

8Р
Л64
ПРОФЕССИОНАЛЬНОЕ ОБРАЗОВАНИЕ

ЛИТЕРАТУРА

15-е издание

ОБЩЕОБРАЗОВАТЕЛЬНЫЕ
ДИСЦИПЛИНЫ


ACADEMIA

УЧЕБНИК



ПРОФЕССИОНАЛЬНОЕ ОБРАЗОВАНИЕ

ЛИТЕРАТУРА

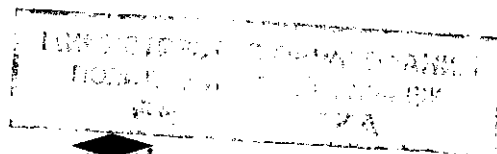
УЧЕБНИК

Под редакцией Г.А.Обернихиной

Рекомендовано
Федеральным государственным учреждением
«Федеральный институт развития образования» (ФГУ «ФИРО») в качестве учебника для использования в учебном процессе образовательных учреждений, реализующих образовательную программу среднего (полного) общего образования в пределах основных профессиональных образовательных программ НПО и СПО с учетом профиля профессионального образования

Регистрационный номер рецензии 366
от 04 октября 2010 г.

15-е издание, стереотипное



Москва
Издательский центр «Академия»
2017

УДК 82.09(075.32)

ББК 83я723

Л642

Авторы:

Обернихина Г. А. (Особенности развития литературы во второй половине XIX века; И. С. Тургенев; М. Е. Салтыков-Щедрин; Н. С. Лесков; А. П. Чехов; Особенности развития литературы и других видов искусства в конце XIX — начале XX века; И. А. Бунин; А. И. Куприн; А. М. Горький; Серебряный век русской поэзии; Творчество поэтов Серебряного века; А. А. Блок; В. В. Маяковский; Новокрестьянская поэзия; С. А. Есенин);

Вольнова И. Л. (Ф. М. Достоевский; Л. Н. Толстой);

Емельянова Т. В. (Б. Л. Пастернак; Особенности развития литературы в 1950 — 1990-е годы; А. И. Солженицын; А. Т. Твардовский; А. В. Вампилов; Особенности развития литературы на рубеже XX — XXI веков);

Зернов Д. И. (А. Н. Островский; И. А. Гончаров; Ф. И. Тютчев; А. А. Фет; А. К. Толстой; Н. А. Некрасов);

Мацыяка Е. В. (Особенности развития литературы в 1920 — 1940-е годы;

М. И. Цветаева; А. А. Ахматова; М. А. Булгаков; А. П. Платонов; М. А. Шолохов);

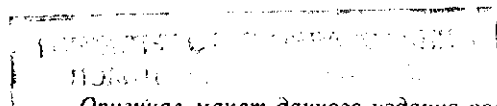
Савченко К. В. (Особенности развития литературы в конце XVIII — начале XIX века; А. С. Пушкин; М. Ю. Лермонтов; Н. В. Гоголь)

Рецензент:

преподаватель русского языка и литературы высшей категории,
председатель предметной цикловой комиссии русского языка и литературы
Педагогического колледжа № 6 г. Москвы *Н. Г. Паламарчук*

Литература : учебник для студ. учреждений сред. проф. образования / [Г. А. Обернихина, И. Л. Вольнова, Т. В. Емельянова и др.] ; под ред. Г. А. Обернихиной. — 15-е изд., стер. — М. : Издательский центр «Академия», 2017. — 656 с.
ISBN 978-5-4468-4081-6

Учебник содержит материалы по русской литературе конца XVIII — XX веков. Подробно рассматривается творчество крупнейших писателей этого периода, приводятся анализы наиболее значительных произведений. Методический аппарат книги снабжен заданиями трех уровней сложности и представляет большие возможности для самостоятельной работы студентов. Учебник входит в учебно-методический комплект для образовательных учреждений среднего профессионального образования, включающий также практикум по литературе и книгу для преподавателя. Для студентов учреждений среднего профессионального образования.



УДК 82.09(075.32)

ББК 83я723

*Оригинал-макет данного издания является собственностью
Издательского центра «Академия», и его воспроизведение любым способом
без согласия правообладателя запрещается*

© Обернихина Г. А., Вольнова И. Л., Емельянова Т. В.,
Зернов Д. И., Мацыяка Е. В., Савченко К. В., 2006
© Образовательно-издательский центр «Академия», 2006
© Оформление. Издательский центр «Академия», 2006

ISBN 978-5-4468-4081-6

ОТ АВТОРОВ

СРЧУЭ

Вам предстоит систематическое изучение курса русской литературы. В дальнейшем художественная литература станет вашим постоянным спутником и советчиком в жизни.

На данном этапе обучения воспользуйтесь учебно-методическим комплектом, который состоит из двух книг — учебника и практикума. Материал практикума будет полезен при выполнении заданий учебника.

В ходе обучения вы познакомитесь с лучшими произведениями русской классики, прочтаете произведения А. С. Пушкина, М. Ю. Лермонтова, Л. Н. Толстого, А. И. Куприна, М. А. Шолохова и других авторов. Параллельно с изучением русской литературы в обзорных темах познакомитесь с творчеством некоторых зарубежных писателей (Р. М. Рильке, Э. М. Ремарк и др.) и представителей литератур народов России (М. Джалиль, Р. Гамзатов и др.). Более углубленное знакомство с творчеством отдельных писателей состоится на семинарских и практических занятиях. В учебнике представлены планы семинаров по темам, относящимся к творчеству как русских (А. С. Пушкин, Ф. М. Достоевский, А. А. Блок, М. Горький и др.), так и зарубежных (Дж. Г. Байрон, Э. Т. А. Гофман) писателей. Читать произведения вы будете самостоятельно, а в аудитории — обмениваться впечатлениями, анализировать прочитанное.

Чтобы чтение было продуктивным, а восприятие художественного текста полноценным, в учебнике есть система вопросов и заданий, направленных на понимание авторского замысла, характеров героев произведений и т. д. Будьте пунктуальны при их выполнении.

Работая с учебником, обратите внимание, что вопросы и задания разноуровневые:

– вопросы и задания без «звездочек» являются обязательными для учащихся социально-экономического, технического, естественно-научного профиля;

– вопросы и задания без «звездочек» и с одной «звездочкой» (*) рассчитаны на учащихся гуманитарного и педагогического профиля;

– вопросы и задания с двумя «звездочками» (**) адресуются любознательным, а это не определяется профилем учебного заведения.

Аналогичные значки вы встретите и в списках рекомендуемой литературы. Они обозначают, на какую аудиторию рассчитаны эти издания.

Некоторые вопросы и задания учебника повторяются практически после каждой темы: прочитайте в учебнике о писателе; вспомните известные произведения данного писателя; составьте таблицу «Хроника жизни и творчества писателя»; проанализируйте синхронистическую таблицу; составьте понятийный словарь темы; составьте план и подготовьте сообщение и др. При изучении поэзии предлагается провести анализ стихотворений (восприятие, истолкование, оценка), при изучении эпических произведений — анализ эпизода. Эта практическая работа поможет вам активизировать свое творчество, упорядочить и систематизировать знания.

Чтобы вам легче было выполнить подобные задания, предлагаем примерные планы ответов (см. практикум).

Часть I

**РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА
КОНЦА XVIII—XIX ВЕКОВ**

ОСОБЕННОСТИ РАЗВИТИЯ ЛИТЕРАТУРЫ С КОНЦА XVIII ДО СЕРЕДИНЫ XIX ВЕКА

Реформы Петра I способствовали тому, что литература и искусство начали приобретать черты светскости, общедоступности, злободневности. В царствование Екатерины II (1762—1796) русская литература и культура хотя и находились еще под влиянием европейских авторитетов, получили импульс развиваться своим самобытным и неповторимым путем. Труды Михаила Васильевича Ломоносова, деятельность таких русских мыслителей и писателей, как Феофан Прокопович, Антиох Кантемир, Василий Кириллович Тредиаковский, Александр Петрович Сумароков, Михаил Матвеевич Херасков и др., постепенно утверждали в русской литературе и искусстве общее для Европы того времени направление — классицизм, абсолютное господство которого в отечественной культуре длилось более полувека.

Классицизм. Как художественное направление классицизм начал формироваться в Европе в конце XVI века, приходя на смену эстетике эпохи Возрождения. Слово *classicus* по латыни значит «образцовый», таким образом в названии направления отражено, что его эстетическая система основана на следовании античным образцам и сами произведения классицизма являются образцом для подражания.

В основе теории классицизма лежит идея о воспитательной роли искусства в жизни общества. Литература, театр, живопись, музыка — все виды искусства, как в античном мире, должны служить человеку и государству, направляя их развитие в сторону идеала, способствуя их воспитанию и образованию. Теоретики классицизма однозначно утверждали приоритет разума над чувством, поэтому в системе ценностей классицизма на высшей ступени стоит Человек Разумный, обладающий всеми лучшими качествами, которые может в себе воспитать мыслящая личность. У мыслящего человека дурные качества развиваться не могут, они будут преодолены как противоречащие разуму. В произведениях классицизма между словом «глупость» и словом «порок» ставится знак равенства, все беды человечества представляются результатом неразумности и необразованности. Глупость имеет как смешные, так и трагичные последствия, которые служат демонстрацией того, как не следует поступать, каким не следует быть.

Чтобы развиться в мыслящую личность, человек должен воспитать свой ум и сердце путем образования через постижение не только наук, но и закономерностей жизни. Он должен приобрести правильные морально-этические представления и четко определить, к чему следует стремиться. В идеале такой человек одинаково безупречно проявляет себя на всех жизненных поприщах: на службе государству, в семье, в воспитании следующих поколений. Он не имеет права оставаться в стороне от любых событий, происходящих в обществе, он сам себе не может этого позволить. В воспитании такого человека главнейшую роль играет литература, так как именно в ней он находит образцы для подражания: героев, на которых следует быть похожим; ценности, на которые следует ориентироваться. В произведениях классицизма почти всегда звучит поучительная интонация, писатель занимает по отношению к читателю позицию наставника. Недаром некоторые писатели-классицисты одновременно внесли большой вклад и в историю мировой педагогики; в их трудах заключены мысли о воспитании, многие из которых не устарели и в наши дни.

Необходимость учить читателя диктовала определенные требования к тому, как писатель оформлял свою идею. Чтобы не возникало никакой двусмысленности при прочтении, мысли должны быть изложены ясно и доступно, образы нарисованы узнаваемо, язык прост и понятен. Нужно четко расставлять акценты на явлениях положительных и отрицательных, добродетель должна контрастировать с пороком и вызывать однозначную симпатию, а ее противоположность — явное порицание. Сюжет произведения следует направлять на решение дидактической¹ задачи, его развитие подчинять законам логики.

Те же требования предъявлялись и к произведениям живописи, и к архитектурным сооружениям. Художники классицизма не стремились к достоверности и реалистичности, поэтому их картины выглядят немного театрально, условно, но они выразительны, полны экспрессии² и высокого пафоса³. В основе их, как и в основе классицистической драматургии, как правило, лежат библейские и исторические сюжеты, имеющие яркий дидактический смысл.

Грандиозных успехов русский классицизм достиг в архитектуре. Под его влиянием изменился облик столиц — Петербурга и Москвы. Зодчие классицизма стремились в строгих, пропорциональных и величественных постройках выразить идеалы своего времени. Здания, построенные в эпоху классицизма, напоминают

¹ Дидактический (от греч. didaktikos — поучительный) — наставительный, поучительный.

² Экспрессия (от франц. expression — выражение) — выразительность.

³ Пафос (от греч. pathos — чувство) — страстное воодушевление, подъем.

античные храмы, лишённые пышного декора. В них ценятся симметрия, простота, строгость и целесообразность.

Наконец, в основе своей искусство должно опираться на законы гармонии, быть прекрасно, тогда оно обязательно найдет отклик в человеке, который по своей природе стремится от хаоса к порядку, от уродливого к прекрасному, от глупого к разумному, надо только показать ему верную дорогу.

Из этих размышлений о человеческой природе и путях ее совершенствования вытекают основные принципы, которым подчиняется искусство классицизма в его идеальном воплощении: принцип *рационализма*, принцип *дидактичности*, принцип *ясности и логичности*, принцип *одноплановости* и принцип *подражания прекрасному*.

Таким образом, основной задачей искусства классицизма было представить некую идеальную, разумную модель мироздания, которая населена совершенными с рационалистической точки зрения гражданами, или же, наоборот, модель настолько несовершенную, что сама мысль о возможности такого мироустройства показалась бы дикой и ужасной.

Внутри философии классицизма появилось идейное движение, основанное на представлениях о разумном, «просвещенном» преобразовании общества, — *Просвещение*. Просветительское движение выдвинуло идеи буржуазной демократии, социального равенства, свободного развития личности. Основной своей целью просветители видели преодоление с помощью науки и разума дисгармонии существующего мироустройства, устранение человеческих заблуждений и социального невежества правителей. Этой цели должен был служить грандиозный проект французских философов-просветителей — издание многотомной «Энциклопедии, или Толкового словаря наук, искусств и ремесел» (1751—1780), в создании которого принимали участие Дени Дидро¹, Жан-Жак Руссо², Вольтер³ и др.

В европейской литературе возникло направление, получившее название **просветительский реализм**, представителями которого стали такие известные писатели, как Даниэль Дефо и Сэмюэл Ричардсон. В русской литературе самым высоким достижением

¹ Дидро Дени (1713—1784) — французский философ-энциклопедист. Занимался изучением и популяризацией права, физики, математики и философии, также писал романы.

² Руссо Жан-Жак (1712—1778) — французский философ и писатель, труды которого имели огромное влияние на литературу и общество. Наиболее известные произведения: трактат «О начале неравенства между людьми», романы «Новая Элоиза» и «Эмиль», биографический роман «Исповедь».

³ Вольтер Франсуа-Мари Аруэ (1694—1778) — французский писатель, поборник веротерпимости и свободы. Наиболее известные произведения: драмы «Эдин», «Брут», «Магомет», сатирический роман «Кандид», историческое сочинение «История Карла XII» и философское сочинение «Философские письма».

просветительского реализма стало сочинение Александра Николаевича Радищева «Путешествие из Петербурга в Москву».

Искусство классицизма стремилось к каноничности, т. е. к тому, чтобы художественные произведения имели не сиюминутную, а вечную ценность, обращались не к частным, а к общим вопросам жизни, не к сфере быта, а к общественно значимым проблемам. Поэтические каноны классицизма были сформулированы французским философом, писателем и теоретиком литературы Николя Буало-Депрео в трактате «Поэтическое искусство» (1674).

Главная художественная особенность искусства классицизма — его *нормативность*, т. е. подчиненность строгим правилам и принципам. Теоретики классицизма утверждали необходимость следования этим правилам, благодаря чему искусство могло бы без погрешностей выполнять свою задачу. Правила ограничивали свободу истинных художников, гарантируя их ученикам возможность подражать образцам.

В литературе регламентировалась прежде всего *жанровая система*, существовало четкое разделение «низких», «средних» и «высоких» жанров. На высшей ступени эстетической иерархии стояли произведения, в которых высоким стилем изображался гражданский идеал, подавался пример, поднимались вопросы глобального значения. К этим жанрам относятся эпическая поэма, ода и трагедия.

К частным вопросам человеческого бытия были обращены произведения «средних» жанров: вся лирика (элегия, идиллия, песня и др.), высокая комедия, роман.

Произведения, в которых разоблачались недостойные качества человеческой природы, высмеивались пороки, представляли собой «низкие» жанры: сатира, басня, комедия, отличная от высокой.

В эпоху классицизма наибольшего расцвета достигла драматургия. Развитие русской драматургии, логично вытекавшее из требований классицизма, вело к развитию театрального искусства: почти все богатые и желающие выглядеть просвещенными вельможи заводили в своих имениях крепостные домашние театры, среди которых особенно известным был театр графа Шереметева в усадьбе Останкино в Москве. Появились и первые публичные театры в Москве, Петербурге, Ярославле и других крупных городах. Театр стал самым популярным зрелищем, его влияние ощущалось и в придворных обычаях, и в costume той эпохи, и даже в армейских парадах. У истоков русского театра стояли великий актер Федор Григорьевич Волков и драматург Александр Петрович Сумароков.

Жанровой иерархии соответствовало *учение о трех стилях* (высоком, среднем, низком), регулирующее стилистическую и языковую сторону художественного произведения. В русской литературе

теоретиком трех стилей был Михаил Васильевич Ломоносов, который установил для каждого стиля нормативное соотношение церковно-славянской, русской литературной и русской разговорной лексики. Его поэтические произведения создавались как примеры гармоничного использования разных лексических пластов языка и долгое время служили образцами для русских стихотворцев. Кроме того, М. В. Ломоносов и теоретически, и практически обосновал естественность и логичность применения в русском стихосложении силлабо-тонической¹ системы и стал вместе с В. К. Тредиаковским реформатором всей русской поэзии.

Стремясь к достижению своих нравственных и художественных целей, теоретики классицизма часто чрезмерно усложняли и регламентировали процесс создания литературного произведения. Именно нормативность классицизма стала тем фактором, который не облегчил, а усложнил выполнение поставленных ими задач, так как зачастую это уводило литературу в область точных наук, «поверяло алгеброй гармонию». В таких произведениях за совершенной с точки зрения теории классицизма формой читатель не находил отзвуков своих, сугубо человеческих проблем. Образцовые произведения этой эпохи очень скоро стали невостребованными, а в истории мировой литературы, наоборот, остались лишь те, в которых авторы не стремились к безоговорочному следованию правилам.

Наибольшую значимость в жанровой системе русского классицизма получили такие жанры, как *ода* (М. В. Ломоносов), *трагедия* (А. П. Сумароков), *героическая поэма* (М. М. Херасков), *сатира* (А. Д. Кантемир), *басня* (И. А. Крылов) и *комедия* (Д. И. Фонвизин). Русские писатели-классицисты в своих произведениях обращались преимущественно к современным им темам и национально-исторической проблематике, а не к античным сюжетам и героям. В этом состоит отличительная особенность русского классицизма.

Гаврила Романович Державин (1743—1816) считается крупнейшим русским поэтом эпохи классицизма и одновременно художником, прекратившим господство этого направления в русской литературе.

Титул «великий» он получил от соотечественников еще при жизни; был свидетелем четырех царствований, каждое из которых представляло собой независимо от срока целую эпоху в судьбе России: служил Елизавете Петровне, Екатерине II, Павлу I и Александру I. Державин стал символом русской литературы XVIII века и благословил в лице А. С. Пушкина новую литературу.

¹ Силла́бо-тоническое стихосложение (от греч. *syllabe* — слог + тонический) — система стихосложения, основанная на упорядоченном чередовании ударных и безударных слогов, при этом важно количество слогов в строке.

Путь его к житейскому благополучию и литературному признанию был долгим и трудным.

Родившись в семье мелкопоместного дворянина и не имея высоких покровителей, он десять лет служил простым солдатом, только потом был произведен в офицеры. Получив возможность выбора, предпочел гражданскую службу сначала в Сенате¹, потом на посту губернатора в Тамбове и Петрозаводске. При дворе Екатерины II некоторое время служил ее личным секретарем и литературным наставником (императрица писала пьесы и нравоучительные сказки). При Александре I стал министром юстиции.

Переживал взлеты и падения, много путешествовал, становился жертвой дворцовых интриг, участвовал в военных действиях. И все это время он оставался поэтом. Не будучи ревностным последователем классицизма в творчестве, Державин полностью разделял взгляды теоретиков классицизма на гражданский долг человека и идеи о воспитательном значении искусства.

Поэзия для Державина не только мир чувств, но и мыслей. Он первым в русской литературе создал лирического героя, который мыслит и чувствует одновременно, осмысляет свои душевные порывы и в разрешении глобальных философских и общественных проблем руководствуется своим нравственным чувством. Его стихи — отражение русской действительности и русской души.

Хотя язык поэзии Державина с современной точки зрения труден для чтения, современники считали его реформатором русского литературного языка. Обращаясь к реалиям русской жизни, к образам своих современников, поэт разрушал традиционную систему жанров и стилей. В его одах появляются элементы сатиры и лирики, в лирике — просторечия, в легкомысленных по содержанию стихах — высокая лексика, в философских — бытовые подробности.

Державин первым из русских поэтов перестал жертвовать благозвучностью и красотой стиха ради его соответствия канону. Фонетической, звуковой окраске поэзии он придавал не меньшее значение, чем выразительности образов. Образы Державина создавал часто на основе народной поэтической традиции, обходя литературные штампы.

Наконец, Державин — первый русский поэт, который декларировал мысль о том, что миссия поэта не менее, а в чем-то и более достойна уважения и признания, чем служение своей стране на любом другом поприще. Он желал остаться в памяти соотечественников прежде всего как поэт.

¹ Сенат — главный орган государственного управления Российской империи с 1711 года.

Ода «Бог» (1784). Г. Р. Державин работал над этим произведением четыре года и придавал ему особое значение, даже поместил его первым в своем собрании сочинений. Если верить автобиографическим «Запискам» Державина, то слово «бог» было первое произнесенное им в годовалом возрасте слово.

Оду «Бог» можно считать философским, религиозным и поэтическим манифестом Державина. Он утверждает, что мир, созданный Богом, непознан и никогда не будет познан человеком. Человек — «ничто», но в то же время «частица целой я вселенной», связующая всех сотворенных Всевышним существ. Религиозное чувство лирического героя глубоко и непоколебимо, его вера в Бога и божественное совершенство мироздания покоится на твердом триедином основании: «чин природы», голос собственного сердца и доводы разума. Лирический герой видит в себе ту же непознаваемую загадку, что и во вселенной, и через самопознание постигает мир и замысел Творца. Суть человеческой природы в том, что человеку одновременно дано и очень многое — «умом громам повелеваю», и очень мало — «я телом в прахе истлеваю», и примирить это противоречие бытия может только вера в безупречность божественного замысла. Тогда трагизм существования оборачивается триумфом человека, его совершенство и отличие от остальных земных созданий в том, что он может быть одновременно всем: «я царь — я раб — я червь — я Бог!».

Державин рассуждает, как философ, и чувствует, как поэт. Он может «в сердечной простоте беседовать о Боге», и его стихи — это выражение частного взгляда на глобальный вопрос взаимоотношений между человеком и Богом.

«Властителям и судиям» (1780). Стихотворение относится к произведениям политической лирики и носит явные черты идеологии просветительства. Оно является вольным переложением 81-го псалма из библейской книги Псалтырь¹:

«Бог стал в сонме богов; средь богов произнес суд. Доколе будете вы судить неправедно и оказывать лицепрятие нечестивым? Давайте суд бедному и сироте; угнетенному и нищему оказывайте справедливость. Избавляйте бедного и нищего, исторгайте его из рук нечестивых. Не знают, не разумеют, во тьме ходят; все основания земли колеблются. Я сказал: вы — боги, и сыны Всевышнего — все вы. Но вы умрете, как человеки, и падете, как всякий из князей. Восстань, Боже, суди землю, ибо ты наследуешь все народы».

¹ Псалтырь — одна из книг Ветхого Завета, содержит псалмы, авторство которых приписывается богословами иудейскому царю Давиду. Составление этой книги относят к 1500—1150 гг. до н.э.

