклада, обезличивание человека. Центральными в поздних произведениях драматурга становятся женские образы. В судьбе искренних, глубоко любящих героинь подчеркивается несоответствие требованиям жестокого, приземленного внешнего мира, обрекающее их на страдания («Сердце не камень», «Таланты и поклонники», «Светит, да не греет», «Не от мира сего», «Невольницы», «Красавец-мужчина»).

Помимо творческой деятельности, Островский уделял много внимания общественным делам, войдя в число основателей общества для пособия нуждающимся литераторам и ученым, а также Московского артистического кружка, вел работу с начинающими драматургами и актерами. В 1881 г. участвовал в работе Комиссии для пересмотра законоположений по всем частям театрального ведомства. Главной целью драматурга, достигшего всероссийской известности, было создание национального театра. В 1886 г. осуществилась его давняя мечта: он получил должность заведующего репертуарной частью московских театров и руководителя театральной школы. Одной из своих задач А.Н. Островский также считал знакомство русского зрителя с зарубежной драматургией (с 1850 по 1886 г. им было сделано двадцать два перевода пьес европейских авторов).

Островский скончался от приступа стенокардии за письменным столом, на котором остался незавершенный перевод пьесы У. Шекспира «Антоний и Клеопатра». Это произошло 2 (14) июня 1886 г.

Литература

- Драма А.Н. Островского «Гроза» в русской критике. Л., 1990.
Журавлева А.И. Островский — комедиограф. М., 1981.
Журавлева А.И., Некрасов В.Н. Театр Островского. М., 1980.
Лакшин В.Я. Театр Островского. М., 1985.
Ревякин А.И. Искусство драматургии Островского. М., 1974.
Штейн А.Л. Мастер русской драмы. М., 1973.

Темы для самостоятельной работы и сочинений

1. Жанровые особенности пьесы «Гроза».
2. Своеобразие воплощения конфликта старого и нового у И.А. Гончарова («Обломов») и А.Н. Островского («Гроза», «Лес»).

3. Русская женщина в изображении Н.А. Некрасова («Кому на Руси жить хорошо») и А.Н. Островского («Гроза»).
4. Особенности героев-резонеров в пьесах А.Н. Островского («Гроза», «Лес»).
5. От «миллой старины» к «темному царству»: изображение патриархального уклада в произведениях А.С. Пушкина («Капитанская дочка») и А.Н. Островского («Гроза»).
6. Нравоописательные сцены в драме «Гроза».
7. Религиозно-философское содержание конфликта в драме «Гроза».
8. Смысл названия драмы «Гроза».
9. «Говорящие» фамилии в драме «Гроза».
10. Особенности сюжета и композиции в драме «Гроза».
11. Роль сквозных мотивов в пьесах А.Н. Островского («Гроза», «Лес»).
12. Образ творческого человека в произведениях А.Н. Островского («Гроза», «Лес») и Н.С. Лескова («Левша»).
13. Конфликт «личность-общество» в пьесах А.С. Грибоедова («Горе от ума») и А.Н. Островского («Лес»).
14. Особенности сатиры в комедиях Н.В. Гоголя («Ревизор») и А.Н. Островского («Лес»).
15. Особенности комического в пьесе «Лес».
16. Тема любви в пьесах А.Н. Островского («Гроза», «Лес»).
17. Своеобразие выражения авторской позиции в пьесах А.Н. Островского («Гроза», «Лес»).
18. Роль антитезы в образной системе пьес А.Н. Островского («Гроза», «Лес»).
19. Природа в пьесах А.Н. Островского («Гроза», «Лес»).
20. Черты национального характера в героях пьес А.Н. Островского («Гроза», «Лес»).
21. Своеобразие композиции в комедии «Лес».
22. Маска и реальность в героях комедий Н.В. Гоголя («Ревизор») и А.Н. Островского («Лес»).

АНТОН ПАВЛОВИЧ ЧЕХОВ (1860—1904)

«ВИШНЕВЫЙ САД» (1903)

Чехов работал над пьесой с марта по октябрь 1903 г. 17 января 1904 г. состоялась премьера в Московском Художественном театре. В связи с этим событием писателю, находившемуся в это время в Москве, было устроено торжественное чествование.

Авторское определение жанра (комедия) связано с характеристикой **конфликта**. Его национально-исторический, нравственно-философский смысл оказывается сниженным — предметом споров и переживаний героев является разоренное имение со старым вишневым садом. Название пьесы, напоминающее о принципах использования образов природы в драмах А.Н. Островского, многозначно. Одним из его смысловых планов становится **тематика**: отношение к саду позволяет выявить различия в социальном положении, а также в нравственных ориентирах обитателей и гостей усадьбы, представляющих три основные общественные силы, показанные в

тот исторический момент, когда страна находится на переломе. Имение Раневской и все происходящие события изображены реалистически, но пейзажные зарисовки вносят поэтичность, связанную с тем, что сад пробуждает воспоминания о прекрасном прошлом, вызывает восхищение, стремление идеализировать действительность («**Любовь Андреевна**. О мое детство, чистота моя!.. Какой изумительный сад! Белые массы цветов, голубое небо...» — д. 1).

Воздух, деревья такие чудесные («**Варя**... какие чудесные деревья! Боже мой, воздух!» — д. 1), что «странно», как сад можно продать («**Гаев**. Да и сад продадут за долги, как это ни странно...» — д. 1). В названии пьесы звучит и социальная нота, так как у главных героев все «предки были крепостники, владевшие живыми душами» (д. 2). Лопахин вспоминает о том, что его отца и деда здесь «не пускали даже в кухню» (д. 3). Бывший учитель барского сына Петя Трофимов, задумываясь о влиянии крепостничества на дворян, считает необходимым «искупить... прошлое, покончить с ним» (д. 2).

Таким образом, несмотря на несоответствие истинного смысла и конкретного проявления конфликта, что и создает комический эффект, в пьесе затронута многообразная **проблематика**, а ее название предстает аккордом, в котором звучат различные ноты. Каким бы дисгармоничным ни был этот аккорд, он представляет собой неповторимую ценность, так как в нем звучит голос России, пытающейся, расставаясь с прошлым, найти новую дорогу. **Авторская позиция** не связана с мнением кого-либо из героев пьесы. Она выражена во всем ходе развития конфликта и состоит в утверждении непрерывности пути России, в бытии которой, наряду с «нескладным, несчастливым» прошлым (д. 3), живет надежда на новую жизнь (отзывы Лопахина — д. 3, Трофимова — д. 4), где бы воплотилась гармония социального, нравственного и эстетического.

В комедии четыре действия, в которых нет деления на сцены. События происходят в течение нескольких месяцев (д. 1 — май, д. 2 — спустя три недели, д. 3 — торги 22 августа, д. 4 — октябрь). Конфликт развивается в двух планах — поэтико-философском и социально-нравственном. На них проецируется множество сюжетных линий, связанных с судьбами персонажей. Единство сценического действия обусловлено сквозным характером конфликта. Однако отношения героев гораздо сложнее, нежели противостояние в деле продажи имения. Они не разделены на противоборствующие лагеря, противоречия имеют личные, психологические мотивировки. Стремление автора изобразить особенности русского быта и национального характера сочетается с показом индивидуальности во всем многообразии зачастую противоречивых или даже взаимоисключающих свойств.

Первое действие можно условно назвать **экспозицией**. В нем

зритель знакомится с действующими лицами. Друг за другом они появляются на сцене. Горничная Дуняша и богатый купец Лопехин ждуг приезда хозяйки имения. На минуту заходит конторщик Епиходов, передавая букет от садовника. Наконец приезжают с поезда Раневская, ее дочь Аня, гувернантка Шарлотта, молодой лакей Яша и встречавшие их Гаев, приемная дочь Раневской Варя, старый слуга Фирс, сосед — помещик Симеонов-Пишик. Последним появляется бывший учитель Гриши, умершего маленького сына Раневской, Петя Трофимов. За сценой остается мать Яши, пришедшая из деревни, чтобы повидаться с ним («Яша. Очень нужно. Могла бы и завтра прийти»).

В высказываниях героев заметно нарушение одного из основных принципов показа образов в драме: они не самораскрываются, а говорят между собой на бытовые темы — о том, что опоздал поезд, жмут новые сапоги. Только необычайное событие (приезд Раневской, пять лет прожившей в Париже) заставляет Лопехина задуматься, можно ли его узнать («Узнает ли она меня? Пять лет не видались»), попытаться подвести итоги тем изменениям, которые произошли с тех пор, как он «был мальчонком». Сама Любовь Андреевна осталась «все такой же великолепной». Не изменилась Варя («Любовь Андреевна... А Варя по-прежнему все такая же, на монашку похожа»). Но постарели Гаев, Петя. Такими же, как были, остались комнаты в доме, одна из них «до сих пор называется детской». В то же время разительные перемены происходят с природой (Аня вышла «на страстной неделе, тогда было холодно», а теперь в мае «Птицы поют в саду»), да и само имение вот-вот перейдет в чужие руки («Варя. В августе будут продавать имение...»). Как в реальности, что-то сохраняется неизменным, но в чем-то отчетливо ощущается ход времени. Повседневное, глубоко личное, общественное, философское неотделимы друг от друга (нарушение этого житейского принципа в повышенно-эмоциональных, патетических, обобщающих речах Гаева выглядит комичным).

Главной особенностью экспозиции, превращающей ее в цепь нравоописательных сцен, является давнее знание всеми действующими лицами о завязке конфликта. Она отнесена к прошлому, и причины разорения выясняются из характеристики Раневской. Она привыкла сорить деньгами, почти поссорилась с богатыми родственниками из-за того, что «вышла замуж за присяжного поверенного, недворянина» (рассказы Гаева — д. 1). Но одновременно непрактичность Раневской, ее нежелание придавать значение материальным интересам может трактоваться и по-другому. Любовь Андреевна — «легкий» человек (Лопехин), «если бы ей волю, она бы все раздала» (Варя), она «не понимает», что зависит от денег, готова пожертвовать «дачей... около Ментоны», уютом, благополучием ради любимого человека (Аня). Для сына крепостного она

«сделала... когда-то так много», что он признается в том, что любит ее, «как родную... больше, чем родную» (Лопехин).

Если о практическом «выходе» из сложного положения с продажей имения за долги можно «не беспокоиться» (Лопехин), то глубинный смысл происходящего безысходно трагичен. Уходит в прошлое эпоха, когда ценились не хозяйство, доход, польза, а понятия красоты, старины («Любовь Андреевна... Милый мой, простите, вы ничего не понимаете. Если во всей губернии и есть что-нибудь интересное, даже замечательное, так это только наш вишневый сад»; «Гаев. И в «Энциклопедическом словаре» упоминается про этот сад»). В то же время от той эпохи остались комические попытки Гаева показать, что между помещиком и купцом, слугой лежит пропасть («Лопехин. Ваш брат, вот Леонид Андреевич, говорит про меня, что я хам, я кулак...»; «Гаев... (Яше) Отойди, любезный, от тебя курицей пахнет»). Из-за нежелания вникать в новые общественные отношения дворянство не способно сделать свою жизнь «счастливой, богатой, роскошной» (Лопехин). Для главных героев проект спасения, предложенный Лопехиным, кажется чепухой («Гаев. Извините, какая чепуха!... (возмущаясь). Какая чепуха!»). Авторская оценка их «неизлечимости» («Гаев... Если против какой-нибудь болезни предлагается очень много средств, то это значит, что болезнь неизлечима») неоднозначна. Для них нет места в новой жизни, но вместе с ними из мира уходит что-то «интересное, даже замечательное». Специфика конфликта пьесы дает возможность объективно показать время исторического перелома.

Конфликт развивается в ожидании предрешенной кульминации. Известна даже ее дата — «на двадцать второе августа назначены торги» (Лопехин — д. 1). Однако во втором действии приближение срока ощущается только в настойчивых требованиях Лопехина «окончательно решить» («Я вас каждый день учу. Каждый день я говорю все одно и то же... Я или зарыдаю, или закричу... Не могу! Вы меня замучили!») В монологах и репликах остальных персонажей звучат размышления об их собственной судьбе, не связанные с тем, что ожидается впереди. Шарлотта вспоминает о представлениях, которые давали на ярмарках ее «отец и мамаша», о том, как она «пошла в гувернантки». Ей хочется знать, откуда она, кто ее родители. Епиходов рассказывает о своих роковых бедствиях, намекает Дуняше на страдания от любви к ней («Теперь я знаю, что мне делать с моим револьвером»). Дуняша признается в «страстном» чувстве к Яше. Раневская вспоминает о причинах побега в Париж («Муж мой умер от шампанского,— он страшно пил... утонул мой мальчик, и я уехала за границу.. Я закрыла глаза, бежала...»). Но диалога между действующими лицами не получается, они не слушают друг друга. Шарлотте не с кем поговорить, ответом на вопрос

Епиходова становится пауза. В исповедальном монологе Раневской ее брата заинтересовала только последняя фраза («**Любовь Андреевна...** Словно где-то музыка... **Гаев.** Это наш знаменитый еврейский оркестр») Даже споры, которые ведет «страсть» какой умный Петя Трофимов («**Любовь Андреевна.** Какой вы умный, Петя!.. **Лопехин** (*иронически*). Страсть!»), кончаются ничем («**Трофимов.** Мы вчера говорили долго, но ни к чему не пришли»).

На фоне возрастающего напряжения в развитии конфликта во втором действии продолжается обрисовка действующих лиц. Для нее не хватает границ текста. Если в первом действии пауза на месте внутренних размышлений героев встречается 8 раз, то во втором — в два раза чаще, 15 раз. Важным дополнением к экспозиции становится характеристика «вечного студента» (Лопехин), человека, чувствующего себя способным «обойти то мелкое и призрачное, что мешает быть свободным и счастливым» (Трофимов). Призраками прошлого, по мнению Пети, являются не только социальные предрассудки («Владеть живыми душами — ведь это переродило всех вас...»), но и чувства («...мы выше любви»), житейские неурядицы («Как зима, так я голоден, болен... И все же душа моя всегда... была полна неизъяснимых предчувствий»).

У каждого представителя трех противоборствующих в конфликте сил (помещики, «кулак»¹ Лопехин, стремящиеся к новому «счастью» Аня и Петя) своя правда, свое место в общей жизни. Авторская позиция передана благодаря необычным для драмы фониическим средствам выразительности. Если впечатление от весны, начала жизни, связанное с образом Ани, воплощается в звуке пастушьей свирели (д. 1; настроение проявлено и на смысловом уровне: «**Трофимов** (*в умилении*). Солнышко мое! Весна моя!»), то сожаление об уходящей эпохе напоминает ощущение, вызванное обрывом струны («Вдруг раздастся отдаленный звук, точно с неба, звук лопнувшей струны, замирающий, печальный» — д. 2).

Третье действие воспроизводит события вечера 22 августа. Герои находятся в имении, далеко от города, где происходит **кульминация**. На торги уехали Гаев и Лопехин, в ожидании их возвращения «затеяли некстати» бал. Все танцуют, Шарлотта показывает фокусы, флиртует с Симеоновым-Пищиком. Однако отзвуки дальнего грома слышны и в имении: сердится, нервничает Варя, в «нетерпении и в сильном беспокойстве» находится Раневская («Отчего так долго нет Леонида?»; «Отчего нет Леонида? Только бы знать: продано имение или нет?»). У нее на душе тяжело, «страшно», она вся дрожит, не знает, что думать, теряется, плачет. В связи с тем, что

¹ Кулак — реминисценция из поэмы Н.В. Гоголя «Мертвые души», где накопитель Собакевич назван Чичиковым «человеком-кулаком» (гл. 5).

кульминация видится героям издали, их восприятие событий проявлено в обсуждениях, монологах. Для Любови Андреевны важна не потеря имения, а расставание с домом, где она родилась, который стал для нее олицетворением привычного уклада жизни («Ведь я родилась здесь, здесь жили мои отец и мать, мой дед, я люблю этот дом, без вишневого сада я не понимаю своей жизни, и если уж так нужно продавать, то продавайте и меня вместе с садом...»). Трофимову, напротив, ясно, что с прошлым «уже покончено, нет поворота назад, заросла дорожка», и «продано ли... имение», не имеет значения («...не все ли равно?»). Аня танцует, смеется, хотя все же «взволнована» известием о продаже сада. Яша, предчувствуя, что Раневская «опять поедет в Париж», просит взять его с собой.

Реакция приехавшего Лопехина на нетерпеливые вопросы показывает, что его беспокойство об имении имело личную основу, («...сконфуженно, боясь обнаружить свою радость. У меня немножко голова кружится»). В нем боролись противоречивые чувства: благодарность к Раневской за то, что она сделала для него «так много» (д. 1), и желание купить «имение, прекрасней которого ничего нет на свете», «где дед и отец» были рабами, где их не пускали даже в кухню». Восторжествовало последнее, но покупка не только радует героя («Эй, музыканты, играйте, я желаю вас слушать!»), но и обескураживает («Скажите мне, что я пьян, не в своем уме, что все это мне представляется...»), и заставляет чувствовать, насколько все «нескладно» получилось («Бедная моя, хорошая, не вернешь теперь»). Каким бы острым ни был социально-исторический конфликт, он не переходит в личное столкновение героев. У них «жизнь впереди» (Аня), для одних «несчастливая» (Лопехин), для других «хорошая, чистая» («Аня... не плачь, мама, у тебя осталась жизнь впереди, осталась твоя хорошая, чистая душа...»), но для всех полная надежд и ожиданий. Лопехин суть «новой жизни» видит в том, чтобы вырубить прошлое («Приходите все смотреть, как Ермолай Лопехин хватит топором по вишневому саду...») Аня, продолжая мысли Трофимова («Вся Россия наш сад. Земля велика и прекрасна, есть на ней много чудесных мест» — д. 2), надеется «насадить новый сад». Для других героев новизна состоит в преодолении личных драм.

В четвертом действии обрисована **развязка** не только основного конфликта, но и множества частных, как связанных с ним, так и самостоятельных. Лопехину «в Харьков надо», Трофимов едет в Москву, Шарлотте «Надо уходить» от Гаева, хотя нет еще нового «места», Варя поступает «К Рагулиным... смотреть за хозяйством... в экономки, что ли», Раневская уезжает в Париж, Гаев собирается служить в банке, Аня — «выдержать экзамен в гимназии и потом... работать». Расстаются плачущая Дуняша и Яша, смеющийся «от

удовольствия», так как «Через шесть дней... опять в Париже» забудет о «невежестве».

В ходе сюжетного развития личные коллизии были на втором плане, но после разрешения главного «вопроса» («**Гаев** (*весело*). В самом деле, теперь все хорошо. До продажи вишневого сада мы все волновались, страдали, а потом, когда вопрос был решен окончательно, бесповоротно, все успокоились, повеселели даже...») их значение оказалось жизненно важным. **Композиционное кольцо** замыкается в связи с возвращением к прежнему центральной героини. Приехав из Парижа туда, где она была маленькой, Раневская пытается покончить с тем, что составляло для нее смысл существования в течение пяти лет («**Варя**. Тут, мамочка, вам две телеграммы... **Любовь Андреевна**. Это из Парижа (*Рвет телеграммы, не прочитав*). С Парижем кончено...», — д. 1). Во втором действии она признается, что тот, кого она полюбила («...на несчастье, я полюбила другого, сошлась...»), из-за которого ее постигло страшное несчастье («...как раз в это время, — это было первое наказание, удар прямо в голову, — вот тут на реке... утонул мой мальчик...»), с кем три года была сиделкой («Купила я дачу возле Ментоны, так как он заболел там, и три года я не знала отдыха ни днем, ни ночью; больной измучил меня, душа моя высохла»), бросил ее и обобрал. Героиня после того, как «пробовала отравиться», стремится найти утешение, вернувшись в свой старый дом, к родным — к дочери и брату. Однако вскоре не выдерживает: показывая полученную из Парижа телеграмму, говорит о ее содержании («Просит прощения, умоляет вернуться... (*Рвет телеграмму*).»). В третьем действии она уже не скрывает, что любит свой «камень на... шее» и ищет оправданий для решения вернуться к нему («...что мне делать, он болен, он одинок, несчастлив, а кто там приглядит за ним...»). В финале забирает для него «деньги, которые прислала... ярославская бабушка», и уезжает, сознавая, что «денег этих хватит ненадолго» (д. 4).