Псалом — лирическое произведение религиозного характера, предназначенное для вокального исполнения на богослужении.

Прочитав оду, императрица Екатерина II назвала ее якобинской¹. На это Державин ответил: «Спросили некоего стихотворца: как он смеет и с каким намерением пишет в стихах своих толь разительные истины, которые вельможам и двору не могут быть приятны. “Мои стихи, — промолвил поэт, — ежели кому кажутся крепкими, как полыновое вино, то они, однако, также здравы и спасительны. Ничто столько не делает государей и вельмож любезными народу и не прославляет их в потомстве, как то, когда они позволяют говорить себе правду и принимают оную великодушно. Похвала укрепляет, а лесть искореняет добродетель”».

«Евгению. Жизнь Званская» (1807). Уйдя с государственной службы, Державин поселился в имении Званка и полностью посвятил себя литературному труду. Жизнь в Званке и стала предметом изображения в стихотворении.

В этом произведении Державин соединил жанровые признаки дружеского послания с содержанием, характерным для жанра идиллии. Лирический герой описывает свою жизнь как воплощение гармонии: мир вокруг него прекрасен, каждый день наполнен и радостями духа, и приятными для человека преклонных лет бытовыми подробностями. Его восхищают картины окружающей природы и накрытый к обеду стол. Державин утверждает: нет в мире предмета, недостойного быть воспетым в стихах. Самая прозаическая подробность обретает для поэта художественную ценность и особый смысл.

Где с скотен, пчельников, и с птичников прудов
То в масле, то в сотах зрю злато под ветвями,
То пурпур в ягодах, то бархат-пух грибов,
Сребро, трепещуще лещами.

<...>

Багряна ветчина, зелены ши с желтком,
Румяно-желт пирог, сыр белый, раки красны,
Что смоль, янтарь — икра, и с голубым пером
Там щука пестрая — прекрасны!

Но самое главное — лирический герой достигает того состояния, которому А. С. Пушкин потом дал определение «покой и воля», самого желанного и самого плодотворного для поэта. Лирический герой без внутреннего волнения вспоминает о своей прежней жизни, ни о чем не жалеет, без угрызений совести смотрит в прошлое и не страшится будущего.

¹ Якобинцы — представители наиболее левого направления в революционном движении во Франции второй половины XVIII века. Во время Великой французской революции стали идеологами революционной диктатуры. Наиболее известны Робеспьер, Марат, Дантон.

На возвышении сидя столпов перильных,
При гусях под вечер, челом моих седин
Склонясь, ношушь в мечтах умильных;

Чего в мой дремлющий тогда не входит ум?

Сентиментализм. В 80-е годы XVIII века русский классицизм начал постепенно утрачивать свою системную целостность, а в начале XIX века в критике стало появляться полупрезрительное определение «классицист» как обозначение тех, кто не желает признавать новых, современных веяний в искусстве.

В русской архитектуре и изобразительном искусстве господство классицизма было более продолжительным, чем в литературе, и он окончательно утратил свое влияние только в 30-е годы XIX века.

Во второй половине XVIII века в качестве альтернативы нормативной эстетике классицизма зародилось новое литературное направление — *сентиментализм*.

Название направления происходит от французского слова *sentiment* — «чувство». В XVIII веке под определением «чувствительный» понимали восприимчивость, способность к душевному отклику на все проявления жизни. Впервые это слово с нравственно-эстетическим оттенком значения появилось в заглавии романа английского писателя Лоренса Стерна «Сентиментальное путешествие».

Идеология сентиментализма в своей основе близка к философии просветителей. Писатели-сентименталисты тоже искали ту панацею, которая должна вернуть миру гармонию, только они видели ее не в разуме, а в *чувствах*, верили, что, воспитав чувствительного человека, ему одновременно привьют и другие лучшие качества, ведь такой человек будет особенно чуток к злу и добру. Программу воспитания «чувствительного» человека философ и писатель Ж. Ж. Руссо изложил в трактате «Эмиль, или О воспитании» (многие идеи из этой книги были восприняты педагогикой последующих эпох).

Герой литературы сентиментализма — индивидуальность, он чуток к «жизни души», обладает разнообразным психологическим миром и преувеличенными способностями в сфере чувств. Он сосредоточен на эмоциональной сфере, а значит, социальные и гражданские проблемы отходят в его сознании на второй план.

Из философии просветителей сентименталисты переняли идею о внесловной ценности человеческой личности; богатство внутреннего мира и способность чувствовать признавались за каждым человеком независимо от его социального статуса. Человек, не испорченный социальными условностями и пороками общества, «естественный», руководствующийся только побуждениями своего природного доброго чувства, — вот идеал сентиментали-

стов. Таким человеком скорее мог быть выходец из средних и низших социальных слоев — бедный дворянин, мещанин, крестьянин. Человек же искусственный в светской жизни, воспринявший систему ценностей общества, где царит социальное неравенство, — отрицательный персонаж, он обладает чертами, заслуживающими негодования и порицания читателей.

Писатели-сентименталисты в своих произведениях большое внимание уделяли *природе как источнику красоты и гармонии*, именно на лоне природы мог сформироваться «естественный» человек. Сентименталистский пейзаж располагает к размышлениям о высоком, к пробуждению в человеке светлых и благородных чувств.

Основными жанрами, в которых проявил себя сентиментализм, стали *элегия, послание, дневник, записки, эпистолярный роман*. Именно эти жанры давали писателю возможность обратиться к внутреннему миру человека, раскрыть душу, имитировать искренность героев в выражении своих чувств.

Самым известным, программным произведением литературы сентиментализма стал роман Ж. Ж. Руссо «Новая Элоиза». Среди читателей того времени, особенно читательниц, были популярны романы английского сентименталиста Самюэла Ричардсона (об этом упоминает А. С. Пушкин в романе «Евгений Онегин»). В истории русской литературы сентиментализм представлен произведениями И. И. Дмитриева, В. В. Капниста, Н. А. Львова и творчеством **Николая Михайловича Карамзина** — повестью «Бедная Лиза» и циклом очерков «Письма русского путешественника».

Сентиментализм не был таким мощным литературным направлением, как классицизм, его эстетические принципы не стали основополагающими для других видов искусства. Постепенно художественное творчество писателей-сентименталистов начало перерастать узкие сюжетно-тематические рамки сентиментализма. То лучшее, что было в этом литературном направлении, было воспринято последующими поколениями писателей, но в целом сентименталистская литература стала угасать и отходить на второй план, уступая место новому, более универсальному философско-эстетическому направлению — романтизму.

Романтизм. Мыслители эпохи классицизма верили, что в основе мироустройства лежат законы гармонии и разума, а недостатки и несовершенство этого мира объясняли несовершенством развития самого человека, его неумением постичь законы гармоничной жизни и отказом соблюдать их.

Последние десятилетия XVIII века и начало XIX века пошатнули подобную уверенность. Исторические события, политическая нестабильность и социальные волнения эпохи рубежа веков убеждали современников в обратном: мир далек от гармоничного состояния, жизнь оборачивается для человека непредсказуемыми

потрясениями, постичь логику бытия невозможно. Мироощущение человека этой эпохи по сути своей было трагично, так как в основе его лежала глубокая убежденность в том, что преодолеть несовершенство мира, его враждебность по отношению к личности невозможно. Конфликт между миром и человеком неизбежен, вечен и неразрешим. Художественное направление, ставшее выражением трагического мироощущения этой эпохи, получило название **романтизм**.

Причину трагичности бытия писатели-романтики объясняли прежде всего тем, что личность видит несовершенство мира и противопоставляет ему свои представления об идеальном мироустройстве, идеальных отношениях. Однако сам человек — часть отнюдь не идеального мира, поэтому в нем тоже существуют те же противоречия, что и в мире реальном, дисгармоничном. *Существование человека протекает словно бы в двух измерениях — реальном и идеальном*. Реальный мир представляется враждебным, суетным, прозаическим, бездуховным; идеальный — полной противоположностью, воплощением всех стремлений. Достичь его реальными путями невозможно, он возникает лишь в мечтах, фантазиях, снах или воспоминаниях о прошлом, возможно, в иной жизни — жизни после смерти. Судьба героя, верящего в это, — *вечно стремиться к идеалу*, вечно искать мечту, без надежды найти и обрести ее. Такой тип героя стал называться романтическим.

В реальном мире живут не только мечтатели (или художники, как их называли писатели-романтики), но и самые простые обыватели, которым недоступны чувства и устремления романтического героя, и таких обывателей большинство. Общество обывателей враждебно настроено по отношению к романтическому герою, а он презирает их образ жизни, чувства, их ценности и законы. *Романтический герой всегда противопоставлен обществу*, стремится убежать от него либо в мир своих фантазий, либо в такие края, где он будет абсолютно свободен от житейской рутины, от насмешек и предрассудков. Иногда романтический герой может бросить обществу открытый вызов, вступить с ним в схватку, но он герой-одиночка и обречен на гибель в неравной борьбе.

Если для классицистов человек представлял интерес прежде всего как существо общественное, то писатели-романтики, наоборот, утверждали *самоценность человеческой индивидуальности*, в которой заключен целый мир, гораздо более богатый, чем тот, что вне человека. В романтических произведениях больше всего внимания уделяется не событиям, а мыслям, чувствам, особенно мечтам и фантазиям героя, снам и мистическим событиям.

Из всех других видов искусств ярче всего романтизм проявил себя в живописи. Романтической живописи присущи смелые, неожиданные композиционные решения, световые контрасты, а главное — психологизм, раскрытие прежде всего внутреннего мира

98442

человека. Свобода художника уже не ограничивается тесными нормативными рамками, как в классицизме. Поэтому романтическую живопись отличает жанровое и сюжетное разнообразие.

Романтизм ввел в европейскую литературу такие фольклорные жанры, как *сказка* и *баллада*¹, потому что в них можно было создать мир, существующий по иррациональным законам, поместить героев в нереальное пространство и время, позволить вмешаться в их жизнь персонажам из потустороннего мира: волшебникам, ведьмам, говорящим животным, ожившим мертвецам.

Излюбленными жанрами поэтов-романтиков стали *поэма*, *трагедия* и разные виды романа: *роман-дневник*, *роман-путешествие*. В эпоху романтизма оформился как жанр *исторический роман*. В лирике особое значение приобретает *элегия*².

Романтизм как литературное направление необычайно разнообразен и разнопланов, творчество писателей-романтиков было глубоко индивидуально. Английский, немецкий, французский, русский романтизм представляли собой самостоятельные философско-эстетические искания, имеющие оригинальное идейное содержание и художественное воплощение.

Романтическое мышление во многом накладывало отпечаток на судьбу писателей-романтиков, биографии которых зачастую столь же необычны и трагичны, как и их произведения.

На русскую литературу наибольшее влияние оказал английский и немецкий романтизм. Облик английского романтизма для русского читателя прежде всего определило творчество **Джорджа Гордона Байрона (1788—1824)**. В Европе того времени, наверное, не было более популярного поэта, да и короткая, яркая жизнь Байрона воспринималась современниками как биография литературного героя. Поэзия Байрона — это поэзия протеста и борьбы, призыв к абсолютной свободе, будь то свобода личности или страны. «В его звуках зазвучала тогдашняя тоска человечества и мрачное разочарование его в своем назначении и обманувших его идеалах. Это была новая и неслыханная еще тогда муза мести и печали, проклятия и отчаяния. Дух байронизма вдруг пронесся как бы по всему человечеству, все оно откликнулось ему», — писал Ф. М. Достоевский. Творческое наследие Байрона велико, а жанровый диапазон его произведений очень широк: стихи, поэмы («Шильонский узник», «Дон Жуан», «Корсар», «Тассо», «Мазепа», «Пророчество Данте», «Остров»), роман в стихах «Паломничество Чайльд-Гарольда», драмы («Манфред»,

¹ Баллада (от итал. ballare — плясать) — один из видов лироэпической поэзии: небольшое сюжетное стихотворение, в котором поэт не только передает свои чувства и мысли, но и изображает то, что вызывает эти переживания.

² Элегия (от фригийск. *elegh* — тростниковая флейта) — жанровая форма лирики, в которой поэт передает философские размышления, грустные раздумья, скорбь.

«Вернер»), трагедии («Двое Фоскари», «Сарданапал»), мистерии («Каин», «Небо и земля»).

Почти все крупнейшие русские поэты начала XIX века испытали на себе влияние поэзии Байрона и притягательную силу его личности. Ранние произведения А. С. Пушкина и М. Ю. Лермонтова проникнуты темами, мотивами и образами Байрона. Вариации на мотивы Байрона писали К. Н. Батюшков, В. А. Жуковский, Д. В. Веневитинов, П. А. Вяземский, Ф. И. Тютчев.

Немецкая романтическая литература родилась из философии, в произведениях немецких романтиков наиболее ярко воплотился принцип романтического двоемирия, идея разделения человечества на художников и обывателей. Наибольшего расцвета в литературе немецкого романтизма достигли жанры баллады, сказки и фантастической повести. Именно сказки прославили немецкого писателя **Эрнеста Теодора Амадея Гофмана (1776—1822)**. Основная тема произведений Гофмана — трагические взаимоотношения между искусством и действительностью, драма существования художника среди обывателей. Писатель и музыкант, создатель воображаемого мира, населенного феями, волшебниками, одушевленными животными и героями «не такими, как все», Гофман почти всю жизнь был скромным чиновником, нуждался в деньгах и по-настоящему жил только в фантастическом мире своих грез. Только в таком мире может существовать одинокая, непонятая душа поэта, вот почему в произведения Гофмана входят мотивы сна и безумия как альтернатива повседневному бездуховному существованию. «Его сочинения суть не что иное, как страшный вопль тоски в двадцати томах», — писал о Гофмане другой немецкий поэт Генрих Гейне. Наиболее известные произведения Гофмана: новеллы «Кавалер Глюк» и «Песочный человек», повести-сказки «Золотой горшок» и «Крошка Цахес, по прозванию Циннобер», сказка «Щелкунчик и мышинный король», романы «Элексир дьявола», «Житейские воззрения кота Мурра», «Серапионовы братья» и «Повелитель блох». В русской литературе близкими к художественному миру Гофмана были произведения Владимира Федоровича Одоевского и ранние повести Николая Васильевича Гоголя, которого даже называли «русским Гофманом».

Можно сказать, что девизом русского романтизма стала строка В. А. Жуковского: «жизнь и поэзия — одно». Среди русских поэтов-романтиков первое место принадлежит **Константину Николаевичу Батюшкову**. Он утвердил в русской лирике жанр элегии, создал уникальный поэтический язык, «благозвучности» и «гармонии» учились у него русские поэты следующего поколения — А. С. Пушкин, М. Ю. Лермонтов, Ф. И. Тютчев. Участие в войнах с Наполеоном, трагедия, связанная с прогрессирующей душевной болезнью, — даже обстоятельства жизни Батюшкова способствовали формированию образа поэта-романтика.

Василий Андреевич Жуковский (1783—1852) является основоположником и самым ярким представителем романтизма в русской литературе. Его литературный и личный авторитет среди современников был необыкновенно высок, из-под его пера не выходило ни одного произведения, которое не было бы встречено читательской аудиторией и критикой восторженно. Жуковский представляет собой образец поэта, получившего всеобщее признание, обласканного властью и, казалось бы, достигшего абсолютного предела человеческого и творческого благополучия.

Однако он не был бы поэтом-романтиком, если бы в его судьбе все складывалось так идеально. «Его поэзия была куплена им ценою тяжких утрат и горьких страданий; он нашел ее... на дне своего растерзанного сердца, во глубине своей груди, истомленной тайными муками», — писал о Жуковском В. Г. Белинский.

Внебрачный сын богатого помещика Бунина, рожденный от пленной крепостной турчанки и вынужденный носить фамилию своего крестного, Жуковский с детства чувствовал двусмысленность положения в обществе, свою обособленность от того мира, с которым был связан воспитанием, образованием, интересами. С одной стороны, благодаря заботам отца он смог получить хорошее образование и общественный статус, с другой стороны, этого оказалось недостаточно, чтобы связать свою жизнь с любимой женщиной. Судьба обрекла его на множество потерь, один за другим уходили из жизни друзья: А. И. Тургенев, К. Н. Батюшков, А. С. Пушкин, И. И. Козлов; выйдя замуж за нелюбимого человека, умерла его возлюбленная Маша Протасова. Утраты и душевная боль не ожесточили его, наоборот, сделали необычайно чувствительным к чужим невзгодам, научили состраданию. Он принимал живейшее участие в судьбе знакомых и незнакомых людей, нуждающихся в поддержке; трудно перечислить всех, кому он оказывал покровительство, за кого хлопотал перед «сильными мира сего», кому помогал деньгами и прокладывал дорогу в литературу: А. С. Пушкин, М. Ю. Лермонтов, Н. В. Гоголь, Т. Г. Шевченко и многие другие.

Жуковский был не только любимцем муз, но и любимцем двора: императрица Елизавета Алексеевна¹ пригласила его стать своим чтецом, потом он обучал русскому языку невесту будущего императора Николая I, а позже занял ответственную должность наставника наследника престола — будущего императора Александра II.

В поэзии Жуковский прославился тем, что открыл читателю «внутренний мир сердца». Его лирический герой не противостоит миру открыто, источник трагических переживаний поэт видит прежде всего в душе человека, в его вечном стремлении к тому,

¹ Императрица Елизавета Алексеевна (1779—1826) — супруга императора Александра I.

что называется счастьем. Особенно это проявилось в элегиях Жуковского. Жизнь в них предстает «бездной слез и страданий», и душа вынуждена с этим смириться, потому что так определено каким-то высшим законом. Утешение лирический герой находит в мечтах, в вере, что где-то есть «лучший мир», в котором нет преград для любви, царят покой и красота. Душа страдает в реальном мире, но это значит, что в идеальном мире она обретет все, к чему стремится.

Высшая ценность, к обретению которой тянется душа, — это Прекрасное, но в реальной жизни оно мимолетно, призрачно, как напоминание, что где-то есть лучший, совершенный мир.

...Чтоб о небе сердце знало
В темной области земной...

(«Лалла Рук», 1821)

Драматическое содержание поэт заключал в удивительно легкий и музыкальный стих, само звучание которого и есть отражение мимолетного Прекрасного, то, что остается от его дуновения в душе. Открытия Жуковского в области стихосложения, ритмика и музыкальность его стихов — это тот образец, без которого не обрела бы своего совершенства лирика А. С. Пушкина и многих русских поэтов.

Романтический мир и его взаимодействие с миром реальным предстают перед читателем и в *балладах* Жуковского. Произведения этого жанра занимают самое большое место в творчестве поэта. Можно сказать, что Жуковский открыл этот жанр для русской литературы сначала переводами и авторскими переложениями баллад английских и немецких авторов, а потом и собственными оригинальными произведениями, самым известным из которых стала баллада «Светлана» (1814).

«*Певец во стане русских воинов*» (1812). Это стихотворение было написано В. А. Жуковским в октябре 1812 года, перед сражением русских войск с армией Наполеона под Тарутиным, которое стало одним из поворотных моментов в ходе войны и положило начало разгрому французской армии.

Жанр этого произведения определить сложно, в нем соединяются элементы оды, фольклорной застольной песни, романтической поэмы, гимна. Поэт связывает события настоящего времени с историей славных побед русского оружия, имена своих современников-героев 1812 года с именами великих полководцев прошлого.

Образ поэта-певца идентифицируется с образом лирического героя. Миссию поэта Жуковский видит в том, чтобы своим искусством укреплять и поддерживать дух народа в трудный для отчизны момент, служить связующим звеном между великими событиями прошлого и настоящего, прославлять подвиги героев и чтить память погибших.

«Песня» (1818). В этом стихотворении воплощены наиболее характерные для лирики В.А. Жуковского темы и мотивы. Лирический герой находится в плену воспоминаний о прошлом, которые вновь и вновь тревожат его душу, но это сладкие воспоминания, и герой не хочет от них оказываться. Воскресшее в душе «минувших дней очарованье» он называет «милым гостем», потому что оно напоминает «святое прежде» — время, когда жизнь была полна красок, любви, красоты, надежд. Однако герой понимает:

Пустынный край не населится,
Не узрит он минувших лет...

Мотив исчезнувшей мечты, лишь поманившей героя своим очарованием, неразрывно слит с мотивом смерти. Смерть необратима, она — напоминание о том, что бывшее не вернется никогда, а герою остается только вспоминать, переносясь мечтой в счастливое прошлое, испытывая при этом сладкую боль. Воспоминания становятся для него смыслом жизни, только в них он находит то, чего не может найти в «знакомой жизни наготе».

Характерно для лирики В.А. Жуковского использование слов абстрактного и неопределенного лексического значения: «очарованье», «воспоминанье», «мечта», «незримое», «надежда», «покров»... Они вносят в поэзию оттенок таинственности, недосказанности, как будто лирический герой чувствует намного больше, чем может выразить. Эти слова скажут многое только тому, кто, подобно герою, готов раствориться в мечте, уводящей от реальности.

«Море» (1822). Стихотворение имеет подзаголовок элегия. Этот жанр получил особое развитие в творчестве поэтов-романтиков, так как содержание элегии составляют эмоционально окрашенные размышления лирического героя о «вечных» проблемах. Декорациями к этим размышлениям служит романтический пейзаж, который как будто отвечает герою, состояние природы соответствует состоянию его души.

В элегии В.А. Жуковского таким природным аналогом состояния лирического героя становится море — излюбленная стихия поэтов-романтиков. Море, как и герой, наполнено «смятенной любовью, тревожною думой». Лирический герой словно вступает в безмолвный мысленный диалог с обманчиво спокойной водной гладью, пытается проникнуть в ее тайну:

...Открой мне глубокую тайну твою:
Что движет твое необъятное лоно?
Чем дышит твоя напряженная грудь?

Тайна в том, что море не может существовать без «далекого светлого неба», которое раскинулось над водной гладью. Стихия

таит свои чувства под маской покоя, чувства лирического героя также скрыты от посторонних взглядов. Как лирический герой никогда не обретет счастья с любимой, так Море и Небо — две противоположности, которые никогда не смогут соединиться.

Поэт одушевляет море, приписывает ему способность дышать, думать, страдать и волноваться, т.е. наделяет качествами, свойственными влюбленному и страдающему человеку.

«Невыразимое» (1819). Тема этого стихотворения — размышления поэта над загадкой творчества, мучительные поиски, свойственные таланту, благоговение и изумление перед таинством «прекрасного», перед непознаваемым: «Невыразимое подвластно ль выраженью?..».

Лирический герой замирает перед красотой, гармоничностью и загадочностью мироздания, совершенством замысла Творца, создавшего «сей пламень облаков, | По небу тихому летящих, | Сие дрожанье вод блестящих». Главная загадка для поэта — человек, его душа, его чувства. Как их выразить в слове? Это и есть «невыразимое».

...Все необъятное в единый вздох теснится
И лишь молчание понятно говорит.

К такому выводу приходит поэт. Быть может, стихи создаются именно для того, чтобы выразить «невыразимое», приблизить тайну настолько возможно, не переступив границ дозволенного человека. Именно в этом видел В.А.Жуковский свое предназначение как поэта.

К теме «невыразимого» вслед за Жуковским обращались и другие русские поэты — Федор Иванович Тютчев, Афанасий Афанасьевич Фет.