Развязка основного конфликта влечет за собой скорый конец любовной коллизии между Варей и Лопахиным. Не видевшая сестру несколько месяцев Аня спрашивает Варю о самых главных вещах: заплатили ли проценты по имению и сделал ли ей предложение Лопахин, не понимая, почему они не могут «объясниться». Варя предчувствует, что «ничего... не выйдет», хотя «Все говорят о... свадьбе, все поздравляют» (д. 1). Лопахину, действительно, не до любви, он весь в делах: уезжает в Харьков, а, вернувшись, занят мыслями об устройстве дач на месте вишневого сада. Эта идея для него необыкновенно важна, так как с ней он связывает устройство «новой жизни» (именно убежденность в пользе дела проглядывает в настоятельности Лопахина, доходящего даже до оскорблений того, кто не хочет помогать: «Вы меня замучили! (*Гаеву*.) Баба вы!» — д. 2). В разговоре о женитьбе («**Любовь Андреевна**. Жениться вам

нужно, мой друг») Лопехин соглашается с Раневской и в том, что ему «нужна» семья, и в том, что именно «простая», работающая, «хорошая» и любящая его Варя подходит ему больше всего. Однако его больше занимает вопрос о том, почему вокруг так «мало честных, порядочных людей», с которыми можно было бы работать, осваивать «громадные леса, необъятные поля». Он чувствует, что полон сил и должен быть «новым помещиком, владельцем вишневого сада» и всей России (д. 3), но жизнь остается серой, ненужной, дурацкой («Любовь Андреевна... Как вы все серо живете, как много говорите ненужного. Лопехин. Это правда. Надо прямо говорить, жизнь у нас дурацкая...» — д. 2).

Не чувствуя себя в силах разобраться, признаваясь, что ощущает недостаток образования «так, что от людей совестно» («В сущности, и я такой же болван и идиот. Ничему не обучался, почерк у меня скверный, пишу... как свинья» — д. 2), Лопехин «не знает, что... делать». Он видит свое спасение в «работе» («Я все болтался с вами, замучился без дела. Не могу без работы» — д. 4), без которой его руки «болтаются как-то странно, точно чужие», а голова занята неразрешимыми вопросами. Трофимов замечает «на прощанье», что причина его неудовлетворенности кроется в переломном характере эпохи, который Лопехин пытается преодолеть с наивностью и простотой работающего «мужика». Он советует победителю в конфликте «Отвыкнуть от этой привычки — размахивать» руками¹, смириться с тем, что его «тонкая, нежная душа» останется не востребоваанной, а сам он окажется лишним на пути «к высшей правде, к высшему счастью, какое только возможно на земле». Благодаря обобщенной трактовке образа Лопехина в комедии, его одиночество предстает не бытовым неумением объясниться с девушкой («Любовь Андреевна... не знаю, почему это вы точно сторонитесь друг друга. Не понимаю! Лопехин. Я сам тоже не понимаю, признаться. Как-то странно все... Если есть еще время, то я хоть сейчас готов... Покончим сразу — и баста, а без вас я, чувствую, не сделаю предложения»), а трагикомическим проявлением вечного свойства «лишнего» человека, «героя... времени». Как и Печорин, он «уходит» от счастья («...как бы страстно я ни любил женщину, если она мне даст только почувствовать, что я должен на ней жениться, — прости, любовь!» — М.Ю. Лермонтов, «Герой нашего времени», повесть «Княжна Мери», «14-го июня»), сохраняя свободу. Однако Петя Трофимов акцентирует внимание на том, что

¹ «Размахивать руками» — реминисценция из романа М.Ю. Лермонтова «Герой нашего времени» («...я заметил, что он не размахивал руками — верный признак некоторой скрытности характера» — психологический портрет Печорина, повесть «Максим Максимыч»).

Лопухину, остающемуся в тисках общества «богатых и нищих», истинная свобода недоступна.

Трофимов воплощает третью сторону в конфликте — новое поколение, идущее на смену прежним и настоящим хозяевам жизни. В его монологах звучат утопические идеи о завтрашнем дне России («Я свободный человек. И все, что так высоко дорого цените вы все, богатые и нищие, не имеет надо мной ни малейшей власти... Я могу обходиться без вас, я могу проходить мимо вас, я силен и горд» — д. 4). Его монологи увлекают Аню («**Аня** (*в восторге*). Как хорошо вы сказали!» — д. 2). Уходя из проданного дома, Петя, не обращая внимания на переживания его бывших хозяев («**Гаев** (*сильно смущен, боится заплакать*)»), приветствует «новую жизнь» («**Трофимов**. Здравствуй, новая жизнь!.. (*уходит с Аней*)» — д. 4). Однако финал комедии проявляет верность наблюдений Раневской, признающей, что новое поколение «смелее, честнее, глубже», но объясняющей эту смелость тем, что оно «не видит и не ждет ничего страшного», так как не знает жизни («Вы смело решаете все важные вопросы, но скажите, голубчик, не потому ли это, что вы молоды, что вы не успели перестрадать ни одного вашего вопроса? Вы смело смотрите вперед... так как жизнь еще скрыта от ваших молодых глаз?» — д. 3).

Жизненный опыт воплощен в образе Фирса, помнящего «прежнее время, лет сорок-пятьдесят назад» (д. 1). Он «живет давно» (д. 2) и поэтому может сравнить две переломные эпохи. Вспоминая о времени, когда «воля пришла», Фирс характеризует его как нарушение векового порядка («Мужики при господах, господа при мужиках, а теперь все враздробь, не поймешь ничего» — д. 2). Он «не согласился на волю»¹, называя ее «несчастьем» («Перед несчастьем то же было: и сова кричала, и самовар гудел бесперечь» — д. 2). Такое лакейское восприятие свободы устарело, «надоело» («**Яша**. Надоел ты, дед» — д. 3), но без восьмидесятисемилетнего Фирса не могут обойтись рассуждающие о «новой жизни» герои («**Фирс**. Да... (*С усмешкой*). Я уйду спать, а без меня тут кто подаст, кто распорядится? Один на весь дом» — д. 3). В финале больной Фирс из-за небрежности Яши («**Аня**. Фирса отправили в больницу? **Яша**. Я утром говорил. Отправили, надо думать... Утром я говорил Егору. Что ж спрашивать по десяти раз!» — д. 4) остается в запертом «до весны» доме («**Лопухин**. Значит, до весны. Выходите, господа...»). Смысл этого образа — философская оценка уходящей эпохи. Единственная из бывших крепостных душ Гаевых умирает вместе

¹ «Не согласился на волю» — реминисценция из поэмы Н.А. Некрасова «Кому на Руси жить хорошо» (сравнение с Ипатом — лакеем князя Утятина, который «не верил» «воле» и остался «холопом» — «Последыш», гл. 2).

со всем старым укладом жизни. У Фирса она была ненастоящей: он «словно и не жил», но забрала всю «силушку» без остатка («Силушки-то у тебя нету, ничего не осталось, ничего...»). «Недотепа» Фирс (свое словечко в заключение герой относит к самому себе: «Эх, ты... недотепа!») становится завершением показа в русской литературе XIX в. человека из народа, сформировавшегося в условиях крепостного права. Для «новой жизни» такие люди не нужны («Про меня забыли...»), хотя и стали они «мертвыми душами» не по своей вине.

Авторская оценка в финале выражена фоническими средствами. Два звука заканчивают действие: «одинокое и грустно» становится от «глухого стука топора по дереву» — по тому вишневному саду, который в начале пьесы казался вечным, «молодым, полным счастья» (д. 1). Этот звук слышен и после того, как обрывается, подобно «лопнувшей струне», сюжетное действие (повторение «отдаленного звука, точно с неба... замирающего, печального», впервые прервавшего общую «задумчивость» во втором действии). Грусть от расставания со «старой жизнью» («**Аня.** Прощай, дом! Прощай, старая жизнь! — д. 4) определяет заключительную эмоциональную ноту. Однако авторская позиция в целом выявляется во всей художественной структуре произведения.

В ее создании очевиден глубоко новаторский замысел: передать зыбкий, неустойчивый, во многом еще не определившийся характер эпохи через настроение. Внесмысловая, эмоциональная доминанта в репликах и поступках героев акцентируется с помощью двух выразительных средств. Прежде всего, это речевое единство текста. Монологи, диалоги, реплики, ремарки предстают отдельными мелодическими ходами, сливающимися в полифоническое целое, что дает возможность показать не только индивидуальные особенности героев, но и своеобразие общей жизни, складывающейся из множества сопоставлений, временных (прошлое Раневской, Шарлотты, Фирса) и пространственных (Харьков, Ментона, Париж) расширений. Из-за этого в **образной системе** комедии важен каждый персонаж, так как он вносит неповторимый вклад в мозаичную картину мира. Например, появляющийся во втором действии прохожий для сюжетного развития не представляет никакой важности, но при этом сценка с ним по значению схожа с отступлением эпического характера. Образованный человек, способный продекламировать строчки из стихотворений С.Я. Надсона и Н.А. Некрасова, на переломе веков стал просто «голодным россиянином», вынужденным просить подаяния («Мадемуазель, позвольте голодному россиянину копеек тридцать...»). Щедрость Раневской («Все равно, вот вам золотой...») по отношению к первому встречному позволяет показать искренность ее презрения к богатству и неспособность преодолеть легкомыслие, заставляющее отмахиваться от мыслей о способах спасения имения («**Лопахин.** Простите, таких

легкомысленных людей, как вы, господа, таких неделовых, странных, я еще не встречал» — д. 2).

Мелодии не всегда продолжают друг друга: между высказываниями действующих лиц может и не быть связи, что свидетельствует о непонимании, недоверии («**Любовь Андреевна...** Словно где-то музыка... **Лопахин...** Не слышать...» — д. 2; «**Лопахин.** Сколько лет, как ты в университете учишься? **Трофимов.** Придумай что-нибудь поновее. Это старо и плоско» — д. 4 и мн. др.). Многое остается недосказанным, показ внутренних размышлений происходит благодаря паузам (после третьего действия, где единственная пауза привлекает внимание к словам Лопахина: «Я купил», в четвертом — десять пауз, передающих раздумья разных героев — Лопахина, Трофимова, Вари, Раневской). Создается впечатление, что во внутреннем мире каждого из действующих лиц происходят скрытые события, без знания которых его характеристика выглядит неполной или неверной. О них можно только догадываться, так как они остаются неизвестны не только собеседникам персонажей, но и зрителю. Например, в диалоге Вари и Лопахина паузы передают неясное ожидание («**Варя.** Я не поглядела. **Пауза.** Да и разбит у нас градусник... **Пауза**» — д. 4). Роль пауз исполняют многоточия, а также ничего не значащие фразы («**Трофимов...** Идем, господа!.. **Гаев** (*сильно смущен, боится заплакать*). Поезд... станция... Круазе в середину, белого дуплетом в угол...» — д. 4). Это второе художественное средство, помогающее выделить внесмысловую доминанту в тексте, получило название **подводного течения**, сопровождающего развитие явного конфликта.

Таким образом, автор в комедии оставляет последнее слово во всех случаях за реальностью, показывая ее противоречия многосторонне, объективно, реалистически. Драматизм¹ ситуаций позволяет полнее проявляться качествам героев, узнавание которых является движущим мотивом сюжета. В противовес сатирическим произведениям драматургов XIX в., у Чехова отсутствует высмеивание, комические элементы играют в пьесе иную роль. Они позволяют увидеть происходящее со стороны, отвлекая внимание от кажущихся безысходными событий (фокусы Шарлотты — д. 3), или высвечивая земное несовершенство человеческой натуры (несчастья «развитого человека» Епиходова, падение с лестницы «сильного и гордого» Пети — д. 3, случайный удар палкой, полученный от Вари победителем Лопахиним — д. 3). В сочетании с трагическими переживаниями героев, зачастую скрытыми от всех («тихо рыдает» после разлуки с Лопахиним Варя, Раневская и Гаев перед отъездом «рыдают сдержанно, тихо, боясь, чтобы их не услышали» — д. 4),

¹ Драматиз — крайняя напряженность, трудность положения.

комическое предстает необходимой составляющей богатой эмоциональной палитры реальной жизни.

Наряду со стремлением автора отразить в пьесе многоголосие жизни, подробно обрисована **образная система**. В отличие от традиционной драматургической характеристики персонажей (самораскрытие, выдвижение на первый план качеств, важных для объяснения специфики их участия в конфликте), они оказываются на пересечении мнений. Главной героиней является **Любовь Андреевна Раневская**, открывающая список действующих лиц, где выделено ее социальное положение: «помещица», владелица вишневого сада. Ее приезд из Парижа предваряется обсуждением, концентрирующим внимание на том, какой она человек. Лопахин не забыл ее за пять лет, сохранив воспоминания об их первой встрече («Любовь Андреевна, как сейчас помню, еще молоденькая, такая худенькая...»). Она несколькими годами страшнее его (тогда он «был мальчонком лет пятнадцати...»), и за прошедшее время (дочери Раневской Ане 17 лет) Лопахин в полной мере мог оценить ее необыкновенную натуру («Хороший она человек, легкий, простой человек»). Насколько герой взволнован картинами прошлого, показывают паузы (во время первого монолога три паузы), создающие впечатление того, что многое остается недосказанным. Раздумья о Раневской имеют внебытовой характер: все, что в высказываниях других персонажей кажется Лопахину земным, отмечается им. Епиходов «надоел» своими сетованиями на скрип сапогов, Дуняша вовсе не может привлечь внимание рассказом о любви к ней («Дуняша. А мне... Епиходов предложение сделал. **Лопахин**. А!»). Как только за сценой слышен звук подъезжающих экипажей, герой устремляется им навстречу («**Лопахин**. Едут, в самом деле. Пойдем встречать. Узнает ли она меня?...»)

Его опасения небезосновательны: Любовь Андреевна больше внимания уделяет комнате (первая реплика Раневской: «*радостно, сквозь слезы*). Детская!», «шкафику... родному», «столику». Лопахину «хочется сказать... что-нибудь очень приятное, веселое», и он действительно предлагает выход из угрожающего положения с близящейся продажей вишневого сада, обещая в результате реализации «проекта» «самое малое двадцать пять тысяч в год дохода». Однако Раневская все это «не совсем понимает», отмечает планы погубить самое «интересное, даже замечательное» во всей губернии. В ее поведении подтверждается косвенная оценка Лопахина ее натуры как возвышенной, неземной (впечатление усилено антитезой: о ней рассказывает «мужик мужиком», «хам и кулак»).

Важной характеристикой образа становятся высказывания Раневской. «Прекрасно» для нее то, что вызывает «чистые» чувства: воспоминания о детстве, живые и осязаемые настолько, что она «И

теперь... как маленькая», родственные отношения (*«Целует брата, Варю, потом опять брата»*). Ее восприятие мира строится не на размышлениях, а на эмоциях. Их богатый диапазон показан уже в экспозиции: Любовь Андреевна со спокойным достоинством рвет телеграммы от возлюбленного (*«Это из Парижа. (Рвет телеграммы, не прочитав).* С Парижем покончено...»). Глядя на цветущий сад, «Смеется от радости», хочет «забыть... прошлое», чтобы приобщиться к счастью и гармонии природы (*«О сад мой! После темной ненастной осени и холодной зимы опять ты молод, полон счастья, ангелы небесные не покинули тебя...»*). После горьких воспоминаний о смерти сына (*«(тихо плачет) Мальчик погиб, утонул...»*), сожалений, что его учитель Петя Трофимов и ее брат «постарели», «подурнели», Раневская снова возвращается к умиротворенному настроению. На вопросы «Для чего?», «Отчего?» жизнь дает ей один ответ (*«Что же делать...»*). Его повторяет Варя (*«Что же делать, мамочка. Воля божья»*). Так объясняется необыкновенное обаяние героини: в ней привлекает притяжение жизни во всех проявлениях (их полярность показана в связи с разнообразием эмоций, пережитых Раневской в течение одного вечера).

Новый оттенок в характеристику Раневской вносят отсылки о ней Гаева. Они исходят от хорошо знающего ее человека — брата, но не вызывает доверия у персонажей сам источник сведений. Ему «уже пятьдесят один год», но он все так же «говорит... лишнее», выражает эмоции с помощью привычной ему бильярдной лексики (что является прозрачным намеком на его обычные занятия). В нем много детского, но эти черты воспринимаются как застарелый инфантилизм («сосет» леденцы, находится под опекой Фирса: **«Фирс (укоризненно).** Леонид Андреич, Бога вы не боитесь! Когда же спать?»). Главное, несмотря на то, что он и «хороший», и «умный», и его «все любят, уважают», герои постоянно просят его замолчать (**«Аня.** Я верю тебе, дядя. Тебя все любят, уважают... но, милый дядя, тебе надо молчать, только молчать»; **«Варя.** Правда, дядечка, вам надо бы молчать»).

Гаев начинает высказывать свое мнение о сестре, когда та уходит. Он акцентирует ее привычку «сорить деньгами». Как причину нынешнего положения приводит вину Раневской за то, что их «не любят» родственники (*«Тетка очень богата, но нас она не любит. Сестра, во-первых, вышла замуж за присяжного поверенного, недворянина...»*). Рассказывая о прошлом, вспоминает, что «хорошая, добрая, славная», любимая сестра «порочна», вела себя «нельзя сказать чтобы очень добродетельно». Высказывания Гаева в связи с его особой характеристикой подтверждают необычность натуры Раневской, акцентируя ее презрение к условностям, забвение общепринятой морали ради чувства.

Во втором действии пьесы сама героиня рассказывает о своих

«грехах». На ее взгляд, их «очень много». Среди них и презрение к деньгам («Я всегда сорила деньгами без удержу, как сумасшедшая...»), однако, именно оно позволило ей выйти замуж по любви (ее муж «делал одни только долги» и «страшно пил»). Кроме этого она всегда подчинялась велениям сердца («...я полюбила другого...», «он заболел там, и три года я не знала отдыха ни днем, ни ночью...», «...он обобрал меня, бросил, сошелся с другой, я пробовала отравиться...»), хотя и считает это «несчастьем», сознавая, что ее ждет расплата, «наказание» («...удар прямо в голову, — вот тут на реке... утонул мой мальчик...»), что со стороны все выглядит «Так глупо, так стыдно». Ее внимание к оставшемуся в Париже возлюбленному («Просит прощения, умоляет вернуться...») пересиливает обиду (отношение к телеграммам из Парижа в 1, 2, 3 действиях показывает нарастание в душе героини желания вернуться). Этот мотив возникает на фоне молитвы («Господи, Господи, будь милостив, прости мне грехи мои!»). «Милость» к человеку, грешной, заблудшей душе, в ее представлении, — необходимое условие жизни. В этой связи особенно разительно неприятие «серой», бессмысленной жизни обывателей («Зачем так много пить... Зачем так много говорить?», «Как вы все серо живете, как много говорите ненужного»).

«Вечерок», «бал» в третьем действии выявляет неистребимую тягу Раневской к празднику (Аня в Париже видела собрание «каких-то французов, дам» в квартире мамы; в деревне «некстати» затеяны танцы и музыка). Ей трудно примириться с ригоризмом¹ Пети Трофимова («Вы не выше любви, а просто, как говорит наш Фирс, вы недотепа», «И у вас нет чистоты, а вы просто чистюлька, смешной чудаки, урод...»). Она, «должно быть, ниже любви», не понимая, как можно жить без того, чтобы душа не «дрожала» («...дрожит душа от каждого звука, я вся дрожу...») от воспоминаний, сожалений, горя и надежд. Она готова простить возлюбленного («У вас, Петя, строгое лицо, но что же делать... он болен, он одинок, несчастлив...»). Такое же «милостивое» отношение у нее к каждому человеку: сказав Пете «ужасные» слова («Трофимов (в ужасе). Это ужасно! Что она говорит?!»), Любовь Андреевна «кричит вслед, что пошутила» (д. 3). «Кулаку» Лопахину, купившему вишневый сад, открывает, что мечтала выдать за него Варю, и сожалеет, так как они «точно сторонятся друг друга» (д. 4).

В высказываниях персонажей о Раневской обрисована ее внешность. Она «великолепная», «похорошела», «Одета по-парижскому» («Лопахин... Вы все такая же великолепная», «Пищик... пропадай моя телега, все четыре колеса...» — д. 1). Ее все любят: дочери, брат

¹ Ригоризм — твердость в соблюдении принципов (франц.).

(«Аня... моя прекрасная, я люблю тебя... я благословляю тебя» — д. 3; «Гаев... я ее очень люблю...» — д. 1). «Не хватило терпения» дожидаться до утра у Пети Трофимова, пришедшего в час приезда Любови Андреевны, чтобы «поклониться» («Трофимов... *(Горячо целует руку.)*»). Лопахин в течение пяти лет не может забыть «удивительные, трогательные глаза» героини, признаваясь сразу же, что любит ее «как родную... больше, чем родную» (д. 1). Раневская вызывает любовь, восхищение, затрагивает в самых разных людях душевные струны. Это «прекрасные» эмоции, заставляющие забывать о ее слабостях (она не видит, «где правда и где неправда», ее «пугает» будущее — д. 3, главное, она не может выйти за рамки личных ощущений: уезжая в Париж, собирается «жить там на те деньги, которые прислала... ярославская бабушка на покупку именина... а денег этих хватит ненадолго», оставляя для Ани и Вари трудовой путь — д. 4). Однако привлекательность натуры героини состоит именно в присущей ей женственной мягкости, пробуждающей сожаление, сочувствие («Трофимов. Вы знаете, я сочувствую всей душой», «Лопахин... Бедная моя, хорошая, не вернешь теперь» — д. 3).