«Эолова арфа» (1814). Баллада написана в тот тяжелый для В.А.Жуковского период, когда он болезненно переживал решение любимой женщины связать жизнь с другим. В юности поэт жил в доме своей сводной сестры Екатерины Афанасьевны Протасовой в качестве домашнего учителя ее дочерей. В жизни повторился романтический сюжет: Жуковский и его ученица Мария Андреевна полюбили друг друга. Однако кровное родство и сомнительный социальный статус Жуковского (он был незаконнорожденным) стали непреодолимой преградой между влюбленными. Уступая обстоятельствам, Мария Андреевна согласилась стать женой профессора Дерптского университета И.Ф.Мойера — близкого друга Жуковского и благородного человека, который, зная о любви друга и невесты, глубоко уважал их чувства.

Сюжет баллады «Эолова арфа» имеет прямые аналогии с трагической любовью поэта: принцесса Минвана любит бедного певца, соединиться с которым ей не суждено. Певец убеждает ее отказать от рокового чувства, жить, как подобает принцессе, но

принцесса не может и не хочет отказаться от любви, которая для нее дороже короны:

— Что в славе и сани?
Любовь — мой высокий, мой царский венец.

Влюбленные вынуждены расстаться, понимая, что разлука будет вечной. Прощаясь, певец оставляет на ветвях дерева, под которыми происходили их нежные встречи, свою арфу.

Арфа становится символом любви, соединяя певца с его возлюбленной. Минвана приходит на место свиданий и слушает звуки арфы, струн которой касается дуновение ветра из дальних краев. Ветер (Эол) приносит принцессе уверения любимого в том, что по-прежнему только ей принадлежит его страдающее сердце.

Так торжествует, несмотря ни на какие преграды, великая, бессмертная сила истинной любви.

Кроме славы поэта Жуковский снискал и славу классика *литературного перевода*. Он хотел, чтобы шедевры мировой литературы зазвучали на русском языке, стали ближе и понятнее его соотечественникам. Жуковский переводил произведения английских и немецких романтиков, восточных поэтов, непревзойденным до сих пор считается его перевод античной эпической поэмы «Одиссея».

К романтизму относится и творчество таких русских поэтов, как **Денис Васильевич Давыдов** — герой войны 1812 года; **Антон Антонович Дельвиг** — лицейский друг Пушкина; **Николай Михайлович Языков**; **Иван Иванович Козлов**; **Дмитрий Владимирович Веневитинов**. Гражданское направление романтической поэзии нашло выражение в творчестве поэтов-декабристов: **Кондратия Федоровича Рыльева**, казненного вместе с четырьмя другими идеологами восстания после его подавления; **Вильгельма Ивановича Кюхельбекера** — еще одного лицейского друга Пушкина, и **Александра Ивановича Одоевского**.

Уже в 1820-е годы русская романтическая литература обогатилась поэзией **Евгения Абрамовича Баратынского**. «Певец пиров и грусти томной», — назвал его А. С. Пушкин. Элегии Баратынского считаются непревзойденной вершиной этого жанра. Его поэмы «Бал» и «Цыганка» стали новой вехой в развитии русского романтизма. Сочинения Баратынского отличаются высоким духовным напряжением, концентрацией и глубиной мысли. Особенное значение поэт придавал четкости и легкости стиха, твердо веря в то, что «гармонии таинственная власть | Тяжелое искупит заблужденье | И укротит бунтующую страсть».

Русский литературный романтизм развивался не только в области поэзии, но и в прозе — в творчестве **Александра Александровича Бестужева-Марлинского**, **Владимира Федоровича Одоевского**.

Литературные общества и кружки. В начале XIX века литература стала важной и неотъемлемой частью жизни дворянского общества, можно сказать, что именно литература во многом и определяла эту жизнь — характеры, взаимоотношения, проблемы, темы разговоров. «Художественная литература, сохраняя и все увеличивая свою независимость от прямых поручений государства, завоевывает место духовного руководителя общества», — характеризовал эту ситуацию крупнейший исследователь той эпохи, литературовед Ю. М. Лотман. Возникло то, что называется литературной жизнью, — объединение писателей и всех, кто близок к литературе, в группы, кружки, общества, насыщенный обмен идеями, замыслами, полемика и даже конкуренция.

В 1801 году в Москве возник первый литературный кружок — *Дружеское литературное общество*, члены которого, собираясь вместе, выступали с речами на литературные, общественные, морально-этические темы: о путях развития русской словесности, о религии, о славе и счастье. В своих творческих пристрастиях члены кружка были бунтарями, выступавшими против отжившего классицизма и «разнеженного» сентиментализма.

Возникшее в то же время в Петербурге *Вольное общество любителей словесности, наук и художеств* претендовало на серьезность и академизм в решении вопросов развития русской словесности; общество имело свой журнал и собиралось регулярно. Постепенно его члены заняли оппозиционную развивающемуся романтизму позицию и выступали против художественных новаций поэтов-романтиков.

Еще одно московское литературное общество — *Общество любителей мудрости* («любовь к мудрости» — буквальный перевод греческого слова *phileosophia*). Его организаторами стали юные поэты-романтики В. Ф. Одоевский и Д. В. Веневитинов. Общество объединяло молодых людей, увлеченных идеями немецких философов, труды которых читались и обсуждались на собраниях. В литературе любомудры стремились создать «поэзию мысли» — философскую поэзию. Самым ярким из поэтов-любомудров был Дмитрий Владимирович Веневитинов, но ранняя смерть не позволила вполне развиться этому многообещающему таланту. Другой идеолог любомудрия — В. Ф. Одоевский стал впоследствии знаменитым прозаиком.

Пожалуй, самыми известными литературными обществами того времени стали общества-антиподы, выразившие прямо противоположные идейно-эстетические взгляды — *Беседа любителей русского слова* и *Арзамасское общество безвестных людей*. У истоков «Беседы» стояли Г. Р. Державин, И. А. Крылов, комедиограф А. А. Шаховской и адмирал А. С. Шишков. С одной стороны, «Беседа» стала оплотом уходящего в прошлое классицизма, а с другой — трибуной зарождающегося славянофильства. Идеолог «Беседы» Шишков говорил о кризисе русской литературы, причиной которого являются евро-

пейские нововведения; залог возрождения отечественной словесности он видел в возвращении к церковно-славянскому языку. Подобные идеи противоречили логике литературного процесса, поэтому уже в 1810-е годы произведения А.С.Шишкова и его сторонников и сама деятельность «Беседы» стали предметом насмешек.

Главными оппонентами «любителей русского слова» стали именно те, кто определял облик новой русской литературы — Н.М.Карамзин, В.А.Жуковский, К.Н.Батюшков. Они в противоположность «Беседе» создали Арзамасское общество безвестных людей («Арзамас»). Оно изначально задумывалось как шутка, поэтому его деятельность не воспринималась членами серьезно, а была скорее развлечением в кругу единомышленников. Сами арзамасцы называли свою «деятельность» «галиматьей», придумывали шутливые обряды, клятвы, сочиняли пародии и эпиграммы на своих оппонентов. Все члены «Арзамаса» носили шутливые прозвища — имена героев баллад Жуковского: Ахилл, Асмодей, Эолова Арфа, Рейн, Резвый Кот и др. Сам Жуковский назывался Светланой. В члены «Арзамаса» был принят и юный Пушкин, который получил прозвище Сверчок.

Кроме литературных обществ значительным культурным явлением того времени стали *литературные салоны* в аристократических домах. Именно там читающая публика имела возможность познакомиться с литературными новинками раньше, чем они были опубликованы, услышать, как сам поэт или писатель читает свои произведения.

Литературная критика. Начало XIX века в истории русской словесности — это и время рождения русской литературной критики. В XVIII веке литературная критика была близка к науке, она уподобляла разбор художественного текста анализу природного явления или научной закономерности. К литературному произведению подходили с точки зрения соблюдения в нем канона жанра и стиля, критерием оценки являлась объективная ценность, которая поддается измерению и исчислению.

В начале XIX века критерием оценки художественного произведения становится личный вкус критика, соответствие или несоответствие произведения его взглядам. Критические выступления становятся полемичными, острыми, разнообразными в своих суждениях и оценках.

Почти все крупные писатели и поэты той эпохи периодически выступали и в роли литературных критиков, но постепенно разбор и оценка произведений выделились в особый вид словесности. Первыми профессиональными русскими критиками можно назвать Николая Ивановича Надеждина, Ивана Васильевича Киреевского, Николая Алексеевича Полевого и, конечно, **Виссариона Григорьевича Белинского**. Именно Белинский стал во многом «зеркалом» для русских писателей и ориентиром для общественного

читательского сознания. На протяжении двадцати лет он был непререкаемым авторитетом и для тех и для других. Заслуга Белинского не только в том, что он в своих статьях часто представлял литературное произведение под новым, неожиданным углом зрения, но и в том, что он открыл для русской литературы множество великих имен, среди которых Н. В. Гоголь, И. С. Тургенев, Н. А. Некрасов и многие другие.

Постепенно литературная критика стала не только отражать развитие литературы, но и часто оказывать на нее существенное влияние.

Становление реализма в русской литературе. Наследие романтизма и его традиции оказали огромное влияние на развитие русской литературы. В начале XX века, когда поэты-символисты возродили интерес к романтизму, А. А. Блок писал: «...подлинный романтизм вовсе не есть только литературное течение. Он стремился стать и стал на мгновение новой формой чувствования, новым способом переживания жизни».

Начиная с 20-х годов XIX века отношение писателей и читателей к романтизму постепенно изменялось, интерес стал угасать. Реалии времени выводили на сцену других героев и другие конфликты, романтическое мышление все больше воспринималось как абсолютно идеалистическое, оторванное от действительности. Развитие литературы и искусства начало уверенно продвигаться по пути формирования и становления **реализма**. Именно реализм стал основным художественным методом и направлением русской литературы начиная с середины XIX века и остается таковым до сих пор. Формирование реализма как основного художественного метода отражения действительности было закономерно и неизбежно, к нему привели литературу искания многих поколений писателей. Аналогичный процесс имел место и в европейском искусстве.

Термин «реализм» происходит от латинского прилагательного *realis*, что значит «вещественный», «действительный». В эстетике, литературоведении и искусствоведении реализмом в самом широком смысле называется такой художественный метод, при котором задачей искусства считается правдивое изображение действительности такой, «как она есть».

Литература реализма разнообразна и многогранна именно потому, что писатели-реалисты черпают идеи, сюжеты и образы для своих произведений в реальной действительности. Художественным открытием реализма стала *узнаваемость, конкретность времени и места действия, события, характера*. Все явления действительности в произведениях реалистической литературы неразрывно взаимосвязаны, как и в самой жизни. Писатели-реалисты не только изображают узнаваемый, типичный характер, существующий в естественных для него условиях, но и показывают законо-

мерности его формирования и развития. Конфликты реалистических произведений происходят из противоречий самой жизни и разворачиваются под воздействием многих факторов; герои предстают перед читателем не носителями определенной черты характера или идеи, а личностями, адекватно проявляющими себя в различных ситуациях.

«Евгений Онегин» А. С. Пушкина — первый русский реалистический роман, в котором передано естественное течение жизни, герои которого одновременно типичны и глубоко индивидуальны, и тем трагичнее выглядит неразрешимость конфликта произведения. Реалистическое видение мира и человека находит отражение и в зрелой лирике поэта.

В комедии А. С. Грибоедова «Горе от ума», в романе М. Ю. Лермонтова «Герой нашего времени», в произведениях Н. В. Гоголя по-разному, но явственно проступают черты реализма.

Уроки гоголевского реализма и социальной сатиры, мнения В. Г. Белинского сформировали особое литературное направление 1840-х годов — «натуральную школу», явившуюся, в свою очередь, важным этапом становления реализма как основного художественного метода отражения действительности.

Основными жанрами реалистической литературы становятся *повесть* и *роман*, поскольку именно эти жанры дают возможность констатировать закономерности жизни, создать объемные, многогранные характеры героев, проследить последовательное развитие конфликта. Вторая половина XIX века получила название «эпоха русского романа».

Характеризуя культуру рубежа XVIII—XIX веков и ее влияние на общество, Ю. М. Лотман писал:

«Есть эпохи — как правило, они связаны с “молодостью” тех или иных культур, — когда искусство не противостоит жизни, а как бы становится ее частью. Люди осознают себя сквозь призму живописи, поэзии или театра, кино или цирка и одновременно видят в этих искусствах наиболее полное, как в фокусе, выражение самой реальности. В эти эпохи активность искусства особенно велика. <...> XVIII — начало XIX века — эпоха, пронизанная молодостью. Ей присуща и молодая непосредственность, и молодая прямолинейность, и молодая энергия. В подобные эпохи искусство и жизнь сливаются воедино, не разрушая непосредственности чувств и искренности мыслей. Только представляя себе человека той поры, мы можем понять это искусство, и, одновременно, только в зеркалах искусства мы находим подлинное лицо человека той поры».

Первая половина XIX века стала для русской литературы временем блестящих побед и великих открытий. В творчестве писателей и поэтов этой эпохи искусство слова не только достигло высочайших вершин, но и стало неотъемлемой частью общественной жизни, национального самосознания.

Вопросы и задания

1. Прочитайте в учебнике раздел, посвященный литературе конца XVIII — начала XIX века, и проанализируйте синхронистическую таблицу данного периода, помещенную в практикуме. Подготовьте сообщение на тему «Русское искусство начала XIX века». Составьте тезисный план своего выступления.

2. Подготовьте сообщение на тему «Русский классицизм». Составьте тезисный план своего выступления.

3. Вспомните русских писателей — представителей классицизма, творчество которых вы уже изучали в школе. Какие идеи классицизма нашли отражение в их произведениях?

4. **Подготовьте сообщение о писателях русского классицизма и судьбе их произведений.

5. **Подготовьте сообщение о жизни, деятельности и творческом пути Г. Р. Державина.

6. *Прочитайте стихотворения Г. Р. Державина «Бог» (1784), «Власти-телям и судиям» (1780), «Памятник» (1795), «Снигирь» (1800), «Евгению. Жизнь Званская» (1807). Какое из прочитанных стихотворений наиболее вам понравилось? Почему? Поработайте над лексикой стихотворений, объясните значение устаревших слов и сложных для понимания выражений (при необходимости обращайтесь к словарям).

7. *Вспомните или прочитайте в словаре литературоведческих терминов определение и жанровые признаки оды. Почему стихотворение «Бог» можно отнести к жанру оды? В чем его отличие от канонической оды?

Каким вам видится лирический герой этого стихотворения? Можно ли назвать его верующим человеком? Обоснуйте свой ответ.

**Прочитайте оду М. В. Ломоносова «Вечернее размышление о Божием величестве». Какие мысли объединяют оду Ломоносова и оду Державина? В чем разница между взглядом Ломоносова, который видит природу прежде всего как ученый, и Державина, который смотрит на природу с точки зрения поэта?

8. *Обратитесь к стихотворению Г. Р. Державина «Властителям и судиям». Прочитайте в разделе учебника комментарий к этому стихотворению. Объясните значение выражений «Всевышний Бог» и «земные боги». Кого поэт имеет в виду? За что судит «земных богов» Всевышний и за что осуждает поэт? Что авторского вносит Державин в звучание библейского псалма?

*Какие идеи философии классицизма и Просвещения нашли отражение в стихотворении и ответе поэта императрице?

**Сформулируйте, каким был политический идеал Державина.

9. *Выполните практикум-анализ стихотворения Г. Р. Державина «Памятник» (см. практикум).

10. *Прочитайте стихотворение Г. Р. Державина «Снигирь», которое написано в связи со смертью А. В. Суворова. Вспомните или прочитайте в словаре литературоведческих терминов определение жанра эпитафии. Можно ли назвать это стихотворение эпитафией великому полководцу? К произведениям «высокого» или «среднего» стиля вы отнесли бы это стихотворение?

Как выражаются в стихотворении чувства лирического героя?

Каким предстает в стихотворении А. В. Суворов?

Найдите в тексте стихотворения примеры смещения «высокой» и «низкой» лексики. Какой эффект достигается этим приемом?

11. *Обратитесь к стихотворению Г. Р. Державина «Евгению. Жизнь Званская». Вспомните или прочитайте в словаре литературоведческих терминов определение жанра идиллии. Найдите жанровые признаки идиллии в стихотворении Державина.

Обратите внимание на то, как в стихотворении соседствуют слова из разных стилистических пластов. Приведите примеры. Как вы думаете, зачем автор так нарочито соединяет бытовую и возвышенную лексику? Какой эффект этим достигается?

Каким вам представляется лирический герой этого стихотворения?

Как вы думаете, какая идея заключена в последних строфах стихотворения?

12. Подготовьте сообщение на тему «Русский романтизм». Составьте тезисный план своего выступления.

13. Вспомните русских писателей-романтиков, творчество которых вы уже изучали в школе. Какие идеи романтизма нашли отражение в их произведениях?

14. *Вспомните или прочитайте в словаре литературоведческих терминов определение жанра баллады, элегии, литературной сказки. Как вы думаете, почему эти жанры получили особое развитие в творчестве писателей-романтиков? Какие произведения этих жанров вам знакомы?

15. Выполните практикум-анализ стихотворения Дж. Г. Байрона «Умирающий гладиатор» (см. практикум).

16. **Подготовьте сообщение о жизни, деятельности и творческом пути В. А. Жуковского.

17. **Прочитайте стихотворение В. А. Жуковского «Таинственный посетитель». Подумайте, какой смысл поэт вкладывает в такие понятия, как «надежда», «любовь», «дума», «поэзия», «предчувствие»? Почему он изображает их небесными гостями? Что они приносят лирическому герою?

Один из самых частых образов в поэзии Жуковского — образ покрывала, покрывала, завесы. Как вы думаете, какой смысл поэт вкладывает в этот образ?

Каким вам представляется настроение этого стихотворения? Почему?

18. *Прочитайте стихотворения В. А. Жуковского «Певец во стане русских воинов» (1812), «Песня» (1818), «Море» (1822), «Невыразимое» (1819), балладу «Эолова арфа» (1814). Какое из прочитанных произведений наиболее вам понравилось? Почему? Поработайте над лексикой стихотворений, объясните значение устаревших слов и сложных для понимания выражений.

19. *Обратитесь к стихотворению «Певец во стане русских воинов». Кого из героев прошлого вспоминает поэт? Что вы знаете об их военных подвигах? Кого из своих современников воспевает поэт? Чем они прославились?

В. Г. Белинский писал об этом стихотворении:

«В “Певце во стане русских воинов” нет даже чувства современной действительности: в этой пьесе вы не услышите ни одного выстрела из пушки или из ружья, в ней нет и признаков порохового дыма — в ней летают и свистят не пули, а стрелы, генералы являются воинами не в

киверах или фуражках, не в мундирах и шинелях, а в бронях, не со шпагами в руках, а с мечами и копьями; к довершению этой пародии на древность все они — с щитами...».

Согласны ли вы с критикой Белинского? Обоснуйте свой ответ.

Найдите в стихотворении элементы торжественного стиля, примеры использования архаизмов. Как вы думаете, почему Жуковский их использует? Какой эффект этим достигается?

20. *Проанализируйте стихотворение «Море». Можно ли считать, что Море и Небо — это аллегорические образы? Что в них скрыто? Обоснуйте свой ответ.

Как поэт описывает море? Какой художественный прием он использует? Какой эффект этим достигается?

Найдите в стихотворении эпитеты. Какое звучание они вносят в стихотворение? Какие глаголы использует поэт? Какой эффект этим достигается?

21. *Обратитесь к стихотворению «Невыразимое». Над чем размышляет лирический герой? Какие чувства вызывают у него эти размышления?

Попытайтесь сформулировать, что же такое «невыразимое».

Какие художественные средства использует поэт? Перечислите их, приведите примеры из текста стихотворения.

Можно ли говорить о том, что В. А. Жуковский не верит в силу и возможности искусства? Обоснуйте свой ответ.

22. *Выполните практикум-анализ стихотворения В. А. Жуковского «Песня» (см. практикум).

23. *Вспомните или прочитайте в словаре литературоведческих терминов определение жанра баллады. Найдите жанровые признаки баллады в произведении В. А. Жуковского «Эолова арфа». Почему поэт выбирает для своего произведения абстрактное место и время действия?

Охарактеризуйте героев баллады. Почему их характеры нарочито схематичны? Найдите в тексте баллады слова и действия героев, которые доказывают их чувства.

Объясните смысл названия баллады. Как вы думаете, почему именно арфу поэт сделал символом вечной любви?

24. *Выделите основные темы, мотивы и образы лирики В. А. Жуковского.

Прочитайте другие произведения В. А. Жуковского и сопоставьте их с изученными.

25. **Как вы понимаете высказывание Ю. М. Лотмана, которым заканчивается данный раздел учебника? Согласны ли вы с этим мнением? Обоснуйте свой ответ.

26. **Подготовьте сообщение на одну из тем:

- «Жизнь и творчество одного из русских писателей-романтиков»;
- «Романтизм в русском изобразительном искусстве»;
- «Романтическая баллада в русской литературе»;
- «Романтическая поэма в русской литературе»;
- «Развитие жанра исторического романа в эпоху романтизма»;
- «Особенности развития русской литературы в конце XVIII — начале XIX века».

27. Составьте понятийный словарь темы «Особенности развития литературы в конце XVIII — начале XIX века».

***Подготовьтесь к семинару «Лирика Дж. Г. Байрона»**

План семинара

1. Познакомьтесь с биографией Дж. Г. Байрона. В качестве источников используйте литературные энциклопедии, предисловия к изданию его произведений, учебники зарубежной литературы. Составьте и запишите тезисный план «Жизненный путь Дж. Г. Байрона».

2. Выразительно прочитайте стихотворения Дж. Г. Байрона «Хочу я быть ребенком вольным» (1807), «К времени» (1812), «К NN» («Когда из глубины души моей угрюмой...») (1813), «Тьма» (1816), «Прометей» (1816), «Стансы к Августе» (1816), «В день, когда мне исполнилось тридцать шесть лет» (1824). Узнайте и расскажите об истории создания этих произведений.

3. Проанализируйте одно или несколько из вышеназванных стихотворений (см. план анализа лирического произведения в практикуме).

4. Выделите основные темы, мотивы и образы лирики Дж. Г. Байрона.

5. Прочитайте в словаре литературоведческих терминов, какой тип героя получил название «байронический». Сформулируйте определение такого героя. Расскажите о «байроническом» герое, проиллюстрировав свое сообщение цитатами из произведений Дж. Г. Байрона.

6. Узнайте, кто из русских поэтов переводил произведения Дж. Г. Байрона. Подготовьте выразительное чтение стихотворений Байрона в переводе или переложении русских поэтов (В. А. Жуковского, П. А. Вяземского, М. Ю. Лермонтова, И. И. Козлова, А. А. Григорьева, А. А. Блока, В. Я. Брюсова и др.). Постарайтесь найти разные переводы или переложения одного и того же стихотворения. Сопоставьте их.

7. Подготовьтесь и выступите с сообщением на тему «Влияние поэзии Дж. Г. Байрона на русскую литературу первой половины XIX века».

8. Найдите высказывания русских поэтов, писателей и критиков о Дж. Г. Байроне. Выберите из них те, которые покажутся вам наиболее близкими вашему восприятию этого поэта. Запишите их.

9. Подготовьте систему вопросов по проблематике лирики Дж. Г. Байрона, которые вы могли бы задать друг другу.

10. Напишите краткий вывод по теме семинара (возможно индивидуальный или коллективный).

***Подготовьтесь к семинару «Сказки Э. Т. А. Гофмана»**

План семинара

1. Познакомьтесь с биографией Э. Т. А. Гофмана. В качестве источников используйте литературные энциклопедии, предисловия к изданию его произведений, учебники зарубежной литературы. Составьте тезисный план «Жизненный путь Э. Т. А. Гофмана».

2. Проанализируйте сказочную повесть Э. Т. А. Гофмана «Крошка Цахес, по прозванию Циннобер», прочитанную заранее. Рассмотрите ее сюжет, композицию, систему образов.

3. Сделайте вывод о проблематике этого произведения, об авторском замысле, авторской идее.

4. Найдите в литературоведческом словаре определение литературной сказки. Продумайте систему доказательств того, что «Крошка Цахес, по прозвищу Циннобер» — литературная сказка и докажите это.

5. Продумайте систему доказательств того, что «Крошка Цахес, по прозвищу Циннобер» — романтическое произведение и докажите это.

6. Найдите в литературоведческом словаре определения понятий «романтическое двоемирие», «романтическая ирония». Найдите в тексте сказки примеры романтического двоемирия и романтической иронии. Попробуйте ответить на вопрос: как это влияет на идейное содержание произведения, как в этом проявляется позиция автора?

7. Подготовьте систему вопросов по проблематике сказки «Крошка Цахес, по прозвищу Циннобер», которые вы могли бы задать друг другу во время обсуждения. Задайте друг другу подготовленные вопросы и обсудите полученные ответы.

8. Вспомните, какие еще произведения Э. Т. А. Гофмана вам знакомы. Подготовьте и сделайте сообщения о них. Обсудите эти произведения.

9. Сделайте вывод об основных идеях, темах, мотивах творчества Э. Т. А. Гофмана.

10. Подготовьте сообщение на тему «Жизнь произведений Э. Т. А. Гофмана в изобразительном искусстве, театре и кино» (можно разбить тему на несколько более конкретных). Выступите на семинаре. Почему творчество Э. Т. А. Гофмана до сих пор вдохновляет деятелей искусства?

11. Найдите высказывания русских поэтов, писателей и критиков об Э. Т. А. Гофмане. Выберите из них те, которые покажутся вам наиболее близкими вашему восприятию творчества этого писателя. Запишите их.

12. Напишите краткий вывод по теме семинара (возможно индивидуальный или коллективный).

Рекомендуемая литература

Арансон М. Литературные кружки и салоны / М. Арансон, С. Рейсер. — М., 2001.

Бесараб М. Я. Жуковский / М. Я. Бесараб. — М., 1983.

*Державин. Жуковский. Лермонтов. Тургенев. Лев Толстой : биографические повествования. — Челябинск, 1996. — (Жизнь замечательных людей. Биографическая библиотека Ф. Павленкова; т. 11). — (Биографическая серия, 1890—1915).

Лотман Ю. М. Беседы о русской культуре / Ю. М. Лотман. — М., 1998.

Рябцев Ю. С. История русской культуры : художественная жизнь и быт XVIII—XIX вв. / Ю. С. Рябцев. — М., 1997.

*Сахаров В. И. Русский романтизм XIX века : лирика и лирики / В. И. Сахаров. — М., 2004.

*Ходасевич В. Ф. Державин / В. Ф. Ходасевич. — М., 1988.

Энциклопедия для детей. Русская литература. — М., 1999. — Т. 9. — Ч. 1.

Энциклопедия для детей. Всемирная литература. — М., 2001. — Т. 15. — Ч. 2.

**Александр
Сергеевич
Пушкин
(1799 — 1837)**



5544x

«Пушкин умер в полном развитии своих сил и бесспорно унес с собою в гроб некоторую великую тайну. И вот мы теперь без него эту тайну разгадываем», — сказал Ф. М. Достоевский в 1880 году на открытии в Москве памятника поэту.

Пушкин — величайший поэт России и ее сокровенная тайна. Чтобы понять, чем велик Пушкин, нужно читать его произведения, не уставая удивляться и восхищаться тем, как мог он быть так убедителен, как в его строках по-настоящему лирично лирическое, увлекательно увлекательное, страшно страшное, человечно человеческое...

Читая Пушкина, каждый находит знакомые ему проявления человеческой природы. «Все возрасты взяты Пушкиным; и каждому возрасту он сказал на ухо скрытые думки его и слово нежного участия, утешения, поддержки», — писал русский философ В. В. Розанов.

Детство и юность поэта. Александр Сергеевич Пушкин родился в Москве 26 мая (6 июня)¹ 1799 года. Поэт всегда гордился своей родословной, дорожил памятью предков. Род Пушкиных принадлежал к числу старейших дворянских родов России.

Мой предок Рача мышцей бранной
Святому Невскому служил...

<...>

Водились Пушкины с царями;
Из них был славен не один,
Когда тягался с поляками
Нижегородский мещанин².

(«Моя родословная», 1830)

¹ Здесь и далее даты до 1918 года приводятся по старому стилю, в скобках — по новому.

² Имеется в виду участие Пушкиных в освобождении Москвы от поляков в 1611—1612 годах под предводительством Минина и Пожарского.

По матери предком Александра Сергеевича был легендарный «арап Петра Великого» — Абрам Ганнибал, крестник Петра I, привезенный в младенческом возрасте из Эфиопии и ставший любимым воспитанником императора. О нем в том же стихотворении поэт писал:

И сходно купленный арап
Взрос усерден, неподкупен,
Царю наперсник, а не раб.

Семья Пушкиных по праву считалась литературно одаренной: отец, Сергей Львович, слыл любителем и знатоком поэзии, а дядя, Василий Львович, был всеобщим признанным поэтом.

Как и все дворянские дети того времени, до двенадцати лет Пушкин воспитывался и получал образование дома под руководством француза-гувернера. Страсть к чтению развилась в нем очень рано, первыми прочитанными книгами были произведения классиков французской литературы XVII—XVIII веков, а также французские переводы античных эпических поэм «Илиада» и «Одиссея». По-французски были написаны и первые произведения юного поэта, о которых позднее вспоминала его сестра Ольга Сергеевна.

Влияние народной русской культуры маленький Пушкин ощущал в доме бабушки Марии Алексеевны Ганнибал. Проведенное в ее подмосковном имении Захарове время подарило будущему поэту первое знакомство со стихией русской народной жизни.

Особое место среди людей, окружавших Пушкина в ранние годы, занимала его легендарная няня — Арина Родионовна Яковлева. Во взрослой жизни поэта она осталась воплощением детства, дома, чудесного мира русской сказки.

В 1811 году начался очень важный этап в жизни Пушкина — он стал одним из тридцати первых учеников Царскосельского лицея. Лицей задумывался как учебное заведение нового типа, за образец был принят античный лицей; в качестве главной воспитательной и образовательной задачи декларировалось гармоничное развитие личности, воспитание высокообразованного и высоконравственного гражданина. Инициатором учреждения Лицея стал сам император Александр I; здание, в котором жили и учились лицеисты, примыкало к летней императорской резиденции в Царском Селе. По замыслу учредителей, выпускникам этого элитного учебного заведения предстояло стать видными государственными и политическими деятелями.

Юный Пушкин не был усидчив, в списке успеваемости лицеистов его фамилия стояла далеко не первой, однако именно в Лицее были заложены основы его творчества и личности: первые замеченные авторитетными лицами стихи, первая любовь, друзья

на всю жизнь — Антон Дельвиг¹, Вильгельм Кюхельбекер², Иван Пущин³.

Первое напечатанное стихотворение Пушкина «Воспоминания в Царском Селе» (1814) было прочитано им на экзамене в 1815 году в присутствии Г.Р.Державина и получило высокую оценку. В этом и других стихотворениях лицейского периода Пушкин пробует себя в разных жанрах, формах, интонациях, подражает и античным, и французским, и русским авторам. По мнению Ю.М.Лотмана, «период собственно ученичества был у Пушкина предельно кратким. Очень скоро, усваивая различные художественные традиции и интонации, поэт достиг в каждом из них совершенства зрелых мастеров...» В 1814 году в журнале «Вестник Европы» было напечатано его стихотворение «К другу стихотворцу».

Своими учителями и руководителями в творческих исканиях Пушкин считал Василия Андреевича Жуковского и Константина Николаевича Батюшкова. В 1815 году дядя Василий Львович ввел племянника в литературные круги, познакомил с Н.М.Карамзиным, В.А.Жуковским, К.Н.Батюшковым. Юный поэт был принят в литературное общество «Арзамас», членами которого являлись его кумиры, представители «новой русской литературы». К моменту окончания лицея Пушкин уже твердо знал, что в жизни для него нет другого поприща, кроме поэзии.

Петербург. Вольнолюбивая лирика (1817 — 1820). В 1817 году учеба в лицее была закончена, и Пушкин, поселившись в Петербурге, окунулся с головой в водоворот столичной жизни. Круг его общения и интересов очень был широк, он впитывал новые впечатления и идеи. «Свобода» — вот основное понятие, определяющее пушкинское творчество той поры. Лирика этого периода получила название *вольнолюбивая*. Тема «вольности святой» звучит в стихо-

¹ Дельвиг Антон Антонович (1798—1831) — лицейский друг Пушкина. Поэт, член «Вольного общества любителей словесности, наук и художеств» и «Вольного общества любителей российской словесности», кружка «Зеленая лампа». Издавал литературный альманах «Северные цветы». Редактировал «Литературную газету», в которой принимал участие и Пушкин. Приезжал к ссылке Пушкину в Михайловское.

² Кюхельбекер Вильгельм Карлович (1797—1846) — поэт, лицейский друг Пушкина. Издавал литературный альманах «Мнемозина». Декабрист, член Северного общества. После 14 декабря 1825 года Кюхельбекеру удалось бежать из Петербурга, но он был задержан в Варшаве, судим и приговорен к смертной казни, замененной заключением в крепости и ссылкой в Сибирь на пожизненное поселение.

³ Пущин Иван Иванович (1798—1859) — один из ближайших лицейских друзей Пушкина, декабрист. Незадолго до восстания декабристов навещал Пушкина в ссылке в Михайловском. Этому событию посвящено стихотворение Пушкина «Мой первый друг, мой друг бесценный...». Был судим и приговорен к ссылке на пожизненное поселение в Сибирь. В 1856 году ему было разрешено вернуться из Сибири. Перу Пущина принадлежат «Воспоминания о Пушкине».

творениях *«Вольность»*, *«К Чаадаеву»*, *«Деревня»*. В этих стихах заметно влияние идей французских просветителей, ода *«Вольность»* А. Н. Радищева, очарование личностью Петра Чаадаева¹, юношеский радикализм. Зрелый Пушкин, отрицающий насилие во имя чего бы то ни было, уже не напишет:

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

(«Вольность», 1817)

Очень скоро он раз и навсегда определил, что «гений и злодейство две вещи несовместные». Однако далеко не все идеалы и порывы юности стали позднее чужды поэту. Наверное, и много лет спустя Пушкин мог бы сказать:

Пока свободою горим,
Пока сердца для чести живы,
Мой друг, отчизне посвятим
Души прекрасные порывы!

(«К Чаадаеву», 1818)

Вершиной творчества Пушкина той поры стала поэма *«Руслан и Людмила»* (1820). С момента появления этого произведения Пушкин уже оценивался современниками не просто как талантливый юноша, а как знаменитый поэт. В. А. Жуковский отметил это, подарив Пушкину свой портрет с надписью: «Победителю-ученику от побежденного учителя в тот высокаторжественный день, в который он окончил свою поэму “Руслан и Людмила”».

В это время над головой молодого поэта сгушались тучи: его стихи, проникнутые свободомыслием, особенно ода *«Вольность»*, вызвали гнев императора. Под предлогом перевода по службе Пушкина отправили в ссылку на юг России.

Южная ссылка. Романтический период творчества (1820 — 1824). Период с 1820 по 1824 год Пушкин провел на Кавказе, в Крыму, Кишиневе и Одессе. Хотя поэт и чувствовал себя изгнанником, пребывание на юге было плодотворным периодом в его творческой биографии: за три с половиной года он написал более 100 стихотворений, четыре поэмы, начал работу над романом *«Евгений Онегин»*.

¹ Чаадаев Петр Яковлевич (1794—1856) — писатель, философ, автор «Философических писем», являющихся трактатом по философии истории. Считается одним из идеологов западничества в русской общественной мысли. За опубликование первого из писем в 1836 году Чаадаев был официально объявлен сумасшедшим и год находился под наблюдением врачей.

В первые годы ссылки Пушкин в своих стихах и поэмах — *романтик*. Романтические настроения у него вызывало и положение ссыльного, отторгнутого родиной скитальца, и экзотика южной природы — море, горы, степи. Интересны были поэту и впечатления от встреч с местным населением: цыганами, горцами, татарами, их облик, характеры, обычаи, легенды. Эти впечатления отразились в цикле «южных» романтических поэм Пушкина — «*Кавказский пленник*», «*Братья-разбойники*», «*Бахчисарайский фонтан*», «*Цыганы*». Герои этих поэм — яркие личности, не находящие себе места и счастья среди людей, бросающие вызов существующему порядку вещей и поэтому обреченные на вечное одиночество и гибель.

В произведениях Пушкина этого периода отчетливо прослеживается *влияние английского поэта-романтика Дж. Г. Байрона*, которого Александр Сергеевич считал величайшим поэтом современности и называл «*властитель наших дум*». Байроновский скепсис, «*пламенное изображение страстей*», сам образ «*певца свободы*» — все это и творчески, и лично было близко молодому поэту.

Несмотря на увлечение Байроном и обстоятельства жизни, способствующие меланхолии и пессимизму, сам молодой Пушкин все же не был романтическим героем, полностью отождествлять его с лирическим героем стихотворений той поры нельзя. Особенность Пушкина-романтика в том, что уже на ранних этапах его творчества проявился *объективный взгляд на действительность*, на самого себя. Таково было свойство натуры поэта, он не мог ограничиваться какими-то рамками, какой-то одной ролью, даже столь притягательной для молодого человека того поколения, ролью байронического героя. «Я в нем хотел изобразить это равнодушие к жизни и к ее наслаждениям, эту преждевременную старость души, которые сделались отличительными чертами молодежи XIX века», — писал Пушкин о герое поэмы «*Кавказский пленник*». Самому же Александру Сергеевичу даже в самые мрачные периоды менее всего были свойственны «*равнодушие к жизни*» и «*старость души*».

Слишком пессимистично для двадцатидвухлетнего человека звучит стихотворение «*Я пережил свои желанья*» (1821):

Я пережил свои желанья,
Я разлюбил свои мечты;
Остались мне одни страданья,
Плоды сердечной пустоты.

Под бурями судьбы жестокой
Увял цветущий мой венец;
Живу печальный, одинокой,
И жду: придет ли мой конец?

Байроновские мотивы тоски, стремления к недостижимому идеалу и разочарованности звучат в стихотворении «*Погасло дневное светило...*» (1820). Стихотворение написано в ночь с 18 на 19 августа 1820 года, когда Пушкин с другом Николаем Раевским плыл на военном бриге «Мингрелия» в Гурзуф. Это первое стихотворение, написанное в южной ссылке, первое, в котором поэт осмысляет свое положение, ищет эмоциональные и духовные ориентиры для существования в новом качестве, примеряет на себя роль романтического героя-скитальца, «изгнанника земли родной». Стихотворение, по сути, является свободным переложением «Прощания» Чайльд-Гарольда из первой главы байроновского романа в стихах и впервые было опубликовано с подзаголовком «Подражание Байрону».

Лирический герой живет как бы в двух временных планах: прошлом и будущем, настоящее время для него — путь от тягостных воспоминаний к обретению «земли обетованной». Там он надеется найти то, что не смог дать ему покинутый, разочаровавший мир: любовь, дружбу, понимание, свободу.

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

Океан — воплощение свободной стихии — будит волну чувств, с новой силой захлестнувшую лирического героя. Беглец ощущает, что и «угрюмый океан», и «послушное ветрило», и корабль, уносящий его от прошлого, — его союзники. Ему все равно, куда вынесут волны, главное — там будущее, там надежда. Герой решительно отрекается от оставленного мира.

И все же, несмотря на то что «в очах родились слезы вновь», «душа кипит и замирает», лирический герой чувствует, что никогда уже не сможет вернуться в блаженное состояние юности, открывающего для себя мир. Он не по годам умудрен горьким душевным опытом. «Рано в бурях отцвела | Моя потерянная младость», а сердце стало недоверчивым и «хладным».

Лирический герой Пушкина разочаровывается и в собственной надежде на воплощение юношеских свободолюбивых мечтаний. Поэт в стихотворении «*Свободы сеятель пустынный...*» (1823) уже не трибун, а одинокий, непонятый скиталец, голосу которого никто не внимлет.

Эпиграф: «Изыде сеятель сеяти семена своя» — взят из Евангелия от Матфея (гл. 13, ст. 3). Этими словами Иисус начинает рассказывать ученикам притчу о сеятеле:

«Вот вышел сеятель сеять; И когда он сеял, иное упало при дороге, и налетели птицы и поклевали то; Иное упало на места каменистые, где не много было земли, и скоро взошло, потому что земля была неглубока;

Когда же взошло солнце, увяло и, как не имело корня, засохло; Иное упало в терние, и выросло терние и заглушило его; Иное упало на добрую землю и принесло плод: одно во сто крат, а другое в шестьдесят, иное же в тридцать».

Вот как сам Иисус растолковал ее аллегорический смысл:

«Ко всякому, слушающему слово о Царствии и не разумеющему, приходит лукавый и похищает посеянное в сердце его: вот кого означает посеянное при дороге. А посеянное на каменистых местах означает того, кто слышит слово и тотчас с радостью принимает его; Но не имеет в себе корня и непостоянен: когда настанет скорбь или гонение за слово, тотчас соблазняется. А посеянное в тернии означает того, кто слышит слово, но забота века сего и обольщение богатства заглушает слово, и оно бывает бесплодно. Посеянное же на доброй земле означает слышащего слово и разумеющего, который и бывает плодоносен, так что иной приносит плод во сто крат, иной в шестьдесят, а иной в тридцать».

При жизни Пушкина стихотворение не было опубликовано, так как его написание связывалось с поражением революции в Испании, подавленной французскими войсками. Однако представляется, что смысл этого стихотворения шире и напрямую связан с поисками поэтом ответа на вопрос о месте и назначении поэта, его отношениях с миром.

В годы южной ссылки в жизни поэта были и радостные, яркие впечатления, такие, как, например, путешествие по Крыму с семьей героя войны 1812 года генерала Н. Н. Раевского. Очарование влюбленности в дочь Раевского Марию, ставшую потом женой декабриста Сергея Волконского и разделившую с ним тяготы ссылки в Сибирь, Пушкин пронес до конца своих дней. Его сердце волнуют в эти годы и другие пленительные женские образы: Амалия Ризнич¹, Елизавета Воронцова²... Любовная лирика Пушкина той поры полна страсти, сомнений, ревнивых и гордых чувств: *«Простишь ли мне ревнивые мечты...»*, *«Коварность»*, *«Ненастный день потух...»*.

¹ Ризнич Амалия (1803—1825) — дочь венского банкира. Пушкин познакомился с ней в Одессе и посвятил ей ряд стихотворений: *«Простишь ли мне ревнивые мечты...»*, *«Для берегов отчизны дальней...»* и др. В 1824 году уехала в Италию, где через год умерла от чахотки.

² Воронцова Екатерина Ксавериевна (1792—1880) — жена новороссийского генерал-губернатора М. С. Воронцова, под непосредственным начальством которого Пушкин находился во время южной ссылки. Ей посвящен ряд стихотворений поэта: *«Сожженное письмо»*, *«Ненастный день потух...»*, *«Талисман»*, *«Ангел»* и др. Перед отъездом Пушкина из Одессы она подарила поэту старинный золотой перстень с сердоликом, на котором была вырезана арабская надпись. Пушкин очень дорожил этим подарком и считал его своим талисманом. Ученые полагают, что именно об этом перстне идет речь в стихотворении *«Храни меня, мой талисман...»*.

Живая, деятельная и талантливая натура Пушкина не могла долго оставаться во власти романтической меланхолии. Довольно быстро он понимает, как страшна «романтическая болезнь», если она принимает затяжной характер. Демонстративное отторжение от жизни, полной красок, озлобление и презрение к миру настолько чужды самому Пушкину, что постепенно его лирический герой снимает маску романтического страдальца, начинается новый этап творческого пути.

Стихотворение «*К морю*» (1824) написано на смерть Дж. Г. Байрона.

Исчез, оплаканный свободой,
Оставя миру свой венец.
Шуми, волнуйся непогодой:
Он был, о море, твой певец.

<...>

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

Это своего рода эпитафия кумиру поколения, прощание со «свободной стихией» и одновременно прощание с романтизмом. В стихотворении звучит мотив примирения лирического героя со своей судьбой. Постепенно он приходит к иному пониманию свободы: она не измеряется внешними обстоятельствами, даже в самых тяжелых жизненных испытаниях человек может найти в себе силы стать лучше, выше и... свободнее.

Я стал доступен утешенью;
За что на Бога мне роптать,
Когда хоть одному творенью
Я мог свободу даровать!

(«Птичка», 1823)

В 1824 году Пушкин — одна из первых фигур в русской литературе, он находится в зените славы и понимает, что его место в Петербурге, а не в Одессе в качестве мелкого чиновника при губернаторе Воронцове. Пушкин пишет прошение об отставке, мотивируя свою просьбу: «Вы знаете, что только в Москве или Петербурге можно вести книжный торг, ибо только там находятся журналисты, цензоры и книгопродавцы; я поминутно должен отказываться от самых выгодных предложений единственно по той причине, что нахожусь за 2000 верст от столиц. Правительству угодно вознаграждать некоторым образом мои утраты, я принимаю эти 700 рублей не так, как жалование чиновника, но как паек ссылочного невольника. Я готов от них отказаться, если не могу быть властен в моем времени и занятиях».

Желание Пушкина было исполнено, но результат последовал совсем не тот, что он предполагал: Пушкин получил отставку от службы и был сослан в родовое имение Михайловское, расположенное в Псковской губернии, отдаленное от столиц и той жизни, к которой поэт стремился. Статус опального чиновника сменился статусом ссыльного, политически неблагонадежного лица и безбожника.

Михайловское. Темы, мотивы и художественное своеобразие творчества (1824—1826). Пушкин приехал в Михайловское в августе 1824 года. За поэтом было учреждено наблюдение гражданских и духовных лиц, выехать дальше соседских имений, даже в Псков, он не мог, не получив на это разрешения.