Раневская предстает олицетворением уходящей эпохи, воплощая ее «удивительное» духовное богатство и «великолепную» красоту. Являясь центральным образом пьесы (дополняют показ психологии прошлого Гаев и Фирс), героиня в своих высказываниях характеризует «милую», «нежную», «прекрасную», богатую мыслями и чувствами эпоху («О мой милый, мой нежный, прекрасный сад!.. Моя жизнь, моя молодость, счастье мое, прощай!.. Прощай!..»). Ее конец подобен внезапной остановке музыки («звук лопнувшей струны»), эта ассоциация показывает истоки авторского сожаления об уходящем времени.

Доминирующей эмоциональной нотой становится не «замирающий, печальный» отзвук прошлого, а голоса новой жизни. Пьеса начинается словами Лопахина и завершается стуком топоров, которыми рубят вишневый сад. **Ермолай Алексеевич Лопахин** — главное действующее лицо в конфликте комедии. Он «купец» (перечень персонажей), и самой эпохой выдвинут на авансцену. В первых же словах героя можно найти аллегорический смысл: наступил его «час», «пришел» его «поезд» («Лопахин. Пришел поезд, слава Богу. Который час?»). В монологах и репликах Лопахина в первом действии он характеризуется как деловой человек, находящийся в постоянных разъездах («Мне сейчас, в пятом часу утра, в Харьков ехать...»; «Сейчас уеду, некогда разговаривать...»). Его мысли ясны, мнения определенны: «в двух-трех словах» он выражает суть запутанного и мучительного для героев дела, предлагая «проект» «выхода». На примере вишневого сада Лопахин обнаруживает свои представления о «счастливом, богатом, роскошном» будущем. Важ-

ным для него является не только «доход», но и рост хозяйства, материального богатства России («И можно сказать, дачник лет через двадцать размножится до необычайности. Теперь он только чай пьет на балконе, но ведь может случиться, что на своей одной десятине он займется хозяйством...»).

Мнения о новом герое времени выявляют в первую очередь социальную основу его позиции. Первым заговорил о ней сам герой, называя себя мужиком, надевшим «белую жилетку» («Отец мой, правда, мужик был, а я вот в белой жилетке, желтых башмаках... Только что вот богатый, денег много, а ежели подумать и разобраться, то мужик мужиком...»). Социальные различия представляются ему важным фактором, каждый должен «себя помнить». Гаев не скрывает презрения к нему как человеку низкого происхождения («Лопехин. Ваш брат, вот Леонид Андреич, говорит про меня, что я хам, я кулак...»), помня о том, что его отец был крепостным. Преодолевая себя, Лопехин пытается привлечь «внимание» владельцев поместья к своим планам, но для них ясно, что он «ничего не понимает», говорит «чепуху». Происхождение и социальная роль имеют важное значение для его участия в конфликте.

Не меньшую роль в его поведении играют индивидуальные черты. Лопехин признается в том, что «Ничему не обучался», его отец «ничего не понимал... только бил спьяна». Жизнь его проходит в постоянном труде («Знаете, я встаю в пятом часу утра, работаю с утра до вечера...» — д. 2), он не представляет себя «без дела», «без работы» («...не знаю, что вот делать с руками...» — д. 4).

При этом герой пытается «подумать и разобраться», читать (д. 1), «пьесы смотреть в театре» (д. 2). Он задается вопросами, кто он («Позвольте вас спросить, как вы обо мне понимаете?» — д. 2), в чем смысл человеческого существования («Когда я работаю подолгу, без усталости, тогда мысли полегче, и кажется, будто мне тоже известно, для чего я существую» — д. 4). Лопехин — тонко чувствующий человек, по-своему стремящийся к красоте («А когда мой мак цвел, что это была за картина!» — д. 4), испытывающий благодарность к поддерживавшей его когда-то Раневской («...вы... сделали для меня когда-то так много...» — д. 1), сочувствующий нищему борцу за «высшую правду» Пете Трофимову, предлагая ему «взаимы... попросту» (д. 4); не обижаясь на его обвинения («Вот как в смысле обмена веществ нужен хищный зверь, который съедает все, что попадает ему на пути, так и ты нужен» — д. 2).

Ни одна из сторон в обрисовке образа не превалирует: он строится на противоречивом соединении социально-типических и индивидуальных черт. Нарастание конфликта вокруг вишневого сада передается с помощью увещаний Лопехина, обращенных к его владельцам. В экспозиции (д. 1) герой рассказывает о том, что торги назначены на 22 августа. Во втором действии в его высказы-

ваниях слышно нетерпение («...время не ждет»), он сообщает, что имение «собирается купить богач Дериганов», что для торгов нужно тысяч сто-двести. Просвечивающий за этими подробностями личный интерес в полной мере выявляется в кульминации. Лопахин едет на торги, сопровождая Гаева, собиравшегося купить имение «с переводом долга» на «ярославскую бабушку» («**Варя.** Бабушка прислала ему доверенность, чтобы он купил на ее имя... Это она для Ани» — д. 3). Его действия — неожиданность для всех. Он купил вишневый сад, понимая, что это «имение, прекрасней которого ничего нет на свете». Приводя обоснование своей радости («*Смеется*», «*Хочет*», «*Топочет ногами*», «*Поднимает ключи, ласково улыбаясь*»), Лопахин открывает секрет: он остро переживал, что его семья здесь «не пускали даже в кухню». Теперь восстановлена справедливость, и владеть помещьем будет сын и внук рабов, «битый, малограмотный Ермолай». Мотивировка его поступка ясна, но герой не выглядит победителем. Наряду с уверенностью, что «внуки и правнуки увидят тут новую жизнь», он полон и противоположных чувств; «Со слезами» безысходности ждет, что волшебным образом изменится «все», воцарится всеобщая гармония («О, скорее бы все это прошло...»).

Единственным героем, кто предугадывает развитие событий, является **Петя Трофимов**. Он не только выразитель мыслей иного поколения и близкого Лопахину социального слоя («Твой отец был мужик, мой — аптекарь, и из из этого не следует решительно ничего» — д. 4), но и особого взгляда на жизнь, предстоящего сознанием нового времени. Будущее для него «яркая звезда», воплощение идеала свободы. Преодоление вековой несправедливости — это первая ступень в формировании человека, «свободного, как ветер». «Владеть живыми душами» нельзя, но понять эту истину недостаточно, надо «искупить... прошлое». Петя призывает к независимости в абсолютном смысле — от материальных условий, даже от судьбы («...куда только судьба не гоняла меня, где я только не был! И все же душа моя всегда, во всякую минуту, и днем, и ночью, была полна неизъяснимых предчувствий. Я предчувствую счастье...» — д. 2), от общества («И все, что так высоко и дорого цените вы все, богатые и нищие, не имеет надо мной ни малейшей власти»... — д. 4). Такая свобода, на его взгляд, «высшее счастье», конечная цель движения человечества, «указать... путь» к ней — задача его поколения.

Вера Пети Трофимова в наступление царства свободы заражает Аню, она восторженно слушает его слова, «довольна», что начинается новая жизнь: она «выдержит экзамен в гимназии», будет работать, читать книги о «новом, чудесном мире» (д. 4). Они с Петей радостно приветствуют наступление нового периода («**Трофимов.** Здравствуй, новая жизнь!...»), зовут с собой и других героев («Голос

Ани (*весело, призывающе*): «Мама!...». «Голос Трофимова (*весело, возбужденно*): «Ау!...»). Радостный пафос, вызванный воодушевлением молодого поколения, также не является выражением торжества победителей в конфликте комедии. Дело не в житейском недоверии к недоучившемуся студенту и не в доводах Раневской о недостаточной зрелости «сильного и гордого» человека (Вы смело решаете все важные вопросы... не потому ли это, что вы молоды...» — д. 3). В контексте пьесы оправдано стремление следовать за течением жизни, но не менее важно и сохранение традиций, так как «жизнь... проходит» (отзывы Лопахина, Фирса — д. 4), не уничтожая только общечеловеческие ценности.

Литература

- Бердников Г.П. Чехов-драматург. Л.; М., 1957.
 Лакишин В.Я. К творческой истории «Вишневого сада»//Чеховские чтения в Ялте. М., 1973.
 Паперный З. Вопреки всем правилам... Пьесы и водевили Чехова. М., 1982.
 Раскин А.А. Чехов и театр. М., 1981.

Темы для самостоятельной работы и сочинений

1. Жанровые особенности комедии «Вишневый сад».
2. Тема любви в комедиях А.Н. Островского («Лес») и А.П. Чехова («Вишневый сад»).
3. Образ природы в пьесах А.Н. Островского и А.П. Чехова.
4. Особенности конфликта в комедии «Вишневый сад».
5. Традиции и новаторство в изображении «лишнего человека» в комедии «Вишневый сад».
6. «Кулак» в изображении Н.В. Гоголя («Мертвые души») и А.П. Чехова («Вишневый сад»).
7. Образы дворовых в изображении Н.А. Некрасова («Кому на Руси жить хорошо») и А.П. Чехова («Вишневый сад»).
8. Способы пространственного расширения в комедиях Н.В. Гоголя («Ревизор») и А.П. Чехова («Вишневый сад»).
9. Образы «новых» хозяев в произведениях И.А. Гончарова («Обломов») и А.П. Чехова («Вишневый сад»).
10. Особенности выявления авторской позиции в комедии «Вишневый сад».
11. Комическое и трагическое в пьесе «Вишневый сад».
12. Личное и общественное в интересах героев пьесы «Вишневый сад».
13. «Новая жизнь» в представлении героев пьесы «Вишневый сад».
14. Художественные функции образа «сада» в комедии «Вишневый сад».
15. Особенности речевых характеристик в комедии «Вишневый сад».
16. Сюжет и композиция в комедии «Вишневый сад».
17. Реминисцентный фон комедии «Вишневый сад».
18. Тема свободы в пьесе «Вишневый сад».
19. Особенности характеристики «сильного и гордого» человека в произведениях М. Горького («Старуха Изергиль») и А.П. Чехова («Вишневый сад»).
20. Женские характеры в пьесе «Вишневый сад» и их место в образной системе.
21. Гаев как пародия на героя-разонера в комедии «Вишневый сад».
22. Очевидное и скрытое в характеристиках героев пьесы «Вишневый сад».

КОНТРОЛЬНЫЕ ТЕСТЫ

Вариант 1. Творчество И.А. Крылова

1. Назовите три басни, в которых действует Волк.
2. Какой вид комического использован при создании образа Мартышки в басне: «Мартышка и Очки»?
3. Какое художественное средство помогает осознать опасность «этаких судей» в басне «Осел и Соловей»?
4. Что является объектом сатиры в басне «Ворона и лисица»?
5. Какова социально-философская основа образа «корней» в басне «Листы и корни»?

Вариант 2. Творчество В.А. Жуковского

1. Какое средство художественной выразительности обуславливает музыкальность первой строфы элегии «Вечер»?
2. Какой мотив является сюжетообразующим в балладе «Светлана»?
3. Назовите три художественные детали, свидетельствующие, что действие баллады «Светлана» разворачивается в России.
4. Что является антитезой стремлению художника «Ненареченному... названиее дать» в отрывке «Невыразимое»?
5. Какой вид тропа использован для изображения стремления к идеалу в элегии «Море»?

Вариант 3. Творчество А.С. Пушкина

1. Какое произведение является постоянным реминисцентным фоном в свободлюбивой лирике?
2. Почему контраст весеннего и осеннего мироощущения лирического героя отрывка «Осень» не переходит в антитезу?
3. Назовите три основных сюжетных повтора в романе в стихах «Евгений Онегин».
4. Какая фоническая система придает выразительность сцене «тяжело-звонкого скаканья» «Медного всадника» в поэме?
5. Кто является антитезой Пугачеву-«государю» в романе «Капитанская дочка»?

Вариант 4. Творчество А.С. Пушкина

1. Какой образ выражает идею лицейского братства в лирике?
2. Какое художественное средство вносит внесмысловой оттенок печали в первую строфу стихотворения «Брожу ли я вдоль улиц шумных...»?
3. Назовите три жанровых определения, данных в тексте романа в стихах «Евгений Онегин».
4. Какова развязка любовной коллизии в поэме «Медный всадник»?
5. Кому из героев романа «Капитанская дочка» принадлежат эпиграфы к главам?

Вариант 5. Творчество А.С. Пушкина

1. Какой мотив помогает передать болезненность перерождения лирического героя в стихотворении «Пророк»?

2. Какая фоническая система позволяет передать «живые» отзвуки впечатлений минувшего в отрывке «...Вновь я посетил...»?
3. Какое средство психологического анализа выявляет народную основу мироприятия Татьяны в романе в стихах «Евгений Онегин»?
4. Какой вид метафоры использован при создании образа Невы в поэме «Медный всадник»?
5. Какими эпитетами характеризуется в романе «Капитанская дочка» «русский бунт»?

Вариант 6. Творчество Ф.И. Тютчева

1. Какой троп использован при создании образа весны в стихотворении «Весенние воды»?
2. Что позволяет определить, каков выбор лирического героя в стихотворении «Два голоса»?
3. Что входит в понятие «целого мира в душе» лирического героя стихотворения «Silentium!»?
4. При помощи какого художественного средства создан образ «непостижимого... взгляда» в стихотворении «Я очи знал — о, эти очи!»?
5. К кому обращено послание «К.Б.» («Я встретил вас — и все былое...»)?

Вариант 7. Творчество А.А. Фета

1. Какое художественное средство позволяет изобразить динамику переживаний в стихотворении «Шепот, робкое дыханье...»?
2. Какой художественный прием помогает выразить представление лирического героя Фета о единстве мира?
3. Какие произведения А.С. Пушкина являются реминисцентным фоном стихотворения «Одним толчком согнать ладью живую...»?
4. Что обуславливает музыкальность стихотворения «Сияла ночь. Луной был полон сад. Лежали...»?
5. Какой образ выражает мысль о первой любви в стихотворении «На заре ты ее не буди...»?

Вариант 8. Творчество Н.А. Некрасова

1. Какой троп использован при создании образа музы в стихотворении «Вчерашний день, часу в шестом...»?
2. Назовите три произведения, реминисценции из которых проясняют смысл образов «Элегии».
3. Какой образ позволяет расширить художественное пространство поэмы «Кому на Руси жить хорошо»?
4. Кто дает князю Утятину прозвище «последыш»?
5. Что является основанием для выражения переживаний Матрены Тимофеевны через образы природы?

Вариант 9. Творчество М.Ю. Лермонтова

1. Какое свойство слова «свет» помогает подчеркнуть основную антитезу в стихотворении «Смерть поэта»?
2. Основная антитеза в стихотворении «Сон» (1841).
3. Какой вид народного стиха воспроизводится в ритмике поэмы «Песня про царя Ивана Васильевича, молодого опричника и удалого купца Калашникова»?

4. Какой образ выражает в поэме «Мцыри» неистовую жажду воли, «тревог и битв» у героя?
5. Сколько рассказчиков в романе «Герой нашего времени»?

Вариант 10. Творчество М.Ю. Лермонтова

1. Какой троп использован при создании образа «бездушного» мира в стихотворении «Как часто, пестрою толпою окружен...»?
2. Жанр «Думы».
3. Три эпитета боя героев в «Песне про царя Ивана Васильевича, молодого опричника и удалого купца Калашникова».
4. Антитеза «вечности» в поэме «Мцыри».
5. Что Печорин называет «лучшим цветом жизни»?

Вариант 11. Творчество Н.В. Гоголя

1. Какой тип художественной образности характерен для сатиры в поэме «Мертвые души»?
2. Какая из вставных новелл в поэме посвящена проблемам патриотизма?
3. Какой вид тропа использован при создании образа России в финале поэмы «Мертвые души»?
4. Какое место в развитии основного социально-нравственного конфликта комедии «Ревизор» занимает немая сцена?
5. Назовите трех писателей, которых упоминает Хлестаков.

Вариант 12. Творчество И.А. Гончарова

1. Сходство с каким произведением выявляет подробная художественная детализация при изображении быта Обломова?
2. Что является, по мнению автора, «увертюрой» к роману «Обломов»?
3. Какой образ выражает безжизненность патриархального уклада дворянской жизни?
4. Какой сюжетный ход способствует тому, что Обломов попадает в дом Агафьи Матвеевны Пшеницыной?
5. Какова композиция романа?

Вариант 13. Творчество И.С. Тургенева

1. К какому времени относятся события, происходящие в романе?
2. Кого из исторических лиц упоминает как своих знакомых Василий Иванович Базаров?
3. Какая художественная деталь комически указывает на патристическую настроенность уехавшего в Дрезден Павла Петровича Кирсанова?
4. Кто был дедом Базарова?
5. Реминисценция из какого пушкинского произведения звучит в финале романа?

Вариант 14. Творчество Ф.М. Достоевского

1. Какое время года является фоном для начала сюжетного развития в романе «Преступление и наказание»?

2. Какая евангельская аллюзия является ключевой в обрисовке духовного «обновления» Раскольникова?

3. Какой сюжетный ход приводит к знакомству Раскольникова с Соней Мармеладовой?

4. Судьбу каких исторических лиц приводит в пример Раскольников, рассказывая об открытом им «законе»?

5. Какие литературные герои являются реминисцентным фоном для создания образа Лебезятникова?

Вариант 15. Творчество Л.Н. Толстого

1. Назовите три из тех пословиц, которые характерны для речи Платона Каратаева.

2. Какое из изображенных в романе «Война и мир» событий является ключевым в выявлении качеств Наполеона и Кутузова как исторических деятелей?

3. Сколько лет Наташе Ростовой в начале романа?

4. Отчего, по мнению Андрея Болконского, разговаривающего с Пьером Безуховым накануне Бородинского сражения, «зависит завтрашний день», «успех» битвы?

5. Что, в представлении Пьера Безухова, «людям честным надо сделать», чтобы «составить силу», способную реформировать русское общество в 1820-е годы?

Вариант 16. Творчество М.Е. Салтыкова-Щедрина

1. Назовите две гиперболы, обрисовывающие фантастическое умение «мужичины» в «Повести о том, как один мужик двух генералов прокормил».

2. Кто, кроме Бога и рассказчика, называет глупым главного героя в сказке «Дикий помещик»?

3. Какой сон два раза видит центральный персонаж сказки «Премудрый пес-карь»?

4. В какой день «Прибежал... на воеводство» Топтыгин I в сказке «Медведь на воеводстве»?

6. Какие произведения являются реминисцентным фоном для создания образов в сказке «Медведь на воеводстве»?

Вариант 17. Творчество Н.С. Лескова

1. Как называется тип повествования, использованный в рассказе «Левша»?

2. Назовите три портретные характеристики Левши, позволяющих выделить его из трех туляков-оружейников, взявшихся исполнить «смелый» «замысел».

3. Какой временной отрезок отводит Платов для работы над блохой?

4. Какой вклад в работу внес Левша, из-за чего одного его имени нет на подковках?

5. Какой «секрет» стремится рассказать Левша русскому императору?

Вариант 18. Творчество А.П. Чехова

1. Сколько раз меняется мнение о «белом борзом щенке с острой мордой и желтым пятном на спине» у полицейского надзирателя Очумелова в рассказе «Хамелеон»?

2. Какие «футляры» для души находит Беликов в рассказе «Человек в футляре»?

3. Какое художественное средство позволяет изобразить гармонию природы в рассказе «Ионыч»?

4. В чем особенность кульминации в комедии «Вишневый сад»?

5. Какое художественное средство в комедии «Вишневый сад» позволяет передать «печальное» настроение, возникающее от ощущения конца эпохи?

Вариант 19. Творчество А.С. Грибоедова

1. Назовите три из афористических высказываний Чацкого.

2. Какие особенности натуры Молчалина обыгрываются в его «говорящей» фамилии?

3. В чем главная особенность сна Софии?

4. В какой промежуток времени происходит действие в комедии «Горе от ума»?

5. Что позволяет выявить сравнение сюжетных и речевых характеристик Фамусова?

Вариант 20. Творчество А.Н. Островского

1. Какой смысл видят жители Калинова в грозе («Гроза»)?

2. Какой образ характеризует девические представления Катерины о мире («Гроза»)?

3. Что пытается «найти» Кулигин, чтобы помочь «обществу» («Гроза»)?

4. Отдает ли Гурмыжская долг своему «племяннику» («Лес»)?