Однако принудительное затворничество обернулось неожиданным благом для Пушкина-поэта. Он с головой погрузился в творчество, вспоминая, размышляя, отдаваясь во власть сюжетов, образов, рифм. Позже Пушкин назовет Михайловское «приютом спокойствия, трудов и вдохновенья». В «глуши лесов сосновых» были задуманы и написаны трагедия «Борис Годунов», главы «Евгения Онегина», «Граф Нулин», множество стихотворных шедевров. В эти годы *окончательно сформировались образная система и языковой облик пушкинских произведений.*

Поэт внимательно всматривался и вслушивался в жизнь русской глубинки и ее обитателей: мелких помещиков, крестьян и дворовых, сельского духовенства. Все, написанное поэтом в годы михайловской ссылки, уже не носит ни малейшего отпечатка подражания европейским авторам, это истинно русские по проблематике, образам и языку произведения. «Борис Годунов» — первая русская историческая драма, в которой Пушкин осмыслил один из переломных для России моментов, проник в тайны законов истории, соотношения и взаимовлияния «судьбы человеческой» и «судьбы народной».

«Подражания Корану» (1824) — цикл стихотворений, в котором Пушкин через сюжеты и образы священной книги мусульман выразил свои мысли и настроения, вызванные возвращением из южной ссылки и заменой ее принудительным пребыванием в Михайловском.

Поэт использовал в «Подражаниях...» не менее тридцати сур¹ Корана, знакомых ему в переводе, стремясь передать важнейшие образы и стилистические черты первоисточника. В примечаниях к циклу поэт заметил: «Нечестивые, — пишет Магомет (глава *Награды*), — думают, что Коран есть собрание новой лжи и старых басен». Мнение сих *нечестивых*, конечно, справедливо; но, несмотря на сие, многие нравственные истины изложены в Коране сильным и поэтическим образом».

¹ Сúra — глава Корана.

Девятое стихотворение цикла «Подражания Корану» *«И путник усталый на Бога роптал»* представляет собой вольное переложение 261-го стиха второй суры Корана:

«Или как тот, кто проходил мимо селения, а оно было разрушено до оснований. Он сказал: “Как оживит это Аллах, после того как оно умерло?” — и умертвил его Аллах на сто лет, потом воскресил. Он сказал: “Сколько ты пробыл?” Тот сказал: “Пробыл я день или часть дня”. Он сказал: “Нет, ты пробыл сто лет! И посмотри на твою пищу и питье, оно не испортилось. И посмотри на своего осла — для того, чтобы Нам сделать тебя знаменем для людей, — посмотри на кости, как Мы их поднимаем, а потом одеваем мясом”. И когда стало ему ясно, он сказал: “Я знаю, что Аллах мощен над всякой вещью!”».

В этом стихотворении звучат мотивы смирения, причина которого не покорность судьбе, а ощущение того, что миром правит какой-то высший закон, что порядок вещей неколебим и в основе своей разумен, нужно только постараться понять его мудрую закономерность.

Меняется интонация лирики Пушкина: вместо страстного отклика на явления действительности лирический герой предается созерцанию и размышлениям. Меняется и поэтическая лексика: уходят резкие контрасты, противопоставления, пышные сравнения, стихи приобретают ту простоту и ясность, благодаря которой лирика Пушкина звучит так интимно, так понятно и пронзительно, обладает такой способностью воздействия на читателя.

Если жизнь тебя обманет,
Не печалься, не сердись!
В день уныния смиришь:
День веселья, верь, настанет.

(«Если жизнь тебя обманет...»,
1825)

Новое звучание обрела и любовная лирика. Лирический герой стихотворений «Сожженное письмо», «Храни меня, мой талисман...», «К***» — человек, знающий цену «чудным мгновениям», понимающий, что попытка удержать «миглетное виденье» иллюзорна; но воспоминания о чуде вечно живут в душе поэта, становятся даже чем-то большим, чем сама любовь, — вдохновением, поэзией.

В одиночестве встретил Пушкин 19 октября — день основания Царскосельского лицея, вспоминая беззаботную юность и друзей.

Печален я: со мною друга нет,
С кем долгую запил бы я разлуку,
Кому бы мог пожать от сердца руку
И пожелать веселых много лет.

(«19 октября», 1825)

В этом стихотворении сливается целая гамма чувств: и грусть, и нежность, и гордость за друзей, и благодарность наставникам. Клятвой в вечной верности звучат слова:

Друзья мои, прекрасен наш союз!
Он, как душа, неразделим и вечен —
Неколебим, свободен и беспечен,
Срастался он под сенью дружных муз.
Куда бы нас ни бросила судьбина
И счастье куда б ни повело,
Все те же мы: нам целый мир чужбина;
Отечество нам Царское Село.

Опальному поэту необходимо верить и знать, что где-то, пусть на другом краю земли, есть люди, которые связаны с ним узами братства, духовного родства, причастностью к им одним открывшимся истинам, верностью общим идеалам.

14 декабря 1825 года в Петербурге произошло восстание декабристов, среди которых были лицейские друзья Пушкина — Иван Пущин, Вильгельм Кюхельбекер, и многие его знакомые. В сентябре 1826 года поэта доставили в Москву по требованию вступившего на престол императора Николая I. В дни коронационных торжеств состоялась аудиенция Пушкина с царем. Николай I после встречи охарактеризовал поэта «умнейшим человеком России», позволил жить в столицах и выразил желание стать его личным цензором. Пушкин же был признателен Николаю I за то, что тот, зная о его симпатиях к «государственным преступникам» — декабристам, прежде всего увидел перед собой поэта.

По дороге в Москву, еще не зная, что ждет его — арест, ссылка или царская милость, Пушкин создал стихотворение «*Пророк*» (1826), в котором определил для себя роль поэта, его высокое назначение в этом мире и утвердил божественную природу поэтического слова:

И бога глас ко мне воззвал:
«Восстань, пророк, и виждь, и внемли,
Исполнишь волею моею
И, обходя моря и земли,
Глаголом жги сердца людей».

Поэзия — дар свыше, поэт богоизбран, ему доверена великая миссия, а значит, он не имеет права быть эгоистичным, уходить в мир своих грез; как бы ни было трудно, он призван «глаголом» жечь «сердца людей». Людей, а не толпы, потому что божественный дар нельзя отдать на потребу, поэт творит только для тех, кто, как и он, «духовной жаждою томим». Эта мысль звучит в

стихотворениях «*Поэт*» (1827), «*Поэт и толпа*» (1828), «*Поэту*» (1830). «Чернь требует от поэта служения примерно тому же, чему служит она: внешнему миру; она требует от него “пользы”, как просто говорит Пушкин; требует, чтобы поэт “сметал сор с улиц”, “просвещал сердца собратьев” и пр. Дело поэта вовсе не в том, чтобы достучаться непременно до всех олухов; скорее добытая им гармония проводит отбор между ними, с целью добыть нечто более интересное, чем среднечеловеческое, из груды человеческого шлама», — спустя почти сто лет писал в статье «О назначении поэта» другой великий русский поэт А. А. Блок.

Становление реализма в творчестве Пушкина (1825 — 1830). Русскому обществу было очевидно, что после восстания декабристов, его подавления и восшествия на престол императора Николая I для России начинается новый исторический этап. Как и все, Пушкин с тревогой всматривался в будущее, не зная, что ждет впереди. В стихотворении «*Стансы*» он проводит параллель между началом царствования Николая I и его великого предка Петра I:

В надежде славы и добра
Гляжу вперед я без боязни:
Начало славных дней Петра
Мрачили мятежи и казни.
<...>
Семейным сходством будь же горд;
Во всем будь пращурю подобен:
Как он, неутомим и тверд,
И памятью, как он, незлобен.

(«Стансы», 1826)

Отношения первого человека в государстве и первого поэта России складывались неоднозначно. Можно сказать, что император не раз помогал Пушкину при его жизни и его семье после того, как поэта не стало. В то же время Николай I хотел иметь при себе верноподданного гения, а Пушкин мог быть верен только своей чести, своим представлениям о правде и справедливости. Он не изменял памяти казненных декабристов и друзей, сосланных в Сибирь — Пушина и Кюхельбекера; он тяготился вниманием к себе двора, писал в 1836 году Чаадаеву: «Хотя лично я сердечно привязан к государю, я далеко не восторгаюсь тем, что вижу вокруг себя». Взаимоотношения поэта и власти не могут быть бесконфликтными, слишком разные этические и нравственные ценности лежат в основе их существования.

Пушкинская поэзия конца 1820-х годов отчетливо приобретает черты философской лирики: как будто поэт осмысляет мир уже не только с личных позиций, но и с точки зрения человека вообще. Его чувства становятся богаче, приобретают новые оттенки;

появляются мудрость, спокойствие, готовность наслаждаться тем, что в молодости причиняло только боль.

Мне грустно и легко; печаль моя светла;
Печаль моя полна тобою...

(«На холмах Грузии лежит ночная мгла...»,
1829)

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

(«Я вас любил: любовь еще, быть может...»,
1829)

Снова в пушкинских стихах появляется тема разочарования в жизни, мотивы смерти, только это уже не юношеская игра, а размышления зрелого человека о конечности всего земного, о том, что удерживает человека в жизни, о том, что останется на земле после него: «*Брожу ли я вдоль улиц шумных...*» (1829), «*Что в имени тебе моем?*» (1830), «*Элегия*» («*Безумных лет угасшее веселье...*») (1830), «*Стихи, сочиненные ночью во время бессонницы*» (1830).

26 мая 1828 года, в свой 29-й день рождения, Пушкин пишет строки, исполненные мучительных раздумий о смысле собственного существования:

Дар напрасный, дар случайный,
Жизнь, зачем ты мне дана?
Иль зачем судьбою тайной
Ты на казнь осуждена?

<...>

Цели нет передо мною:
Сердце пусто, празден ум,
И томит меня тоскою
Однозвучный жизни шум.

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

«Однозвучный жизни шум» стал причиной того, что весной 1829 года Пушкин решился на рискованный шаг — самовольно, без разрешения властей он отправился на Кавказ в действующую армию, встретился там со ссыльными разжалованными в солдаты декабристами. Возможно, этот поступок был продиктован все теми же мыслями о смерти, а может быть — потребностью ощутить себя свободным от опеки царя. Результатом этой поездки стал очерк «Путешествие в Арзрум во время похода 1829 года».

В 1830 году Пушкин закончил работу над романом «*Евгений Онегин*». Произведение, начатое еще во время южной ссылки, создавалось семь лет. Как и сам автор, роман прошел путь от романтизма к реализму, стал свидетельством не только пушкинского гения, но и его человеческого и писательского взросления. «Евгений Онегин» вместил всю полноту и многообразие жизни в ее непостижимой гармонии — так видел жизнь Пушкин, так он писал свой шедевр, в котором все одновременно просто и сложно, прекрасно и трагично, случайно и глубоко закономерно.

По мере создания романа менялся авторский взгляд на героев, на их характеры и поступки. Евгений 1823 года — романтически разочарованный в жизни денди, которому автор сочувствует и с которым состоит в приятельских отношениях. Постепенно и автор, и читатель понимают, что ничего особенного в герое нет, он просто скучающий «добрый малый», страдающий не столько от осознания несовершенства мира, сколько от собственной духовной пустоты и эмоциональной лени. В глазах автора и читателя главным персонажем романа становится Татьяна — ее любовь, разочарование, внутреннее взросление. Именно она приводит к выводу об истинной сущности Онегина, именно в ее уста вкладывает автор вопрос «Уж не пародия ли он?», который, по сути — ответ: да, пародия.

Пушкин писал *роман-жизнь*, а в жизни меняются и обстоятельства, и люди. Спустя годы и Татьяна, и Онегин становятся иными: она — более опытной, недоверчивой, разочарованной, он — менее самовлюбленным, менее уверенным в себе. Ситуация безответной любви зеркально повторяется, и роман вдруг обрывается, как будто автор закрывает дверь, через которую читатель наблюдал за героями. В романе, как и в жизни, невозможно поставить логическую точку.

На протяжении повествования меняются не только герои, но и образ автора, меняется содержание и тональность лирических отступлений: на смену воспоминаниям о юности, шалостях, любовных увлечениях приходят размышления о природе человеческих чувств, о сути человеческих взаимоотношений, о судьбе и будущем.

К концу 1820-х годов перед читателем предстал новый Пушкин — философ, мыслитель.

Пушкина по-прежнему увлекала история России; обратившись к прозе, в 1827 году он начал писать исторический роман «*Арап Петра Великого*», где создал образы великого императора, его сподвижников, и в первую очередь своего предка — Абрама Ганнибала.

Образ Петра стал центральным и в написанной в 1828 году поэме «*Полтава*». В ней заявлена не только тема величия России, но и такие вечные темы, как любовь, верность, предательство, единичные человеческие судьбы тесно сплетены с глобальными историческими событиями.

В это время окончательно формируется и уникальный язык пушкинских произведений.

Роль А. С. Пушкина в становлении русского литературного языка. В середине XIX века происходит окончательное становление русского литературного языка. Когда о Пушкине говорят как о его создателе, имеют в виду тот факт, что творчество поэта знаменовало собой веху, после которой тенденции, наметившиеся в развитии русского литературного языка в конце XVIII века, стали необратимы. «Нет сомнения, что он создал наш поэтический, наш литературный язык и что нам и нашим потомкам остается только идти по пути, проложенному его гением», — сказал И. С. Тургенев. Творчество А. С. Пушкина — итог поисков и открытий нескольких поколений русских писателей. М. В. Ломоносов, Г. Р. Державин, Н. М. Карамзин, В. А. Жуковский и поэты — ровесники Пушкина искали ответы на вопросы: каким должен быть язык художественной литературы? Как способствовать его живому развитию, его осовремениванию, сохраняя при этом все богатство веками накопленного языкового опыта?

Перед Пушкиным и его современниками стояла задача соединить торжественность и величавость церковно-славянского языка с живостью и ясностью разговорной речи, *приблизить язык литературы к языку повседневности*. Кроме того, русский язык должен был стать не только языком русской культуры, науки, философии, но и прежде всего *языком общенациональным*. Русское дворянство в большинстве сфер общения отдавало предпочтение французской речи: в светских беседах, переписке. Татьяна Ларина, например, писала признание Онегину по-французски, потому что любовная лексика была знакома ей по французским романам, а как выразить те же чувства по-русски, она не знала. Пушкин и другие поэты той эпохи ввели в обиход современников слова, которыми можно было выразить свои чувства на родном языке. В творчестве А. С. Пушкина это явление проявилось наиболее полно, последовательно и убедительно.

Советский языковед Г. О. Винокур сказал, что А. С. Пушкин «был не столько реформатор, сколько великий освободитель русской речи от сковавших ее условностей». Для поэта не существовало никаких языковых преград, норм и законов, кроме закона гармонии и правды: если речь звучит красиво, выразительно и естественно, если она приятна и понятна русскому человеку, такая речь и есть истинно русская.

«Но что сказать о наших писателях, которые, почитая за низость изъяснить просто вещи самые обыкновенные, думают оживить детскую прозу дополнениями и вялыми метафорами? Эти люди никогда не скажут *дружба*, не прибавя: “сие священное чувство, коего благородной пламень и проч.” Должно бы сказать: рано поутру, — а они пищут: “едва первые лучи восходящего солнца

озарили восточные края лазурного неба” — ах как это все ново и свежо, разве оно лучше потому только, что длиннее» — так с иронией писал А. С. Пушкин в статье «О прозе» (1822).

Пушкинские произведения, статьи, письма — эталон не только свободы и выразительности языка, но и уважительного, бережного отношения к языку. Пренебрежительное обращение с русской речью, попытки «подогнать» ее к требованиям моды, насытить иноязычной лексикой — все это встречало решительный отпор со стороны поэта.

Болдинская осень в творчестве А. С. Пушкина (1830). В конце 1820-х годов Пушкин всерьез задумался о женитьбе, о том, чтобы упрочить свою жизнь, обретя дом и семью. Поэт предпринял несколько попыток найти себе спутницу жизни, сватался к Софии Пушкиной¹, Екатерине Ушаковой², Анне Олениной³, но эти попытки не увенчались успехом. На балу в Московском дворянском собрании он увидел юную, только начавшую выезжать в свет Наталью Гончарову — и «участь» его была «решена», он не мог думать ни о ком другом. Сватовство к Гончаровой — череда отказов, переговоров о приданом и состоянии финансовых дел будущего жениха — полностью захватило Пушкина. Наконец он получил согласие, и 6 мая 1830 года состоялась официальная помолвка Александра Сергеевича Пушкина и Натальи Николаевны Гончаровой.

До свадьбы необходимо было уладить некоторые имущественные дела, и осенью 1830 года Пушкин отправился в имение отца Болдино. Поездка растянулась на три месяца из-за холерного карантина. Пушкин снова стал пленником обстоятельств, но вынужденное заточение в глуши, любовь, предчувствие им счастливых перемен послужили необыкновенным стимулом к творчеству. Эти три месяца в жизни Пушкина получили название «болдинская осень» и стали одним из самых плодотворных периодов в творческой биографии поэта. Он создал около тридцати стихотворений, цикл «Маленькие трагедии» и «Повести Белкина» — первый завершённый прозаический опыт, доказывая на практике свое

¹ Пушкина София Федоровна (1806—1862) — дочь дальнего родственника Пушкина. В 1926 году Пушкин хотел свататься к ней, но она уже была помолвлена с другим. Ей посвящены стихотворения «Ответ Ф. Т.» и «Зачем безвременную скуку...».

² Ушакова Екатерина Николаевна (1809—1872). Дом Ушаковых в Москве был одним из центров интеллектуальной и художественной жизни. Пушкин посвятил ей стихотворения «Когда, бывало, в старину...», «Я вас узнал, о мой оракул...». В 1829 году поэт серьезно задумывался о том, чтобы связать с ней свою жизнь.

³ Оленина Анна Алексеевна (1808—1888) — дочь А. Н. Оленина, президента Академии художеств. Пушкин сватался к ней в начале 1829 года, но получил отказ от ее родителей из-за своей «неблагонадежности». Ей посвящено множество стихотворений: «Увы! Язык любви болтливый...», «Не пой, красавица, при мне...», «Город пышный, город бедный...», «Приметы» и др.

утверждение, что «точность и краткость — вот первые достоинства прозы». В основе «Повестей Белкина» лежит тот же художественный принцип, что и в основе «Евгения Онегина»: жизнь настолько разнообразна, непредсказуема и поэтична, что любые ее проявления могут служить материалом для писателя.

Драматический цикл «*Маленькие трагедии*» («*Скупой рыцарь*», «*Моцарт и Сальери*», «*Каменный гость*» и «*Пир во время чумы*») Пушкин написал за две недели, воплотив в них замыслы и наброски многолетней давности. Первоначально цикл получил название «Опыты драматических изучений».

Название «Маленькие трагедии» — по сути своей оксюморон¹. Жанр трагедии по классическим канонам предполагает обращение к крупному, эпохальному событию, героический пафос, «высокую», общественно значимую проблематику. В пушкинских сценах этого нет. Зато есть утверждение общечеловеческих ценностей, «вечные» вопросы, трагические коллизии², взятые из жизни. Алчность, цинизм и сладострастие, зависть, страх — «мелкие» чувства, но их разрушительная сила такова, что приводит к истинно трагическим последствиям.

Название «Маленькие трагедии» определяет художественное своеобразие этого произведения. Малая форма заставляет действие развиваться динамично, провоцирует создание отточенных до блеска характеров и безукоризненных в поэтическом отношении стихов.

Обдумывая этот замысел, А. С. Пушкин писал: «Истина страстей, правдоподобие чувствований в предполагаемых обстоятельствах — вот чего требует наш ум от драматического писателя».

Каждая из сцен написана на материале западноевропейской литературы и истории. Действие «Скупого рыцаря» и «Пира во время чумы» происходит в Англии, «Каменного гостя» — в Испании, «Моцарта и Сальери» — в Австрии. В то же время очевидно, что сюжеты, герои, декорации — это во многом игра, камуфляж, в который автор драпирует самые широкие, общечеловеческие проблемы. Образы Барона, Альбера, Дона Гуана и Доны Анны, Моцарта и Сальери, Вальсингама и Священника близки к аллегорическим.

«*Моцарт и Сальери*». Пушкин основывает сюжет своего произведения на легенде, а не на исторических фактах, хотя слухи о том, что Моцарта во время дружеского застолья отравил его брат по музыкальному искусству Сальери, современники поэта считали достоверными. Европейские музыканты предали имя Са-

¹ Оксюморон (от греч. *οξύμορον* — острая глупость) — литературный прием, сочетающий в едином образе, фразе противоречивые понятия.

² Коллизия (от лат. *collisio* — столкновение) — столкновение противоположных взглядов, интересов, которое организует сюжет художественного произведения.

льери забвению в знак глубокого презрения к предполагаемому убийце. Трудно сказать, верил ли в это Пушкин, но в одном из набросков он написал: «Завистник, который мог освистать “Дон Жуана”, мог отравить и его творца» (здесь содержится намек на то, что Сальери, обладая авторитетным мнением, критиковал оперу Моцарта «Дон Жуан»).

Пушкин не стремился к тому, чтобы его герои обладали чертами и характерами реальных исторических лиц. Своего Моцарта он описал в стихотворении «Поэт»:

Пока не требует поэта
К священной жертве Аполлон,
В заботах суетного света
Он малодушно погружен...

Моцарту в тексте трагедии отведено намного меньше места, чем Сальери. Именно мысли, переживания, страдания, наконец, безумие Сальери — вот к чему приковано внимание. А все мысли его занимает Моцарт. Он появляется перед читателем задолго до своего выхода на сцену, в первом же монологе Сальери, и сразу становится ясно, что зрителям будет представлен только финальный акт драмы, ее завязка и развитие уже произошли в душе друга-врага.

Ю. М. Лотман проследил логику движения мысли, которая приводит Сальери к преступлению:

«Сальери усвоил средневековое жреческое отношение к искусству. Это не только долг и служение, связанное с самоотречением, но и своеобразная благодать, которая снисходит на достойных. Как благодать выше жреца, так искусство выше художника...

Вот с этого момента и начинается роковое движение Сальери к преступлению. <...>

Первый шаг к убийству — утверждение, что убийца — лишь исполнитель чьей-то высшей воли и личной ответственности не несет... Далее делается самый решительный шаг: слово “убить” заменяется эвфемизмом¹ “остановить”».

Нет! Не могу противиться я доле
Судьбе моей: я избран, что б его
Остановить...

Безумная и бесчеловечная идея Сальери определяет и сам сюжет, и его развитие, предопределяет его трагическую развязку: с самого начала очевидно, что Моцарт будет убит, от него уже ничего не зависит.

¹ Эвфемизм — слово, которое употребляется вместо другого, грубого, нетактичного или по какой-то причине нежелательного для употребления.

В то же время гением Моцарта проникнуто все произведение: по замыслу автора, два раза за короткое время действия звучит его музыка (музыка Сальери не звучит ни разу). Моцарт произносит фразу, которая становится и приговором Сальери, и манифестом истинного искусства: «Гений и злодейство две вещи несовместные».

«Моцарт и Сальери» — единственное произведение из «Маленьких трагедий», которое было поставлено на сцене при жизни автора в 1832 году.

38442 Во всех «болдинских» произведениях поражает широта творческих интересов и возможностей Пушкина, легкость, с которой он перемещается в пространстве и во времени: из средневековой Европы — в современную русскую провинцию, из мрачной легенды об ожившей и пришедшей мстить грешнику статуе — в жизнерадостную историю о барышне-крестьянке. В его воображении живут одновременно гениальный Моцарт и «маленький» несчастный стационарный зритель, сходящий с ума от зависти Сальери и пьяненький гробовщик, загадочный Сильвио и «чахнувший над золотом» скупой рыцарь.