5. Какие роли «играют» Буланов и Несчастливцев, по мнению Счастливецова («Лес»)?

ОТВЕТЫ НА КОНТРОЛЬНЫЕ ТЕСТЫ

Вариант 1

1. «Волк и Ягненок», «Волк на псарне», «Волк и Журавль» или «Пестрые Овцы».

2. Гротеск.

3. Антитеза.

4. Лесть как «гнусное, вредное» качество, а кроме этого все проявления беспочвенного самолюбования.

5. Образ «корней» ассоциируется с народом, «питающим» все общество на протяжении всего его развития («А если корень иссушится,—/Не станет дерева...»).

Вариант 2

1. Ассонансы.

2. Мотив сна.

3. Гадания в «крещенский вечерок», «светлица», «санки», «снег глубокий», «избушка».

4. «Молчание» искусства.

5. Развернутая метафора.

Вариант 3

1. Ода «Вольность» А.Н. Радищева.

2. Весна и осень изображаются как сменяющие друг друга «годовые времена».

3. Возвращение Онегина в Петербург, два письма, два объяснения.
4. Ономатопея.
5. Исторические лица: Екатерина II и «Гришка» Отрепьев (Лжедмитрий I).

Вариант 4

1. Образ «крута».
2. Ассонанс.
3. «Роман в стихах», «собрание пестрых глав», «свободный роман».
4. Смерть Евгения «у порога» «домишка ветхого».
5. Издателю.

Вариант 5

1. Мотив физических мук.
2. Ономатопея.
3. Сон.
4. Олицетворение.
5. «Не приведи Бог видеть русский бунт, бессмысленный и беспощадный!» (гл. 13).

Вариант 6

1. Метафора.
2. Завершающий образ: «победный венец».
3. «Чувства и мысли», «душевная глубина», «таинственно-волшебные думы».
4. Антитеза.
5. Баронесса Амалия Крюденер.

Вариант 7

1. Антитеза.
2. Художественный параллелизм.
3. «Пророк» — 1826, «Поэт» — 1827.
4. Инструментовка.
5. «Утро».

Вариант 8

1. Метафора.
2. Стихотворения А.С. Пушкина («Деревня», «Я памятник себе воздвиг нерукотворный...»), В.А. Жуковского («Вечер»), М.Ю. Лермонтова («Пророк»), поэма Н.В. Гоголя («Мертвые души»).
3. Образ дороги.
4. Агап Петров («Последыш»).
5. Художественный параллелизм.

Вариант 9

1. Омонимия.
2. «Разговор веселый» — «грустный сон».
3. Речитативный стих.

4. «Пламень»: «пламенная страсть», «пылающая грудь», «пламень» «в груди».
5. Три: «автор этой книги», Максим Максимыч, Печорин.

Вариант 10

1. Синекдоха.
2. Сатира.
3. «Вышел я на страшный бой, на последний бой!»

...

Богатырский бой начинается.

4. Увы! — за несколько минут
Между крутых и темных скал,
Где я в ребячестве играл,
Я б рай и вечность променял...

5. В «горниле» «страстей пустых и неблагодарных» Печорин утратил навеки **«пыл благородных стремлений** — лучший свет жизни» («Журнал Печорина», 16 июня, запись перед дуэлью).

Вариант 11

1. Гротеск.
2. Притча о Кифе Мокиевиче и Мокии Кифовиче (гл. 11).
3. Развернутая метафора, имеющая символическое значение.
4. «Явление последнее» пятого действия предвещает завязку конфликта; немая сцена показывает «электрическое потрясение» от ее осознания.
5. А.С. Пушкин («С Пушкиным на дружеской ноге»), О.И. Сенковский («Все это, что было под именем барона Брамбеуса... я написал»), М.Н. Загоскин («Ах, да, это правда: это точно Загоскина; а есть другой «Юрий Милославский», так тот уж мой» — д. 3, явл. 6).

Вариант 12

1. С поэмой Н.В. Гоголя «Мертвые души».
 2. «Сон Обломова», вошедший в окончательной редакции в первую часть романа (гл. 9).
 3. «Сон».
 4. Необходимость менять квартиру («С квартиры гонят... хотят другую квартиру отделять... торопят, чтоб через неделю...» — ч. 1, гл. 4).
- По предложению Тарантьева Обломов посещает дом его «кумы» на Выборгской стороне.
5. Кольцевая.

Вариант 13

1. Первое появление героев относится к «20 мая 1859 года» (гл. 1).
2. «Я, тот самый я, которого вы изволите видеть теперь перед собою, я у князя Витгенштейна! и у Жуковского пульс шупал! Тех-то, в южной-то армии, по четырнадцатому... всех знал наперечет» (гл. 20).

¹ Витгенштейн Петр Христианович (1769—1843) — граф, русский генерал-фельдмаршал.

3. «Он ничего русского не читает, но на письменном столе у него находится серебряная пепельница в виде мужицкого лаптя» (гл. 28).
4. «Ведь ты знаешь, что я внук дьячка?» (гл. 16).
5. Из стихотворения «Брожу ли я вдоль улиц шумных...» (1829).

Вариант 14

1. «В начале июля, в чрезвычайно жаркое время под вечер один молодой человек вышел из своей каморки...» — ч. 1, гл. 1.
2. Притча о воскресении Лазаря.
3. Несчастье, случившееся с Мармеладовым («...он переходил улицу, его раздала коляска...») — ч. 2, гл. 7.
4. Кеплера, Ньютона, Ликурга, Солона, Магомета, Наполеона — ч. 3, гл. 5.
5. Ситников и Кукшина из романа И.С. Тургенева «Отцы и дети».

Вариант 15.

1. «Не тужи дружок: час терпеть, а век жить!», «Где суд, там и неправда», «Да червь капусту гложет, а сам прежде того пропадает», «Жена для совета, теща для привета, а нет милей родной матушки!», «От сумы да от тюрьмы никогда не отказывайся», «Все детки равны: какой палец ни укуси, все больно», «Наше счастье, дружок, как вода в бредне!»: тынешь — надулось, а выгашешь — ничего нету», «Положи, Боже, камушком, подними калачиком» — т. 4, ч. 1, гл. 12; «Лег — свернулся, встал — встряхнулся», «Солдат в отпуску — рубаха из порток» — т. 4, ч. 1, гл. 3; «На болезнь плакаться — Бог смерти не даст» — т. 4, ч. 3, гл. 13; другие — т. 4, ч. 2, гл. 11—12.
2. Отечественная война 1812 г.
3. «...в комнату вбежала тринадцатилетняя девочка...» — т. 1, ч. 1, гл. 8.
4. На взгляд Болконского, «успех» зависит не от «штабов» и «позиции», а от «чувства, которое есть... в каждом солдате» — т. 3, ч. 2, гл. 25.
5. «Вся моя мысль состоит в том, что ежели люди порочные связаны между собой и составляют силу, то людям честным надо сделать только то же самое» — эпилог, ч. 1, гл. 16.

Вариант 16

1. «Прошел день, прошел другой; мужичина до того изловчился, что стал даже в пригоршне суп варить». «И выстроил он корабль — не корабль, а такую посудину, что можно было океан-море переплыть...».
2. Крестьяне, актер Садовский, четыре знакомых генерала, капитан-исправник, «К чему он подойдет, все», мышонок, медведь, «начальники».
3. «...а во сне ему снится, что у него выигрышный билет и он на него двести тысяч выиграл».
4. «...в самый Михайлов день». Празднование именин является прологом к «ошибке» Топтыгина, который, «не рассмотревши с похмелья, взял и съел» Чижика.
5. Басни И.А. Крылова «Пестрые овцы», «Крестьянин и Работник», «Трудолюбивый медведь».

Вариант 17

1. Сказ.
2. «...один косой левша, на щеке пятно родимое, а на висках волосья при ученье выдраны...» — гл. 6.

¹ Бредень — небольшой невод, который тянут за собой по броду — мелкому месту на реке; в оригинале пословица: «Наше счастье — вода в бредне»,

3. «...двух недель не пройдет, как я с тихого Дона опять в Петербург поворочу — тогда мне чтоб непременно было что государю показать» — гл. 5.

4. «...я мельче этих подковок работал: я гвоздики выковывал, которыми подковки забиты, — там уже никакой мелкоскоп взять не может» — гл. 14.

5. «Скажите государю, что у англичан ружья кирпичом не чистят: пусть чтобы и у нас не чистили, а то, храни Бог войны, они стрелять не годятся» — гл. 19.

Вариант 18

1. Пять.

2. «...он всегда хвалил прошлое и то, чего никогда не было; и древние языки, которые он преподавал, были для него в сущности те же калоши и зонтик, куда он прятался от действительной жизни... И мысль свою Беликов также старался запрятать в футляр. Для него были ясны только циркуляры и газетные статьи, в которых запрещалось что-нибудь».

2. Антитезы: «...далеко было видно белое и черное, и сонные деревья склоняли свои ветви над белым... листья кленов, похожие на лапы, резко выделялись на желтом песке аллеи...», выражающие мысль о соединении в природе «белого и черного», жизни и смерти.

4. Кульминационное событие — торги — происходит далеко в городе («...далеко-далеко на горизонте неясно обозначается большой город...» — д. 2), герои узнают о нем после завершения.

5. Внезапный «звук лопнувшей струны, замирающий, печальный» (д. 2, 4).

Вариант 19

1. «Блажен, кто верует, тепло ему на свете!» (д. 1), «Свежо предание, а верится с трудом», «А судьи кто?» (д. 2), «Судьба любви — играть ей в жмурки» (д. 3), «Молчалины блаженствуют на свете» (д. 4) и др.

2. Скрытность, угодничество («Услужлив, скромненький...» — мнение Чацкого, д. 3, явл. 43), позволяющие достичь «степеней известных» («Ведь нынче любят бессловесных» — замечание Чацкого, д. 1, явл. 7).

3. «Смутный сон» Софии — вымысел, позволяющий и охарактеризовать ее внутренний мир (д. 1, явл. 4).

4. В один день. Действие начинается утром («Лизанька... Да расходитесь. Утро» — д. 1, явл. 1) и завершается ночью, когда гости разъезжались с «бала» («Лиза... В пустые сени! в ночь!» — д. 4, явл. 11).

5. Двуличие.

Вариант 20

1. «Дикой. Да гроза-то что такое по-твоему?..

Кулигин. Электричество.

Дикой (*топнув ногой*). Какое еще там елестричество!.. гроза-то нам в наказание посылается, чтобы мы чувствовали...» — д. 4, явл. 2.