«*Элегия*» («*Безумных лет угасшее веселье...*») (1830) — относится к наиболее ярким произведениям философской лирики Пушкина. Это стихотворение также написано в Болдине в тот переломный период, когда поэт символически прощается с беспечным «праздником жизни», подводит итоги прошедшего и размышляет о том, как сложится будущее.

Лирический герой чувствует себя уставшим от «безумных лет», «веселье», праздность, безответственность которых уже не радуют его, а тяготят. Возникшее ощущение пустоты почти болезненное, поэт сравнивает его с похмельем. Будущее же «сулит труд и горе», но не только:

И ведаю, мне будут наслажденья
Меж горестей, забот и тревоженья:
Порой опять гармонией упьюсь,
Над вымыслом слезами обольюсь...

На вопрос «зачем жить?» поэт отвечает: «чтоб мыслить и страдать». Вспоминается высказывание античного философа Платона: «Мыслю, следовательно, существую». Можно сказать, что в этом стихотворении перед нами предстает зрелый человек, мудрец, знающий цену жизни и принимающий ее такой, какая она есть, без иллюзий, но с благодарностью.

В конце ноября болдинское заточение окончилось, Пушкин вернулся в Москву, где 18 февраля 1831 года обвенчался с Натальей Николаевной. «Я женат и счастлив. Это состояние для меня так ново, что, кажется, я переродился», — напишет он другу через несколько дней.

О том, какой была Наталья Николаевна и какую роль сыграла она в судьбе Пушкина, существует множество самых противоречивых суждений. Одни отмечают ее тонкость и образованность, другие считают пустой светской кокеткой; некоторые называют достойной избранницей и спутницей великого поэта, а иные прямо обвиняют в его гибели. Как бы то ни было, Пушкин связывал с ней мечты о Думе, спокойном человеческом счастье вдали от суетного света. Наверное, этим мечтам изначально не суждено было сбыться...

Пушкин-мыслитель (1830—1837). Творческий диапазон Пушкина в 1830-е годы стал еще шире, чем раньше. Поэт обращается к жанру сказки: «Сказка о попе и о работнике его Балде» (1830), «Сказка о царе Салтане» (1831), «Сказка о рыбаке и рыбке» и «Сказка о мертвой царевне и о семи богатырях» (1833), «Сказка о золотом петушке» (1834). Народная поэтика сочетается в этих произведениях с высочайшим мастерством литературного слова. Пушкин заставляет народные образы играть и переливаться всеми красками, дает новую жизнь сказочным бродячим сюжетам. Лирика в сказках Пушкина сочетается с юмором и ненавязчивой поучительностью, свойственной народной сказке.

Все больше увлекали Пушкина исторические исследования, все чаще обращался он к страницам *русской истории*. В 1831 году он был снова зачислен на службу в Коллегию иностранных дел и личным повелением императора допущен к работе в государственных архивах. Пушкин начал работать над документальной прозой — «История Петра». Снова и снова фигура императора-реформатора привлекала поэта, в эти же годы были написаны стихотворение «Пир Петра Великого» и поэма «Медный всадник».

«Медный всадник» (1833) — последняя поэма А.С.Пушкина. Поэт обращается к событиям 1824 года, когда Петербург пережил сильнейшее наводнение. В предисловии к поэме автор указывает: «Происшествие, описанное в сей повести, основано на истине. Подробности наводнения заимствованы из тогдашних журналов». (Сам Пушкин в это время в Петербурге не был, так как находился в ссылке.)

В поэме соединяются два временных плана: время, когда на берегах Невы только начиналось строительство города, величие и слава которого существовали только в воображении его создателя, и эпоха сто лет спустя, когда

...юный град,
Полночных стран краса и диво,
Из тьмы лесов, из топи блат
Вознесся пышно, горделиво...

Петербург — не просто место действия, фон, на котором разворачиваются события, он — один из героев поэмы. Пушкин начинает повествование развернутым лирическим отступлением — признанием в любви к Петербургу. Кажется, что его «строгий, стройный вид», державная мощь непоколебимы, несокрушимы. Город словно унаследовал черты своего основателя. Медный Петр, застывший на берегу Невы с воздетой в повелевающем жесте рукой, по-прежнему незримо правит в своей столице.

Но даже могучая воля Петра не может укротить более древнюю, неподвластную земным владыкам мощь стихии. Нева, внезапно прекратившая «державное течение», становится враждебной и разрушительной силой. Описание наводнения лишено романтического ореола, каким поэт наделял стихию в своей ранней лирике. Разгул ее сравнивается с поведением дикого зверя, разбойничьим нападением на мирные поселения:

...И вдруг, как зверь остервенясь,
На город кинулась. Пред нею
Все побежало, все вокруг
Вдруг опустело...

<...>

...Так злодей,
С свирепой шайкою своей
В село ворвавшись, ломит, режет,
Крушит и грабит...

В эпицентре этих страшных событий, по излюбленной Пушкиным схеме, оказывается простой человек. Петербург, Нева, Петр — символы величия, силы, могущества, и этим образом в поэме противопоставлен Евгений — ничем не примечательный житель огромного города, мельчайшая частичка общества.

Имя героя (как пишет Пушкин: «Звучит приятно; с ним давно | Мое перо к тому же дружно»), естественно, ассоциируется с «Евгением Онегиным». Что этим хотел подчеркнуть поэт? Что герой поэмы дорог ему так же, как герой его романа? Или, может быть, что несчастный Евгений так же типичен? Пушкин оставляет героя без фамилии, намекнув только вскользь, что, может быть, он потомок когда-то знатного, но сейчас позабытого рода. Жизнь его, облик и образ мыслей весьма банальны: «Живет в Коломне; где-то служит...», слегка завидует «праздным счастливым», у которых «жизнь куда легка!», мечтает о самом простом человеческом счастье со своей Парашей «в приюте смиренном». Евгений — человек вообще, просто человек и, если бы не произошла трагедия, остался бы безвестным и никому не интересным обывателем.

В одну ночь Евгений лишается любви, надежд, покоя. Кратко и психологически точно изображает автор состояние человека, ко-

торый боится поверить своим глазам, осознать реальность и непоправимость произошедшего: «Он остановился. | Пошел назад и воротился. | Глядит... идет... еще глядит», «Все ходит, ходит он кругом, | Толкует громко сам с собою — | И вдруг, удара в лоб рукою, | Захохотал».

Страшная утрата лишает Евгения разума и вместе с тем из самого обычного человека превращает в истинно трагического героя — жертву рока. Безумие возвышает его над обыденностью и над самим собой, над тем посредственным человеком, которым он был еще вчера. Утратив реальность, он приобретает способность видеть и понимать что-то, что ускользает от других; теряя связь с людьми, он обретает свободу.

Пушкин не раз обращался в своих произведениях к теме безумия: в «Полтаве», «Пиковой даме», «Пире во время чумы», «Русалке». Может быть, вместе с Евгением он пытался пережить то, чего страшился лирический герой стихотворения «Не дай мне Бог сойти с ума», написанного в том же году. В русской духовной традиции безумный — блаженный, почти святой, ему ведомо недоступное другим. В драме «Борис Годунов» юродивый¹ говорит царю то, что не осмелится сказать никто: «Нельзя молиться за царя Ирода». В «Медном всаднике» Евгений осмеливается грозить «мощному властелину судьбы», символу мирского могущества.

Триумф героя недолог: величие монумента, в котором, кажется, живет дух Петра, подавляет, внушает ужас, трепет и благоговение. Безумцу мерещится, что император преследует его, как преследовал когда-то своих врагов. Крошечный человеческий бунт Евгения подавлен, а может быть, герой даже раскаивается в нем, обходя грозное изваяние стороной, «смущенных глаз не подымая».

В поэме не просто рассказана история одной человеческой жизни, Пушкин показывает как бы две стороны истории: великую и малую. Действительно ли Петр прямо или косвенно виноват в трагедии Евгения? Ему ли бросает несчастный безумец упрек или своей судьбе? Ход истории не изменится, величие Петра не уменьшится. Его Город продолжает жить своей жизнью, все его составляющие на своих местах: чиновники спешат на службу, торговцы открывают лавки, поэты пишут стихи, городские власти ликвидируют разрушения. Пушкин любил Петербург, но это не помешало ему отметить «холодное бесчувствие» города, в котором человеческие судьбы и страсти исчезают так, словно их и не было.

Невозможно свести суть этой поэмы к чему-то однозначному. Она многопланова, как и все, что вышло из-под пера Пушкина. В строках поэмы звучат одновременно гордость за величие и бес-

¹ Юродивый — чудаковатый, безумный человек, по мнению верующих, обладающий даром пророчества.

смертие исторических свершений Петра и щемящее сочувствие к человеческим страданиям; мысль о закономерности всего, что происходит в мире, и мысль о несправедливости и коварстве судьбы. Диалектика жизни: высокое рядом с низким, величественное рядом с жалким, брэнное на фоне вечного — вот содержание пушкинской поэмы.

Еще одна привлекающая внимание Пушкина историческая вежа — крестьянское восстание под предводительством Емельяна Пугачева. В 1834 году была опубликована пушкинская «История Пугачева», материалы для которой поэт собирал не только в архивах, но и в Оренбургской губернии, где происходили описываемые события. Исследователи творчества Пушкина подсчитали, что в течение жизни поэт проехал по России 34 тысячи километров, и все эти поездки были частью непрерывающегося творческого поиска, постоянной работы.

Создав документальную «Историю Пугачева», Пушкин начал трудиться над исторической повестью «Капитанская дочка», в которой опять соединил судьбу государства с судьбой отдельного человека, оказавшегося помимо своей воли в эпицентре глобальных исторических событий. В повести решается и важный для Пушкина вопрос: каков истинный дворянин — хранитель лучшего, что есть в русском дворянстве? Исторический вывод повести: «Не приведи бог увидеть русский бунт, бессмысленный и беспощадный»; нравственно-этический: «Береги честь смолоду». Повесть «Капитанская дочка» стала последним произведением, увидевшим свет при жизни поэта — в декабре 1836 года.

Еще одна повесть, созданная и опубликованная им в этот период, — «Пиковая дама» — фантастическая и в то же время реальная история о человеке, рассудок и волю которого поработает страсть.

В лирике А. С. Пушкина 1830-х годов появляются *религиозные мотивы*, поэт много читает Евангелие. Наиболее любимую свою молитву — святого старца Ефрема Сирина — он перекладывает в стихи — «*Отцы пустынники и жены непорочны...*» (1836), а также и молитву «Отче наш»: «*Отец людей, Отец небесный...*».

Русский философ С. Л. Франк в статье «Религиозность Пушкина» писал: «...Пушкин преодолел свое безверие (которое было в эти годы скорее настроением, чем убеждением) на чисто интеллектуальном пути: он усмотрел глупость, умственную поверхностность обычного “просветительского” отрицания. В рукописи Пушкина 1827 — 1828 года находится следующая запись: “Не допускать существования Бога — значит быть еще более глупым, чем те народы, которые думают, что мир покоится на носороге”».

Доминирующие мотивы лирики Пушкина последних лет — *свобода и творчество*. Одно неотделимо от другого.

Абстрактное понятие «счастье» сменяется четко сформулированным стремлением к покою и воле, к гармонии с миром и собой. «Побег» — это возможность отрешиться от обременяющей действительности, чтобы потом вернуться в нее своими творениями.

Потребность в уединении и личной свободе была настолько велика, что Пушкин рассматривал даже сумасшествие как вариант обретения желаемого «покоя», что отразилось в стихотворении *«Не дай мне Бог сойти с ума» (1833)*.

Стихотворение *«Вновь я посетил...» (1835)* было написано в Михайловском. Спустя 10 лет Пушкин вернулся туда, где «провел изгнанником два года незаметных», где его не раз посещало вдохновение, где создавались шедевры, сделавшие его первым поэтом России. Пушкин изменился и в человеческом, и в творческом отношении. На первый взгляд любимые места остались такими же, но только на первый взгляд...

Вот отрывок из письма поэта к жене: «В Михайловском нашел я все по-старому, кроме того, что нет уж в нем няни моей и что около знакомых старых сосен поднялась, во время моего отсутствия, молодая сосновая семья, на которую досадно мне смотреть, как иногда досадно мне видеть молодых кавалергардов на балах, на которых уже не пляшу. Но делать нечего; все кругом меня говорит, что я старею...»

Содержание стихотворения шире, чем просто описание увиденного и ностальгические чувства. В стихах Пушкина пейзажная зарисовка всегда выступает прамбулой к особо значимой мысли. Поэт с философским спокойствием констатирует неизбежную смену поколений, непрерывное обновление, которое и есть залог неколебимой гармонии мира. На смену отцам приходят дети:

...Но около корней их устарелых
(Где некогда все было пусто, голо)
Теперь младая роща разрослась,
Зеленая семья; кусты теснятся
Под сенью их, как дети...

«Здравствуй, племя | Младое, незнакомое!» — приветствие людям будущего, связь с которыми, как и связь времен, поэт ощущал всегда.

Стихотворение написано белым стихом, «прозаичность» которого подчеркивает, что лирический герой не поэт, а простой человек, задумавшийся над вечными вопросами.

Обстоятельства жизни поэта как будто роковым образом препятствовали воплощению его стремлений к «покою и воле»: в 1832 году он получил придворное звание камер-юнкера и вынужден был вести светский образ жизни. Просьбы об отставке

император не принял, дозволения жить с семьей в деревне не дал. Материальное положение Пушкина становилось крайне тяжелым: он должен был достойно содержать семью, а при жизни в столице, обязанности появляться при дворе это нелегко. Складывается впечатление, что в последние годы все обстоятельства неминуемо приближали трагическую гибель поэта.

«Покой и воля. Они необходимы поэту для освобождения гармонии. Но покой и волю тоже отнимают. Не внешний покой, а творческий. Не ребяческую волю, не свободу либеральничать, а творческую волю, — тайную свободу. И поэт умирает, потому что дышать ему уже нечем; жизнь потеряла смысл», — так определил причину гибели Пушкина А. А. Блок.

Есть мнение, что Пушкин предчувствовал близкую кончину, его стихи последних лет, фразы, брошенные в разговорах и письмах к друзьям, можно истолковывать и как предвидение. В то же время его друзья и современники были потрясены тем, как несправедливо и как-то особенно не вовремя оборвалась жизнь того, от кого многого еще ожидали: Пушкин не скрывал своих творческих планов, начал издавать журнал «Современник» — само название говорит о том, насколько интересно было поэту его время, что он чувствовал в себе новые желания, побуждения к деятельности на новом, может быть, неожиданном поприще.

Символично последнее стихотворение Пушкина — *«Я памятник себе воздвиг нерукотворный...»* (1836). Однако, создавая строки, которые многие прочли как эпитафию поэту самому себе, Пушкин следовал за своими великими предшественниками — Горацием, Ломоносовым, Державиным. Может быть, это не подведение итогов жизни, а подготовка к началу нового ее этапа...

27 января 1837 года состоялась дуэль Александра Сергеевича Пушкина с приемным сыном голландского посланника Жоржем Дантесом. Дуэль стала последним актом многомесячной и тщательно подготовленной драмы, разыгравшейся вокруг семьи поэта. Пушкин был смертельно ранен и умер 29 января в окружении близких людей: Василия Андреевича Жуковского, Владимира Ивановича Даля, Александра Ивановича Тургенева, Петра Андреевича и Веры Александровны Вяземских. Похоронен поэт у стен Святогорского монастыря рядом со своим любимым селом Михайловским.

Вопросы и задания

1. Прочитайте раздел учебника об А. С. Пушкине. Выделите основные этапы биографии А. С. Пушкина. Какие произведения были написаны в каждый из этих периодов? Вспомните, какие произведения поэта вам уже были известны. Составьте таблицу «Хроника жизни и творчества А. С. Пушкина».

2. Обратившись к синхронистической таблице (см. практикум), соотнесите периоды жизни и творчества А. С. Пушкина с историко-культурной жизнью России начала XIX века. Составьте план ответа на тему «Основные исторические и культурные события пушкинской эпохи».

3. *Выделите основные темы и мотивы лирики А. С. Пушкина, подберите стихотворения, иллюстрирующие их. Составьте план устного ответа.

4. Какие стихотворения А. С. Пушкина наиболее любимы вами? Выразительно прочитайте одно из них. Попробуйте объяснить, почему вы выбрали именно это стихотворение.

5. **Прочитайте дополнительную литературу и подготовьте сообщение на одну из предложенных тем:

- «Предки Пушкина и его семья»;
- «Царскосельский лицей и его воспитанники»;
- «Лицейская дружба в жизни Пушкина»;
- «Южная ссылка Пушкина»;
- «Село Михайловское в творческой судьбе Пушкина»;
- «География пушкинских странствий»;
- «Пушкинская Москва»;
- «Пушкинский Петербург»;
- «Судьба Натальи Николаевны Пушкиной»;
- «Дуэль и смерть Пушкина».

6. *Перечитайте стихотворения А. С. Пушкина «Пророк» и «Поэту». Кто такой пророк, почему поэт обращается к этому образу? Какие общие идеи вы видите в этих двух стихотворениях? Выпишите из текстов стихотворений строки, которыми можно было бы проиллюстрировать тему «Образ Поэта в лирике А. С. Пушкина».

7. *Перечитайте стихотворения А. С. Пушкина «На холмах Грузии лежит ночная мгла...» и «Я вас любил: любовь еще, быть может...». Какие оттенки чувств воплотил поэт в этих стихах? Что, на ваш взгляд, было для Пушкина самым главным в любви? Какие поступки в отношении любимой женщины, как вам кажется, были неприемлемы для поэта?

8. Вспомните или прочитайте в словаре литературоведческих терминов определение лирического героя. Подберите эпитеты, которые, с вашей точки зрения, могли бы охарактеризовать лирического героя поэзии А. С. Пушкина.

9. *Вспомните одну из романтических «южных» поэм А. С. Пушкина, которую вы изучали в школе. Докажите ее принадлежность к романтизму.

**Напишите небольшое сочинение-рассуждение на тему «Почему герой поэмы “Цыганы” (или поэмы “Кавказский пленник”) обречен на одиночество?».

10. Почему роман «Евгений Онегин» — роман «нового типа»? Объясните, что имел в виду А. С. Пушкин, называя свое произведение «свободным романом».

Как на протяжении романа меняются его герои? Почему это происходит? Можно ли и автора считать героем романа? Почему?

Докажите, что «Евгений Онегин» — реалистическое произведение.

*Охарактеризуйте язык, которым написан роман.

*Охарактеризуйте сюжетные, композиционные и художественные особенности романа.

11. Прочитайте стихотворения «Погасло дневное светило...» (1820), «Свободы сеятель пустынный...» (1823), «Подражания Корану» («И путник усталый на Бога роптал...») (1824), «Элегия» («Безумных лет угасшее веселье...») (1830), «Вновь я посетил...» (1835).

Определите, в какие периоды жизни Пушкина были написаны эти стихотворения.

Какое из прочитанных стихотворений наиболее вам понравилось? Почему? Выучите это стихотворение наизусть.

Проведите лексическую работу со стихотворениями. Объясните значение устаревших слов и сложных для понимания словосочетаний.

12. Каким вы представляете себе лирического героя стихотворения «Погасло дневное светило...»? Опишите его. Вспомните, какой тип героя получил название «байронический». Можно ли назвать байроническим лирического героя этого стихотворения? Обоснуйте свой ответ.

Прочитайте отрывки из поэмы А. С. Пушкина «Кавказский пленник» («Людей и свет изведаль он...») и романа «Евгений Онегин» («Нет, рано чувства в нем остыли...» — гл. 1).

Что общего между лирическим героем стихотворения «Погасло дневное светило...», героем поэмы «Кавказский пленник» и состоянием Евгения Онегина в данном отрывке? Найдите в текстах сходные поэтические обороты.

Чем, на ваш взгляд, вызван интерес поэта к такому герою?

Чем отличается образ автора и его отношение к герою в данном отрывке из романа «Евгений Онегин», стихотворении «Погасло дневное светило...» и фрагменте поэмы «Кавказский пленник»? Можно ли говорить о том, что автор относится к героям по-разному? В чем это выражается? Подтвердите свой ответ текстом.

13. Вспомните или прочитайте в словаре литературоведческих терминов определение притчи. Можно ли пушкинское стихотворение «Свободы сеятель пустынный...» назвать притчей? Почему?

Кто такой «сеятель» и что такое «зерно» в евангельской притче? А в стихотворении Пушкина? Можно ли назвать напрасным труд сеятеля из притчи? А труд «свободы сеятеля пустынного»? Почему?

В Евангелии Иисус называет верующих своей паствой. Как вы это понимаете? Какой смысл приобретает этот образ в стихотворении Пушкина? Кого называет поэт «стадами»? Почему?

*Обратите внимание на лексические особенности этого стихотворения: в первой строфе Пушкин использует элементы «высокой» лексики, а во второй — просторечные. Найдите их. Как это связано с основной мыслью стихотворения?

**Сопоставьте это стихотворение со стихотворением «Пророк». Изменяется ли взгляд поэта на собственный труд? Если да, то как? Чем вы можете объяснить такую перемену?

14. Проанализируйте стихотворение «И путник усталый на Бога роптал...» из цикла «Подражания Корану». Как вы понимаете основную мысль стиха из Корана, который лежит в основе стихотворения? Что вносит в этот сюжет А. С. Пушкин?

Сопоставьте первую и последнюю строки стихотворения. Какие изменения происходят в душе героя? Почему?

Определите, при помощи каких средств поэт передает восточный колорит и стилистические черты первоисточника.

*Можно ли назвать это стихотворение притчей? Почему? Если да, то растолкуйте смысл этой притчи.

**Прочитайте другие стихотворения цикла «Подражания Корану». Определите их основные темы и мотивы. Обратившись к комментариям, узнайте, какие стихи Корана легли в их основу. Прочитайте их и сопоставьте с пушкинской трактовкой. Какова, на ваш взгляд, общая идея цикла?

15. Проанализируйте стихотворение «Элегия» («Безумных лет угасшее веселье...»). Какие события жизни поэта нашли отражение в стихотворении? Почему время, когда было написано это стихотворение, можно назвать для поэта переломным?

Можно ли утверждать, что лирический герой этого стихотворения — зрелый человек? Обоснуйте свой ответ.

*Философ Василий Розанов в статье «Возврат к Пушкину» писал: «Все возрасты взяты Пушкиным; и каждому возрасту он сказал на ухо скрытые думки его и слово нежного участия, утешения, поддержки». Как вы понимаете эти слова? Согласны ли вы с этим высказыванием? Почему?

**Вспомните или прочитайте в словаре литературоведческих терминов определение элегии. Объясните, почему Пушкин дает такое название этому стихотворению.

16. Проанализируйте стихотворение «И вновь я посетил...». Как бы вы охарактеризовали общее настроение этого стихотворения: как оптимистическое или пессимистическое? Обоснуйте свой ответ.

Найдите строчки, в которых лирический герой вспоминает себя десять лет назад. Что в нем изменилось, а что осталось прежним?