2. Образ рая: «Или храмы золотые, или сады какие-то необыкновенные, и все поют невидимые голоса, и кипарисом пахнет, и горы и деревья будто не такие, как обыкновенно, а как на образах пишутся» — д. 1, явл. 7).

3. «Кулигин... Только б мне, сударь, перпету-мобиль найти!

Борис. Что ж бы вы сделали?

Кулигин. Как же, сударь! Ведь англичане миллион дают; я бы все деньги для общества и употребил, для поддержки. Работу надо дать мешанству-то. А то руки есть, а работать нечего.

Борис. А вы надеетесь найти перпетуум-мобиле?

Кулигин. Непременно, сударь! Вот только бы теперь на модели деньжонками раздобыться...» — д. 1, явл. 3).

4. О том, что она «должна» племяннику мужа, Гурмыжская упоминает в разговоре с соседями («Один должник его отца принес мне старый долг; сумма хотя небольшая, но она тяготит меня» — д. 1, явл. 4).

Получив, благодаря Несчастливцеву недостающую тысячу от Восмибратова, Гурмыжская снова говорит о долге («А ты знаешь, ведь я тебе еще должна ровно такую сумму» — д. 3, явл. 11), но, *«Как бы спохватившись, торопливо прячет деньги»* (ремарка). Только при расставании, опасаясь Несчастливцева, положившего «пистолет... на стол», она возвращает долг («Я тебе должна тысячу рублей; вот твои деньги!» — д. 5, явл. 5).

5. После того, как Счастливцев «за кустом» «слышал, своими ушами» разговор Гурмыжской с Булановым (д. 3, явл. 11), он указывает Несчастливцеву, чувствующему себя «счастливым» оттого, что вернул деньги «тетушке», что Буланов «умнее; он здесь получше... роль-то играет... Он-то любовника играет, а вы-то... простака» (д. 4, явл. 1).

СОДЕРЖАНИЕ

Предисловие	3
ПОЭЗИЯ	5
И.А. Крылов	5
«Листы и корни»	10
«Волк и Ягненок»	12
«Волк на псарне»	13
«Ворона и Лисица»	15
«Мартышка и Очки». «Свинья под дубом»	17
«Осел и Соловей»	19
<i>Литература</i>	20
<i>Темы для самостоятельной работы и сочинений</i>	20
В.А. Жуковский	21
«Вечер»	22
«Светлана»	26
«Невыразимое»	33
«Море»	36
<i>Литература</i>	39
<i>Темы для самостоятельной работы и сочинений</i>	39
А.С. Пушкин	39
«19 октября» (1825)	42
«Вольность»	48
«К Чаадаеву» (1818)	52
«Деревня»	54
«Узник»	56
«К морю»	58
«Во глубине сибирских руд...»	61
«Анчар»	64
«Погасло дневное светило...»	68
«Брожу ли я вдоль улиц шумных...»	72
«Элегия» («Безумных лет угасшее веселье...»)	73
«...Вновь я посетил...»	75
«Пророк»	80
«Поэт»	82
«Позту»	83
«Я памятник себе воздвиг нерукотворный...»	85
«К » («Я помню чудное мгновенье...»)	88
«На холмах Грузии лежит ночная мгла...»	91
«Я вас любил: любовь еще, быть может...»	92
«Зимнее утро»	95
«Осень»	97
«Евгений Онегин»	102
«Медный всадник»	141
<i>Литература</i>	154
<i>Темы для самостоятельной работы и сочинений</i>	154

Ф.И. Тютчев	155
«Silentium!»	158
«О чем ты воешь, ветр ночной?»	160
«Цицерон»	162
«Два голоса»	164
«Весенние воды»	166
«Тени сизые смешались...»	167
«К.Б.» («Я встретил вас — и все былое...»)	169
«О, как убийственно мы любим...»	170
«Я очи знал, — о, эти очи!»	172
«Последняя любовь»	173
<i>Литература</i>	175
<i>Темы для самостоятельной работы и сочинений</i>	175
М.Ю. Лермонтов	176
«Ангел»	177
«Парус»	179
«Смерть поэта»	182
«Дума»	186
«И скучно и грустно»	188
«Когда волнуется желтеющая нива...»	189
«Выхожу один я на дорогу...»	191
«Поэт»	194
«Пророк»	196
«Есть речи — значенье...»	198
«Молитва» («Я, Матерь Божия, ныне с молитвою...»)	200
«Как часто, пестрою толпою окружен...»	202
«Завешание»	204
«Утес»	207
«Сон»	208
«Нет, не тебя так пылко я люблю...»	210
«Бородино»	211
«Родина»	214
«Песня про царя Ивана Васильевича, молодого опричника и удалого купца Калашникова»	216
«Мицыри»	222
<i>Литература</i>	232
<i>Темы для самостоятельной работы и сочинений</i>	232
А.А. Фет	233
«На заре ты ее не буди...»	235
«Кот поет, глаза прищура...»	237
«Шепот, робкое дыханье...»	238
«Сияла ночь. Луной был полон сад. Лежали...»	239
«Одним толчком согнать ладью живую...»	241
<i>Литература</i>	242
<i>Темы для самостоятельной работы и сочинений</i>	242
Н.А. Некрасов	243
«Тройка»	245
«Забывтая деревня»	248
«Размышления у парадного подъезда»	249
«Железная дорога»	252
«Вчерашний день, часу в шестом...»	258
«Элегия»	259

«Кому на Руси жить хорошо»	261
Литература	282
Темы для самостоятельной работы и сочинений	283
ПРОЗА	284
А.С. Пушкин	284
«Капитанская дочка»	284
Литература	301
Темы для самостоятельной работы и сочинений	301
М.Ю. Лермонтов	302
«Герой нашего времени»	302
Литература	320
Темы для самостоятельной работы и сочинений	320
Н.В. Гоголь	321
«Мертвые души»	321
Литература	347
Темы для самостоятельной работы и сочинений	347
И.А. Гончаров	348
«Обломов»	350
Литература	364
Темы для самостоятельной работы и сочинений	364
И.С. Тургенев	365
«Отцы и дети»	367
Литература	383
Темы для самостоятельной работы и сочинений	383
Ф.М. Достоевский	384
«Преступление и наказание»	386
Литература	405
Темы для самостоятельной работы и сочинений	405
Л.Н. Толстой	406
«Война и мир»	410
Литература	438
Темы для самостоятельной работы и сочинений	438
М.Е. Салтыков (Н. Щедрин)	439
«Сказки»	441
«Повесть о том, как один мужик двух генералов прокормил»	443
«Дикий помещик»	445
«Премудрый пескарь»	447
«Медведь на воеводстве»	448
Литература	451
Темы для самостоятельной работы и сочинений	451
Н.С. Лесков	452
«Левша»	454
Литература	460
Темы для самостоятельной работы и сочинений	460
А.П. Чехов	461
«Смерть чиновника»	461
«Хамелеон»	464

«Студент»	467
«Человек в футляре»	470
«Ионыч»	473
«Душечка»	478
<i>Литература</i>	482
<i>Темы для самостоятельной работы и сочинений</i>	482
ДРАМАТУРГИЯ	483
А.С. Грибоедов	483
«Горе от ума»	484
<i>Литература</i>	507
<i>Темы для самостоятельной работы и сочинений</i>	507
Н.В. Гоголь	508
«Ревизор»	508
<i>Литература</i>	521
<i>Темы для самостоятельной работы и сочинений</i>	521
А.Н. Островский	521
«Гроза»	523
«Лес»	532
<i>Литература</i>	542
<i>Темы для самостоятельной работы и сочинений</i>	542
А.П. Чехов	543
«Вишневый сад»	543
<i>Литература</i>	560
<i>Темы для самостоятельной работы и сочинений</i>	560
Контрольные тесты	561
Ответы на контрольные тесты	565

Учебное издание

Буслакова Татьяна Павловна

РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА XIX ВЕКА

Учебный минимум для абитуриента

Редактор *Т.А. Феоктистова*
Художественный редактор *З.Е. Афиногенова*
Художник *В.Н. Хомяков*
Технический редактор *Н.В. Быкова*
Компьютерная верстка *С.Н. Луговая*
Корректор *Т.А. Феоктистова*
Оператор *М.Н. Паскарь*

Лицензия ИД № 06236 от 09.11.01.
Изд. № ЛЖ-204. Подп. в печать 16.10.02. Формат 60 x 88¹/₁₆. Бум. газетн.
Гарнитура «Таймс». Печать офсетная.
Объем 35,28 усл. печ. л. 35,53 усл. кр.-отт. 37,71 уч. изд. л.
Тираж 10 000 экз. Заказ № 248.

ФГУП «Издательство «Высшая школа»,
127994, Москва, ГСП-4, Неглинная ул., д. 29/14.
Тел.: (095) 200-04-56, E-mail: info@v-shkola.ru, http: // www.v-shkola.ru

Отдел реализации: (095) 200-07-69, 200-59-39, факс (095) 200-03-01.
E-mail: sales@v-shkola.ru

Отдел «Книга-почтой»: (095) 200-33-36. E-mail: bookpost@v-shkola.ru

Набрано на персональных компьютерах издательства.

Отпечатано в ОАО «Оригинал», 101990, Москва, Центр,
Хохловский пер., 7— 9, стр. 1— 7,



В издательстве "ВЫСШАЯ ШКОЛА"
работает служба

«КНИГА ПОЧТОЙ»

*Если Вы живете далеко от столицы,
не огорчайтесь!*

Каждый желающий может заказать и получить
выпускаемую издательством литературу по почте в любой
точке России и ближнего зарубежья.

Стоимость пересылки составит 25% от суммы покупки,
независимо от месторасположения.

Рассылка книг производится только по предоплате.

Для оформления заказа нужно воспользоваться прайс-
листом издательства «Высшая школа».

Прайс-лист можно бесплатно заказать по почте,
получить по факсу, заказать по электронной почте или
найти на нашем сайте в Интернете.

При поступлении средств на расчетный счет
издательства «Высшая школа» на каждого клиента
открывается лицевой счет, на котором фиксируется
движение средств клиента.

Цена заказанного товара может отличаться от
указанной в прайс-листе. Отгрузка производится по цене,
действующей в день регистрации заказа.



127994, Москва, ул. Неглинная, д. 29/14.



(095) 200-33-36

Факс: (095) 200-06-87, 200-03-01

E-mail: bookpost@v-shkola.ru

<http://www.v-shkola.ru>