*Прочитайте стихотворение «Брожу ли я вдоль улиц шумных...», которое Пушкин написал в 1829 году. Найдите в нем сходные со стихотворением «И вновь я посетил...» мотивы. Можно ли говорить о сходстве лирических героев этих произведений? Почему?

17. *Обратитесь к трагедии «Моцарт и Сальери». Найдите в тексте произведения слова Сальери, в которых он излагает свои взгляды на искусство. В чем причина того, что Сальери решается на преступление? Ответьте на вопрос, используя текст произведения.

Чего, на ваш взгляд, заслуживает Сальери: презрения или жалости? Обоснуйте свой ответ.

**В последних словах Сальери чувствуется какая-то недосказанность. Если бы вы воплощали это произведение на сцене, как бы вы поставили в финале смысловую точку?

Сначала Пушкин назвал свое произведение «Зависть». Почему, на ваш взгляд, он изменил название?

Выпишите из текста произведения цитаты, которые стали или могли бы стать фразеологизмами.

Подготовьте систему вопросов по произведению, которые вы могли бы задать друг другу во время обсуждения.

**Подготовьте сообщения о жизни и творчестве В. А. Моцарта и А. Сальери. Хорошо, если ваше выступление будет проиллюстрировано фрагментами из произведений композиторов.

18. Обратитесь к поэме «Медный всадник». Какие проблемы, темы, мысли характерны для того этапа творчества Пушкина, когда была со-
здана поэма? Какое отражение они нашли в поэме?

Как вы понимаете определение «маленький человек»? В каких произ-
ведениях русской литературы вы уже с ним встречались? Можно ли го-
ворить о том, что Пушкин делает своего героя именно таким? Обратив-
шись к тексту поэмы, обоснуйте свой ответ.

Почему поэт делает своего героя безумным? Что такое, на ваш взгляд,
безумие Евгения — его несчастье или наоборот? Обоснуйте свою точку
зрения.

*Сравните описание безумия Евгения со строками стихотворения
«Не дай мне Бог сойти с ума». Чем они схожи?

*Сравните описание памятника Петру I в поэме «Медный всадник» и
портрет императора из поэмы «Полтава» («...Из шатра, | Толпой любим-
цев окруженный, | Выходит Петр»). Чем схожи эти описания? Выделите
основные черты облика Петра I, которые подчеркивает поэт в обеих
поэмах. Каким предстает император?

Как вы думаете, почему Евгений грозит Медному всаднику? Перечи-
тайте эту сцену. Какие чувства она у вас вызывает?

Найдите в тексте поэмы описания наводнения. Прочитайте вырази-
тельно отрывок, который произвел на вас наиболее сильное впечатление.

*Определите, какие художественные приемы использует поэт для
создания картин бушующей стихии.

Перечитайте описание Петербурга, которым открывается поэма. Ка-
ким предстает город в этом описании?

*Благодаря каким художественным средствам поэт достигает такого
эффекта?

*Подготовьте систему вопросов, которые вы могли бы задать друг
другу во время обсуждения поэмы.

**Подготовьте сообщение о памятнике Петру I, который описан в
поэме.

19. Выполните практикум-анализ стихотворения А. С. Пушкина «Ког-
да за городом задумчив я брожу...» (см. практикум).

20. Напишите сочинение по творчеству А. С. Пушкина на одну из тем,
предложенных в практикуме.

21. Составьте понятийный словарь темы «А. С. Пушкин».

Подготовьтесь к семинару «“Лелеющая душу гуманность”» творчества А.С.Пушкина»

План семинара

1. Как вы понимаете значение слова «гуманность»? Найдите в толко-
вом словаре определение понятий «гуманность», «гуманизм», «гуман-
ный», «антигуманный». Дайте свои определения этим понятиям.

2. Как вы понимаете смысл высказывания В.Г.Белинского, которое
послужило темой семинара?

3. Перечитайте изученные и любимые вами стихотворения А. С. Пушкина, поэмы «Цыганы» и «Медный всадник», драмы «Борис Годунов» и «Моцарт и Сальери», повесть «Капитанская дочка».

Можно назвать эти произведения гуманными? Обоснуйте свое мнение.

4. Кого из героев А. С. Пушкина можно назвать носителями гуманного отношения к людям, в чем оно выражается? Обоснуйте свой ответ.

Кто из героев произведений А. С. Пушкина высказывает антигуманные идеи и совершает негуманные поступки? Обоснуйте свой ответ.

5. Прочитайте предложенные материалы.

Из статьи В. Г. Белинского «Сочинения Александра Пушкина» (1844):

«...Общий колорит поэзии Пушкина, и в особенности лирической, — внутренняя красота человека и лелеющая душу гуманность. К этому прибавим мы, что если всякое человеческое чувство уже прекрасно по тому самому, что оно человеческое (а не животное), то у Пушкина всякое чувство еще прекрасно, как чувство изящное...

...Вся насквозь проникнутая гуманностию, муза Пушкина умеет глубоко страдать от диссонансов и противоречий жизни, но она смотрит на них с каким-то самоотрицанием, как бы признавая их роковую неизбежность и не нося в душе своей идеала лучшей действительности и веры в возможность его осуществления. Такой взгляд на мир вытекал уже из самой природы Пушкина...».

Из очерка Ф. М. Достоевского «Пушкин» (1880):

«(О герое поэмы “Цыганы”.) ...Тут уже подсказывается русское решение вопроса, “проклятого вопроса”, по народной вере и правде: “Смирись, гордый человек, и прежде всего смири свою гордость. Смирись, праздный человек, и прежде всего потрудись на родной ниве”, — вот это решение по народной правде и народному разуму. Не вне тебя правда, а в тебе самом; найди себя в себе, подчини себя себе, овладей собой — и узришь правду. Не в вещах эта правда, не вне тебя и не за морем где-нибудь, а прежде всего в твоём собственном труде над собою. Победишь себя, усмиришь себя — и станешь свободен как никогда и не воображал себе, и начнешь великое дело, и других свободными сделаешь, и узришь счастье, ибо наполнится жизнь твоя, и поймешь наконец народ свой и святую правду его. Не у цыган и нигде мировая гармония, если ты первый сам ее недостоин, злобен и горд и требуешь жизни даром, даже и не предполагая, что за нее надобно заплатить.

...В самом деле, в европейских литературах были громадной величины художественные гении — Шекспиры, Сервантесы, Шиллеры, но укажите хоть на одного из этих великих гениев, который бы обладал такую способностью всемирной отзывчивости, как наш Пушкин».

Из статьи Д. С. Мережковского «Вечные спутники. Пушкин» (1896):

«...В наступающих сумерках, когда лучшими людьми века овладевает ужас перед будущим и смертельная скорбь, Пушкин один преодолевает дисгармонию Байрона, достигает самообладания, вдохновения без восторга и веселия в мудрости — этого последнего дара богов.

Что смолкнул веселия глас?
Раздайтесь, вакхальны припевы!..
Вот мудрость Пушкина.

...Таким он был и в жизни: простой, веселый, менее всего походивший на сурового проповедника или философа, — этот беспечный арзамасский “Сверчок”, “Искра”, — маленький, подвижный, с безукоризненным изяществом манер и сдержанностью светского человека, с негритянским профилем, с голубыми глазами, которые сразу меняли цвет, становились темными и глубокими в минуту вдохновения.

Веселость Пушкина — лучезарная, играющая, как пена волн, из которых вышла Афродита. В сравнении с ним все другие поэты кажутся тяжкими и мрачными — он один, светлый и легкий, почти не касаясь земли, скользит по ней, как эллинский бог...»

Из «Слова перед панихидой о Пушкине, сказанного в Казанском университете» митрополита Антония (Храповицкого) (1899):

«...Спросим же мы свое русское сердце, что оно чувствует при чтении бессмертных творений нашего поэта. Думаю, что с нами согласятся все, если мы скажем, что стих Пушкина заставляет сердце наше расширяться, сладостно трепетать и воспроизводить в нашей памяти и в нашем чувстве все доброе, все возвышенное, когда-либо пережитое нами. Бывает так, что в минуты душевного утомления и апатии какой-нибудь отрывок из Пушкина вдруг поднимает в нашей душе самые сложные, самые возвышенные волнения.

...Пушкин был великим поэтом, но великим человеком мы его назвали бы лишь в том случае, если бы он эту способность глубокого сострадания людям и эту мысль о царственном значении совести в душе нашей сумел бы воплотить не только в своей поэзии, но и во всех поступках своей жизни. Он этого не сделал и постоянно отступал от требований своей совести, воспитанный в ложных взглядах нашей высшей школы и нашего образованного общества и подверженный с детства влиянию людей развратных. Светлые идеи своей поэзии он почерпал в изучении жизни народной и в самом своем поэтическом вдохновении; ими он старался побороть свои греховные страсти и надеялся, что он достигнет возрождения души своей в той ее первоначальной чистоте и светлости, каким она была одарена от Творца.

Лучшие его лирические стихотворения — это те, в которых он оплакивает такие падения, и те, которыми он выражал свое разочарование в ложных устоях тогдашней общественной жизни, его воспитавшей и затмевавшей в нем правила христианства еще в детские годы...».

Из статьи В.В.Розанова «Возврат к Пушкину» (1912):

«...Ум Пушкина предохраняет от всего пошлого, разносторонность его души и занимающих его интересов предохраняет от того, что можно было бы назвать “раннею специализацией души”: так марксизм, которому лет восемь назад отданы были души всего учащегося юношества, совершенно немислим в юношестве, знакомом с Пушкиным...»

Пушкин — это покой, ясность и уравновешенность. Пушкин — это какая-то странная вечность...

...Пушкина нужно “знать от доски до доски”, и слова его:

Над вымыслом слезами обольюсь —

есть завещание и вместе с тем упрек нам — его благородный, язвительный упрек. Заметьте еще: ничего язвительного на протяжении всех его

томов! Это — прямо чудо... А как он негодовал! Но ядом не облил ни одну свою страницу. Вот почему он так воспитателен и здоров для души. Во всех его томах ни одной страницы презрения к человеку. Если мы будем считать, что у него отсутствует, то получится почти такое же богатство, как если мы будем пересчитывать, что у него есть. Мусора, сора, зависти — никаких “смертных грехов”... Какая-то удивительно чистая кровь — почти суть Пушкина...»

Какие мысли из прочитанных вами материалов близки высказыванию Белинского? Подтвердите свои утверждения цитатами из произведений Пушкина.

Выделите мысли, с которыми вы согласны. Найдите подтверждение им в фактах биографии и произведениях А. С. Пушкина.

Выделите мысли, с которыми вы могли бы не согласиться. Найдите аргументы для их опровержения в фактах биографии и произведениях А. С. Пушкина.

6. Подготовьте систему вопросов по проблематике выбранных вами произведений А. С. Пушкина, которые вы могли бы задать друг другу во время обсуждения. Задайте группе подготовленные вами вопросы и обсудите полученные ответы.

7. Напишите краткий вывод по теме семинара (возможно, индивидуальный или коллективный).

Рекомендуемая литература

А. С. Пушкин в воспоминаниях современников : в 2 т. / сост. и примеч. В. Э. Вацуро — М., 1985.

А. С. Пушкин : школьный энциклопедический словарь / под ред. В. И. Коровина. — М., 2005.

Вересаев В. В. Пушкин в жизни / В. В. Вересаев. — М., 1984 (и другие издания).

Вересаев В. В. Спутники Пушкина / В. В. Вересаев. — М., 2001 (и другие издания).

*Лотман Ю. М. Пушкин / Ю. М. Лотман. — СПб., 1995.

*Маймин Е. А. Пушкин. Жизнь и творчество / Е. А. Маймин. — М., 1981.

Маранцман В. Г. Изучение творчества А. С. Пушкина в школе : на пути к А. С. Пушкину : в 2 ч. / В. Г. Маранцман. — М., 2002.

*Непомнящий В. С. Поэзия и судьба : над страницами духовной биографии Пушкина / В. С. Непомнящий. — М., 1987.

Пушкин и его современники. — СПб., 2002.

Черейский Л. А. Современники Пушкина / Л. А. Черейский. — СПб., 1999.

Эйдельман Н. Я. «Прекрасен наш союз...» / Н. Я. Эйдельман. — М., 1982 (и другие издания).

**Михаил
Юрьевич
Лермонтов
(1814—1841)**



Когда в начале XX века интерес к творчеству и личности Михаила Юрьевича Лермонтова возродили поэты-символисты, Валерий Брюсов написал стихотворение «К портрету Лермонтова» (1900):

Казался ты и сумрачным и властным,
Безумной вспышкой непреклонных сил;
Но ты мечтал об ангельски-прекрасном,
Ты демонически-мятежное любил!

Ты никогда не мог быть безучастным,
От гимнов ты к проклятиям спешил,
И в жизни верил всем мечтам напрасным:
Ответа ждал от женщин и могил!

Но не было ответа. И угрюмо
Ты затаил, о чем томилась дума,
И вышел к нам с усмешкой на устах.

И мы тебя, поэт, не разгадали,
Не поняли младенческой печали
В твоих как будто кованных стихах!

Детство и юность поэта. Михаил Юрьевич Лермонтов родился 3 (15) октября 1814 года в Москве, в доме у Красных Ворот, недалеко от того места, где сейчас стоит памятник ему. Предки поэта по отцу происходили из древнего шотландского рода, легенда называет одним из них поэта-барда Томаса Лермонта — предполагаемого автора древнейшего варианта романа о Тристане и Изольде. При первых царях династии Романовых Лермонтовы занимали видные должности, но к началу XIX века род обеднел. Отец поэта Юрий Петрович Лермонтов служил в кадетском корпусе¹ в Петербурге,

¹ Кадётский корпус — среднее военное учебное учреждение для детей дворян и офицеров.

но в 1811 году вынужден был выйти в отставку и заниматься пришедшими в упадок делами имения.

Мать Лермонтова, Мария Михайловна, напротив, происходила из богатого и близкого ко двору рода Арсеньевых. Она умерла, когда ее сыну Михаилу было только три года. Память о матери, ее нежный образ на всю жизнь остались глубоко в душе Лермонтова. Он помнил звуки песни, которую она пела над его колыбелью, и утверждал, что, если бы когда-нибудь еще услышал эту песню, она произвела бы на него то же воздействие, что и в младенчестве.

Самым близким человеком, ангелом-хранителем поэта всю жизнь была его бабушка — Елизавета Алексеевна Арсеньева. Похоронив дочь, всю свою любовь она отдала внуку. Мальчик рос болезненным и слабым, был ограничен в играх и обычных детских шалостях, место которых заняли книги и ранние, не по годам взрослые размышления.

В 1825 году он впервые поехал с бабушкой на Кавказ. Воображение впечатлительного ребенка было так поражено кавказской природой, что эти детские впечатления остались в его душе на всю жизнь. Тогда же, как вспоминал потом поэт, пришло к нему и первое чувство любви: «Я тогда ни об чем еще не имел понятия, тем не менее это была страсть сильная, хоть ребяческая; это была истинная любовь... И так рано! <...> О, эта загадка, этот потерянный рай — до могилы будут терзать мой ум! Иногда мне странно, и я готов смеяться над этой страстью, но чаще — плакать... Говорят (Байрон), что ранняя страсть означает душу, которая будет любить священные искусства. Я думаю, что в такой душе много музыки».

Домашним воспитанием юного Лермонтова, по обычаю того времени, занимались гувернантка-немка и гувернеры-французы, один из которых, бывший полковник наполеоновской армии, поразил воображение мальчика рассказами о великом императоре, победных походах французской армии и трагическом финале жизни человека, ставшего символом эпохи. В своем творчестве Лермонтов не раз будет обращаться к образу Наполеона: «Эпитафия Наполеона» (1829), «Св. Елена» (1831), «Воздушный корабль» (1840), «Последнее новоселье» (1841).

Ему, погибельно войною принужденный,
Почти весь свет кричал: ура!
При визге буйного ядра
Уже он был готов — но... воин дерзновенный!
Творец смешал неколебимый ум,
Ты побежден московскими стенами...
Бежал!.. и скрыл за дальними морями
Следы печальные твоих высоких дум.

(«Наполеон», 1829)

К пятнадцати годам Михаил Лермонтов владел немецким, французским и английским языками, умел играть на скрипке и фортепьяно, в нем пробудилась способность к живописи. До конца жизни он не переставал рисовать, написанные поэтом во время пребывания на Кавказе пейзажи и батальные полотна красноречиво говорят о его таланте художника.

В 1828 году домашнее воспитание окончилось, бабушка определила Лермонтова в Московский университетский Благородный пансион, где он блестяще учился и писал стихи в школьный журнал. На стихи юноши обратили внимание педагоги. Этот этап считается началом творческого пути Лермонтова. Впрочем, про Михаила Юрьевича можно сказать, что он не стал поэтом, а родился им, настолько рано, ярко и оригинально проявился его талант. Любимыми его поэтами были В. А. Жуковский, А. С. Пушкин, Дж. Г. Байрон и Ф. Шиллер, им он и подражал в своих первых опытах, причем наряду со стихами писал и крупные произведения: поэмы «Кавказский пленник» и «Корсар», драмы «Испанцы», «Люди и страсти», «Станный человек».

Все три драматических произведения имеют ярко выраженный биографический характер, в них нашли отражения переживания юноши, связанные с напряженной семейной обстановкой, враждой бабушки и отца. Сердце впечатлительного юноши разрывалось между двумя любимыми им людьми, а они не могли и не хотели примириться.

В 1831 году в разлуке с сыном умер отец поэта. Пережитая драма оставила глубокий след в душе и характере Лермонтова, он все больше погружался в свой внутренний мир, скрывая его от посторонних под маской беспечного веселья, шуток, иногда даже цинизма и сарказма. Откровенен он был только в стихах, зато откровенен предельно, абсолютно. Глубокий субъективизм, интимность лирики Лермонтова подчеркиваются даже названиями стихотворений и их жанровым своеобразием: молитва, страница из дневника, письмо, монолог.

Темы, мотивы и образы ранней лирики Лермонтова (1830—1834). После двух лет обучения в пансионе Лермонтов поступил на словесный факультет Московского университета. Можно сказать, что в 16 лет он был уже вполне сформировавшейся личностью, к тому же отчетливо осознавал и свою гениальность, и непохожесть на других. Он жил в своем внутреннем мире, мало обращая внимание на то, что его окружало. Одновременно с Лермонтовым в эти годы в Московском университете учились такие яркие и необычные личности, как В. Г. Белинский, А. И. Герцен¹, Н. В. Стан-

¹ Герцен Александр Иванович (1812—1870) — русский писатель, публицист, общественный деятель. За пропаганду демократических идей был сначала сослан в Пермь, а в 1847 году вынужден был навсегда эмигрировать за границу. Издавал в Лондоне журнал «Колокол».

кевич¹, вокруг которых образовались кружки свободомыслящей молодежи. Но Лермонтов не был с ними знаком, да и вряд ли знал о существовании таких студенческих объединений. Отношения со сверстниками и однокашниками складывались у него трудно, одновременно с тем крепло в душе осознание какого-то глобального, нечеловеческого одиночества, отчуждения от мира.

Один я здесь, как царь воздушный,
Страданья в сердце стеснены,
И вижу, как судьбе послушно,
Года уходят будто сны...

<...>

Никто о том не покрушится,
И будут (я уверен в том)
О смерти больше веселиться,
Чем о рождении моем...

(«Одиночество», 1830)

В 1829 году в лирике Лермонтова появился образ Демона, который проходит через все его творчество. В этом образе воплотился неразрешимый конфликт мировоззрения поэта — конфликт между гармонией и хаосом, добром и злом, покоем и поиском. «Демоническая» гордость не дает лирическому герою смириться с существующим миропорядком, провоцирует на бунт и отрицание.

Как демон мой, я зла избранник,
Как демон, с гордою душой,
Я меж людей беспечный странник,
Для мира и небес чужой...

(«Я не для ангелов и рая...», 1831)

В это же время Лермонтов определил и свой поэтический путь, особенности своего творческого «я»:

Нет, я не Байрон, я другой,
Еще неведомый избранник,
Как он, гонимый миром странник,
Но только с русскою душой.

(«Нет, я не Байрон, я другой...»,
1832)

¹ Станкевич Николай Владимирович (1813—1840) — писатель, философ, видный член демократических общественных объединений 1830-х годов. Автор стихотворений, повестей, философских статей. Оказывал влияние на эстетические и политические взгляды Белинского и многих деятелей своего поколения.

Осознанием собственного несходства с другими, одиночества и отверженности объясняется *трагическая тональность* творчества Лермонтова. Он как будто раз и навсегда убежден в невозможности обретения согласия с миром, людьми и самим собой. С шестнадцати лет он задумывался о конечности земного существования; во внутреннем противостоянии души и тела побеждала душа. «Душа моя должна прожить в земной неволе» — так мотивирует он свое пребывание на свете. Душа словно постоянно помнит о том, как она была свободна и гармонична до того момента, когда обрела земную оболочку, ждет окончания своего «плена», чтобы снова стать свободной уже навсегда.

В то же время «земное» не отпускает человека, он во власти «жажды бытия», страстей, иногда веры в возможность счастья. Тогда герой испытывает чувство вины, раскаяние за то, что совершает предательство, забывая о главном — божественном. В минуты внутреннего смятения лирический герой выражает свои сомнения в молитве.

Не обвиняй меня, Всесильный,
И не карай меня, молю,
За то, что мрак земли могильный
С ее страстями я люблю...

За то, что мир земной мне тесен,
К тебе ж проникнуть я боюсь,
И часто звуком грешных песен
Я, Боже, не Тебе молюсь.

(«Молитва», 1829)

Так определяется основной конфликт мироощущения поэта, зарождаются основные мотивы его лирики: *одиночество, самопознание, противоборство земных и небесных сил в душе человека, стремление к абсолютной свободе и отрицание действительности.*

Уже в ранних стихах М. Ю. Лермонтова трагическое содержание облекается в удивительно совершенную и гармоничную поэтическую форму. Стихи его тяготеют к афористичности, и это еще более подчеркивает наполняющее их эмоциональное напряжение.

Людей, близко знавших Лермонтова, поражало сочетание в нем противоречащих друг другу качеств: будучи с молодости в душе искренне разочарованным в жизни человеком, он в то же время умел наслаждаться благами жизни; презирая свет, он огорчался своими неудачами в нем. Он мог быть заносчиво высокомерен, дерзок и насмешлив, но вместе с тем выказывал сердечную отзывчивость, жаждал любви и понимания.

Московский период жизни Лермонтова принес ему любовь, которой он остался верен до конца своих дней, — к Варваре Лопухиной. Это было идеальное чувство, поэт не помышлял о том, что любимая может связать с ним жизнь, она уже была помолвлена и вскоре вышла замуж. Изначальная безнадежность этой любви внесла в лирику Лермонтова новые трагические оттенки. Образом Варвары Лопухиной овеяно множество стихотворений, ей посвящена поэма «Демон».

Только год длилось пребывание поэта в Московском университете, в 1832 году он приехал в Петербург с целью перевестись в Петербургский университет. Однако перспектива провести еще четыре года на ученической скамье испугала поэта, он как будто чувствовал, какой краткий срок отпущен ему на земле, и торопился жить. Он стремился обрести независимость и предпочел военное образование университетскому. Лермонтов поступил в Школу гвардейских подпрапорщиков и кавалерийских юнкеров¹, увлекшись романтической военной службой и примером своих товарищей по пансиону.

Этот шаг крайне расстроил бабушку поэта, которая предчувствовала его роковые последствия. Да и сам Лермонтов быстро разочаровался в своем выборе. Обстановка юнкерской школы подавляла какие бы то ни было свободные проявления в воспитанниках, дисциплина была строжайшей.

Не понравился Лермонтову и Петербург, и петербургское общество, которое он назвал «французским садом, узким и незамысловатым, но в котором с первого раза можно потеряться, до того хозяйские ножницы уничтожили в нем все самобытное».

В эти годы Лермонтов писал мало, он не имел для этого необходимых условий, круг его общения и образ жизни будущих офицеров не способствовал творчеству. В 1834 году он был произведен в корнеты лейб-гусарского полка², расположенного в Царском Селе. Благодаря заботам бабушки Лермонтов ни в чем не нуждался и мог после двух лет строжайшего распорядка позволить себе закружиться в вихре светских развлечений. «Насмешливый, едкий, ловкий, вместе с тем полный ума самого блестящего, богатый, независимый, он сделался душою общества молодых людей высшего круга; он был запевалой в беседах, в удовольствиях, в кутежах, словом, всего того, что составляло жизнь в эти годы», — вспоминала близкая знакомая поэта графиня Ростопчина.

Жанровое и художественное своеобразие творчества М. Ю. Лермонтова петербургского периода (1834—1837). Живя в Царском Селе и Петербурге, Лермонтов наконец вошел в литературные круги,

¹ Школа гвардейских подпрапорщиков и кавалерийских юнкеров — военное учебное заведение, в котором готовили младших офицеров для кавалерии — конных родов войск.

² Лейб-гусары — элитное кавалерийское военное подразделение, предназначенное для охраны двора и сопровождения императора.

начал активно публиковать свои произведения. Он закончил поэму «Боярин Орша», повесть «Казначейша», создал множество стихов и самое яркое произведение тех лет — драму «*Маскарад*» (1835).

Творческий интерес поэта постепенно все более сосредоточивался на *образе современника, героя времени*, на проблеме *взаимоотношений человека и общества*. Герой драмы Арбенин — светский человек, в котором способность к глубоким чувствам и благородство сочетаются с разочарованностью и неверием. Он видит мир, в котором живет, изнутри и как будто свысока, прекрасно понимает его законы и пороки, и это, как ему кажется, дает ему право судить этот мир, мстить ему и наказывать за обман. Лицемерие, лживость, двуличность, искаженность человеческой природы — вот что скрывается за символом маскарада. В душах людей «преграда рушена между добром и злом», как говорит Арбенин.

Считая себя судьей света, герой сам становится жертвой светской интриги. Жертвой становится и единственный непорочный и чистый душой человек — жена Арбенина **Нина**, а роль ее палача добровольно берет на себя любящий муж. Кульминация драмы — убийство оклеветанной Нины обманутым, запутавшимся Арбениным. Герою кажется, что он одновременно и совершает правосудие, карая жену за грех, и спасает ее от грязи жизни, освобождает ее душу. Так выражает он свою огромную любовь к ней, так он пытается заглушить боль. Арбенин — игрок, ставками в его игре становятся судьбы и жизни людей. Когда выясняется, что **Нина** не была ни в чем виновна, и герой понимает, что совершил просто убийство, которое нельзя ничем оправдать, его система ценностей рушится, теперь он имеет право судить только самого себя. За свой грех он расплачивается безумием. Автор и сочувствует герою, и осуждает его, но еще очевиднее в драме звучит осуждение света, его порочности, пустоты и лживости.

Конечно, Лермонтов хотел видеть «Маскарад» на сцене, но цензура запретила пьесу к постановке.

В январе 1837 года на дуэли был смертельно ранен Александр Сергеевич Пушкин. Лермонтов откликнулся на трагедию сразу, как только разнеслась весть о последствиях дуэли, стихотворением «*Смерть поэта*». В первоначальном варианте текста нет последних шестнадцати строк, они были написаны позже, когда стало понятно, что убийца Пушкина и виновники интриги против поэта не будут наказаны, что им даже симпатизируют многие представители света и двора. По воспоминаниям одного из родственников, когда об этом зашел разговор в присутствии Лермонтова, он воскликнул: «Если над ними нет закона и суда земного, если они палачи гения, так есть Божий суд!»

Эти стихи стали вехой, отметившей новый этап в жизни и творчестве Лермонтова. Он был арестован и сослан на Кавказ в действующую армию.

Первая ссылка на Кавказ (1837). Новые мотивы лирики М. Ю. Лермонтова. Все пережитое заставило поэта по-новому взглянуть на себя и мир. Лермонтов осознал, что вольно или невольно он занял в глазах современников место покойного Пушкина. В том же году из-под его пера появились строки, в которых зазвучали новые настроения, в чем-то схожие с пушкинскими, как в стихотворении «*Молитва*» или «*Когда волнуется желтеющая нива...*»:

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

Для лирического героя Лермонтова подобное состояние гармонии с миром — краткий миг, редкая минута забвения, которая скоро пройдет, а на смену ей снова явится чувство несовершенства бытия, тоска и одиночество.

Стихотворение «*Молитва*» («*Я, Матерь Божия...*») (1837) посвящено Варваре Лопухиной, в которую поэт был влюблен с шестнадцати лет и которую считал одним из немногих близких себе людей. Исследователь творчества Лермонтова Н. О. Лосский писал:

«Лермонтов обладал высокой способностью религиозного опыта. Он воспринимал иногда природу так, как видят ее странники с чистым сердцем, созерцающие в ней славу Божию. Чтобы согласиться с этим, нужно прочесть стихотворение “Когда волнуется желтеющая нива...”, и тогда станет понятен конец его...

...На такой же основе возникла и молитва “В минуту жизни трудную...”

Глубокая религиозность Лермонтова выразилась в молитве его “Я, Матерь Божия, ныне с молитвою...” к “Теплой заступнице мира холодного”».

Поэт верит в то, что Матерь Божия услышит его молитву и защитит любимого им человека. Но не его самого; за свою «душу пустынную» он не молится, не пытается умалить испытаний и страданий, уже выпавших на его долю, и избежать тех, которые еще ему предстоят.

В жизни Лермонтова происходит то, что раньше он переживал только в воображении: арест, ссылка, положение изгнанника, которому нет места в мире. Появляются все основания еще более презирать этот мир, еще яснее видеть его пороки. В то же время лирический герой Лермонтова начинает видеть себя как бы со стороны, осознавать свою принадлежность ко времени и поколению.

И ненавидим мы, и любим мы случайно,
Ничем не жертвуя ни злобе, ни любви,

И царствует в душе какой-то холод тайный,
Когда огонь кипит в крови.

(«Дума», 1838)

Осознание того, что и его коснулось растлевающее дыхание времени, трагично для героя. Жизнь представляется бессмысленной и бесплодной. Эти мысли найдут отражение и в «Дневнике Печорина» как воплощение коллективного сознания поколения: «Пробегаю в памяти все мое прошедшее и спрашиваю себя невольно: зачем я жил? для какой цели я родился?.. А, верно, она существовала, и, верно, было мне назначение высокое, потому что я чувствую в душе моей силы необъятные... но я не угадал этого назначения, я увлекся приманками страстей пустых и неблагодарных; из горнила их я вышел тверд и холоден, как железо, но утратил навеки пыл благородных стремлений — лучший цвет жизни».

Возвращение в Петербург. Идеино-художественные особенности лирики М. Ю. Лермонтова (1838 — 1840). Лермонтов недолго пробыл в ссылке; благодаря хлопотам бабушки в конце 1837 года его переводят в Гродненский полк, расквартированный недалеко от Петербурга, а весной 1838 года разрешают вернуться в Царское Село. Поэт привез с Кавказа множество наблюдений и замыслов: пребывание в Тамани и Пятигорске послужило основой для глав из романа «Герой нашего времени», работа над которым уже была начата. Первые главы — «Бэла» и «Фаталист» — появились в печати в 1839 году.

К этому же периоду относится и поэма «*Песня про царя Ивана Васильевича, молодого опричника и удалого купца Калашникова*» (1838). Легендарный сюжет облекается в форму народной поэзии, все герои выглядят эпически широкими натурами, и у каждого — своя правда, свои жизненные и нравственные ценности. Так проявляется новая черта творчества Лермонтова — *объективный авторский взгляд, отсутствие однозначной авторской оценки.*

С 1837 года как будто началось прощание Лермонтова с героями ранней романтической лирики, с юношеским субъективизмом. В стихотворении «*Бородино*» (1837) поэт обращается к событиям войны 1812 года, но в нем отсутствует любимый образ Наполеона и расставлены другие акценты: читатель слышит просто русского солдата и его незамысловатый рассказ пробуждает чувство гордости за силу духа народа-победителя.

В то же время Лермонтов возвращается к герою, которому тесен мир, но трагедия такого героя осмысливается им более широко. В его последних поэмах «*Мцыри*» (1839) и «*Демон*» (1839) конфликт личности и мира приобретает космический масштаб.

Одиночество героя поэмы «Мцыри» — это абсолютное одиночество человеческой души, которой нет места в мире. Ни в монас-

тыре, ни на свободе, ни рядом с людьми, ни в единении с природой такая душа не может найти себе пристанища. И она уходит туда, где и есть ее настоящая родина — в вечность, во Вселенную.

Конфликт поэмы «Демон» разворачивается уже в космических декорациях. Демон у Лермонтова является не олицетворением вселенского зла, а «царем познания и свободы». Он падший ангел, потому что ставит под сомнение не истинность божественных законов, а их абсолютную данность, их неоспоримость. Он наблюдает земную жизнь с двойственным чувством. С одной стороны, с высоты своего бессмертия он испытывает презрение к людям, чья жизнь столь быстротечна, но, с другой — зависть, ведь эта короткая жизнь полна чувств, красоты, а его бессмертие пусто и однообразно. Желание познать полноту и яркость жизни рождает в нем и желание добра, примирения, раскаяния. Но Демон — создание не земное, он принадлежит к чуждым силам, не может изменить свою природу. Он обречен на одиночество так же, как и Мцыри. Близок по звучанию и финал обеих поэм: человеческие страсти, трагедии, поиски стираются Вечностью, уходят в небытие. Бессмертная и безразличная ко всему природа побеждает человека, как силы гармонии побеждают силы хаоса. Это одновременно и утверждение миропорядка, и констатация бесплодности человеческих попыток что-либо изменить.

Пребывание в Петербурге было тягостно для Лермонтова. Он пытался подать в отставку, уйти в годовой отпуск, просил о переводе обратно на Кавказ — на все просьбы командование отвечало отказом.

Будучи в центре внимания общества, он чувствовал себя глубоко одиноким. Усугубляется ощущение пустоты и бесцельности существования, иллюзорности чувств и стремлений, которое выражается в горьких стихах:

И жизнь, как посмотришь с холодным вниманьем вокруг, —
Такая пустая и глупая шутка...

(«И скучно и грустно!», 1840)

Вот как вспоминает о встречах с поэтом в это время Иван Сергеевич Тургенев:

«Лермонтова я видел всего два раза: в доме одной знатной петербургской дамы, княгини Ш-ой, и несколько дней спустя на маскараде в Благородном собрании под новый, 1840 год. <...> На Лермонтове был мундир лейб-гвардии гусарского полка; он не снял ни сабли, ни перчаток — и, сгорбившись и насупившись, угрюмо поглядывал на графиню. <...> В наружности Лермонтова было что-то зловещее и трагическое; какой-то сумрачной и недоброй силой, задумчивой презрительностью и страстью веяло от его смуглого лица, от его больших и неподвижно-

темных глаз. Их тяжелый взор странно не согласовался с выражением почти детских, нежных и выдававшихся губ. <...> Внутренне Лермонтов, вероятно, скучал глубоко, он задыхался в тесной сфере, куда его втолкунула судьба».

Упоминаемый бал, как и множество таких же балов, на которых слышится «дикий шепот затверженных речей» и мелькают «приличьем стянутые маски», описан Лермонтовым в стихотворении **«Как часто, пестрою толпою окружен...» (1840)**.

В первых строфах стихотворения возникает уже знакомый читателю образ маскарада: «дикий шепот затверженных речей», «образы бездушные людей», «приличьем стянутые маски», «блеск и суета». Сознание лирического героя стремится убежать из этого мира лжи, суеты и тщеславия в прошлое, в годы детства. В его воображении возникают прямо противоположные образы, нежные, чистые, искренние, как «свежий островок». Он вспоминает, какое наслаждение испытывала душа от одинокого созерцания лунной ночи, от влюбленности в «мечты моей созданье», от того чувства гармонии мира, которое уже никогда не вернется. Тоска по этому чувству, воспоминания о нем, как о песне матери, будет жить в душе героя всегда. То, что было, кануло безвозвратно, счастливая идиллия существует лишь в воображении лирического героя.

Когда ж, опомнившись, обман я узнаю,
И шум толпы людской спугнет мечту мою...

...Тогда диссонанс между мечтой и действительностью так разителен, что заставляет лирического героя быть злым и беспощадным к «приличьем стянутым маскам». Его оружие против них — его «железный стих, облитый горечью и злостью».

Лермонтов датировал это стихотворение 1 января 1840 года. Это позволяет считать, что написание стихотворения непосредственно связано с впечатлениями поэта от посещения новогоднего бала-маскарада в Благородном собрании. Именно на этом балу Лермонтова видел И. С. Тургенев и впоследствии вспоминал об этом:

«На бале Дворянского собрания ему не давали покоя, беспрестанно приставали к нему, брали его за руки: одна маска сменялась другою, а он почти не сходил с места и молча слушал их писк, поочередно обращая на них свои сумрачные глаза. Мне тогда же почудилось, что я уловил на лице его прекрасное выражение поэтического творчества... Быть может, ему приходили в голову те стихи:

Когда касаются холодных рук моих
С небрежной смелостью красавиц городских
Давно бестрепетные руки... и т.д.».

На одном из таких балов в феврале 1840 года Лермонтов поссорился с сыном французского посланника Э. де Барантом. На дуэли с ним поэт был ранен. Последовал арест и повторный перевод Лермонтова на Кавказ в действующую армию.

Находясь под арестом, Лермонтов написал стихотворение «*Журналист, Читатель и Писатель*» (1840). По форме и содержанию стихотворение напоминает пушкинский «Разговор Книгопродавца с Поэтом», и его тоже можно отнести к стихотворениям-размышлениям о месте литературного труда в жизни общества. Лермонтов ожидал выхода в свет своего романа «Герой нашего времени», и, возможно, стихотворение предварило тот момент, когда роман должен был предстать на суд публики.

Произведение имеет форму диалога, а ремарка, с которой оно начинается, привносит в стихотворение элемент драматургии. Диалогичность подчеркивается и тем, что написано стихотворение лаконичным, легким, простым языком, имитирующим разговорную речь.

Композиционно стихотворение состоит из двух частей. Первая часть представляет собой спор Читателя с Журналистом, в котором оба высказывают свою точку зрения на состояние современной словесности. Читатель протестует против пустоты, надуманности и бездарности произведений, публикуемых в журналах:

Стихи — такая пустота;
Слова без смысла, чувства нету,
Натянут каждый оборот;
Притом — сказать ли по секрету? —
И в рифмах часто недочет.

Эти слова — отголоски мнений, высказывавшихся в 1820—1830-х годах многими, в том числе и самими писателями. А. С. Пушкин делал наброски к статье «О ничтожности литературы русской», В. Г. Белинский писал: «У нас нет литературы».

Журналист пытается оправдываться тем, что талантливые писатели перестали творить. Вторая композиционная часть начинается, когда в диалог вступает Писатель. Первые строки его речи — реминисценция¹ из пушкинского стихотворения «Осень», где поэт описывает минуту прихода вдохновения, «когда и ум, и сердце полны». Только эти плоды вдохновения, по убеждению писателя, «осмеет, забудет свет», поэтому

...эти странные творенья
Читает дома он один,

¹ Реминисценция (от лат. *reminiscentia* — воспоминание) — отзвук, скрытая или явная цитата из другого произведения, выполняющая идейно-художественную функцию.

И ими после без зазренья
Он затопляет свой камин.

Не только вдохновение может водить рукой автора, иногда строки писателю «диктует совесть, | Пером сердитый водит ум». Тогда из-под его пера выходят картины непривлекательные, «картины хладные разврата», их нельзя показывать «неприготовленному взору».

Пушкин призывал свою музу: «Хвалу и клевету приемли равнодушно». Поэт у Лермонтова слишком чуток к тому, как к его творчеству относится свет. В этом его трагедия и причина его замкнутости и молчания.

Обращает на себя внимание заключительная строфа:

К чему толпы неблагодарной
Мне злость и ненависть навлечь?
Чтоб бранью назвали коварной
Мою пророческую речь?

Здесь видны чувства и мысли, которые потом будут звучать в стихотворении «Пророк».

Вторая ссылка на Кавказ. Идеино-художественное своеобразие произведений последних лет. Лермонтов покинул Петербург без сожаления. Друзья устроили поэту проводы на квартире Карамзиных, в этот вечер Лермонтов экспромтом написал и прочел собравшимся стихотворение «Тучи». Им заканчивается первое издание сочинений Лермонтова, вышедшее в конце 1840 года. Тогда же был полностью напечатан и роман «Герой нашего времени».

Действие романа, как и действие большинства поэм М. Ю. Лермонтова, происходит на Кавказе, но Кавказ в романе перестает быть для писателя и читателя романтическим оазисом, теряет свою поэтическую привлекательность; пожалуй, только образ Бэлы по-прежнему окружен романтическим ореолом. То же самое, по сути, происходит и с образом главного героя, но его деромантизация намного сложнее и глубже. Печорин — один из самых противоречивых героев русской литературы, его оценки полярно противоположны: от благородного «страдающего эгоиста» до безнравственного чудовища. Его называют «странным» все, с кем сводит его судьба. Лермонтов, придав своему герою обобщенные черты поколения, все же сделал его личностью абсолютно уникальной: Печорин не только совершает демонические, сверхчеловеческие поступки, но и оценивает их, себя и окружающий мир так, как простой человек оценить не в состоянии.

Роман «Герой нашего времени» не только о герое, но и о времени. На его страницах оживают картины и типы из самых разных областей современной автору жизни: быт и обычаи горцев, свет-

ские люди и страсти, образ жизни и психология военного человека, природа и многое другое. В романе нашли отражение все темы и мотивы лирики М. Ю. Лермонтова.

В лирике Лермонтова последних лет появились новые жанры: *лирические новеллы* — «Дары Терека» (1839), «Три пальмы» (1839), «Пленный рыцарь» (1840); *стихотворения-притчи* — «Листок», «Утес» (1841), авторизованный *перевод баллады* австрийского поэта И. К. фон Цейдлица «Воздушный корабль» (1840).

Во время пребывания на Кавказе Лермонтов участвовал в военных действиях, иногда, по воспоминаниям служивших с ним офицеров, проявляя храбрость, граничащую с безумством, словно испытывая судьбу. За героическое поведение в бою при реке Валерик командование представило Лермонтова к высокой награде — ордену Св. Владимира IV степени. Вот как говорится об этом в донесении: «Тенгинского пехотного полка Лермонтов во время штурма неприятельских завалов на реке Валерик имел поручение наблюдать за действиями передовой штурмовой колонны и уведомлять начальника отряда об ее успехах, что было сопряжено с величайшей для него опасностью от неприятеля, скрывавшегося в лесу за деревьями и кустами. Но офицер этот, несмотря ни на какие опасности, исполнял возложенное на него поручение с отличным мужеством и хладнокровием и с первыми рядами храбрейших ворвался в неприятельские завалы».

Этот бой Лермонтов описал в стихотворении «*Валерик*» (1840).

Необычна композиция этого стихотворения, жанр которого можно определить как послание. В первой части лирический герой обращается к адресату — любимой женщине — так, как может писать светской даме опальный офицер, но постепенно повествование из интимного переходит в эпическое, перед читателем разворачивается картина боя.

Первая часть стихотворения отчетливо перекликается с любовной лирикой поэта. В ней звучат все те же мотивы разочарования, неразделенного чувства, внутреннего опустошения и вынужденного смирения перед ударами судьбы, отчуждения лирического героя от жизни, которой живут другие.

В звучании этих признаний появляются ироничные нотки. Лирический герой, соприкоснувшись с настоящей опасностью и близостью смерти в бою, начинает по-иному смотреть на свои любовные невзгоды и неуспехи в свете. Совсем другую интонацию имеет вторая часть стихотворения, в которой описано сражение. Поэтическая речь движется очень динамично, текст словно пропитан энергией боя, события развиваются мгновенно, лирический герой описывает их лаконично и реалистически подробно.

Временами в повествовании появляются истинно трогательные моменты, полные искреннего чувства. Так рассказывает лирический герой о гибели капитана и скорби его боевых товарищей:

...На ружья опершись, кругом
Стояли усачи седые...
И тихо плакали... потом
Его останки боевые
Накрыли бережно плащом
И понесли...

Становится понятно, что именно это скупое, но искреннее проявление чувств людей, чьи души закалены постоянной близостью смерти, а преданность друг другу доказана не словом, а делом, — именно это и есть настоящее чувство, которого не знают и не могут понять завсегдатаи светских салонов. Лирический герой и не рассчитывает на то, что будет понят адресатом:

...В забавах света вам смешны
Тревоги дикие войны;
Свой ум вы не привыкли мучить
Тяжелой думой о конце...

Лирический герой словно бы перерастает узость и ограниченность того мира, который для него остался в прошлом... Но невозможно залечить раны, нанесенные этим миром, невозможно забыть чувства, связывающие героя с ним.

Награду за бой при реке Валерик Лермонтов так и не получил, высшее командование не хотело отличать строптивого офицера.

Пессимистические настроения в лирике Лермонтова этого периода усиливаются, все чаще поэт возвращается к теме смерти, будто торопит ее, обращаясь к Богу со словами, в которых одновременно звучит и злая ирония:

За все, за все тебя благодарю я:
За тайные мучения страстей,
За горечь слез, отраву поцелуя,
За месть врагов и клевету друзей,
За жар души, растроченный в пустыне,
За все, чем я обманут в жизни был...
Устрой лишь так, чтобы тебя отныне
Недолго я еще благодарил.

(«Благодарность», 1840)

Вместо ордена Лермонтов получил двухмесячный отпуск и в начале 1841 года в последний раз приехал в Петербург. Друзья заметили в его состоянии перемену к лучшему, как будто близость смерти разбудила в нем желание жить. Он действительно строил множество планов, говорил о решении добиться отставки и полностью посвятить себя литературному труду. Однако очень скоро ему пришлось еще раз убедиться в том, что судьба не остав-

ляет ему шансов: пребывание поэта в Петербурге было нежелательно для военного начальства, ему приказали срочно покинуть столицу. Во время прощального ужина, устроенного друзьями, поэт был мрачен и много говорил о своей близкой смерти.

Одно из последних стихотворений Лермонтова — «Пророк» (1841), в нем развивается тема пушкинского «Пророка»: тот, кому дано свыше «глаголом жечь сердца людей», не имеет права молчать. Пророк у Лермонтова скорее повторяет судьбу пушкинского «свободы сеятеля пустынного», он не понят, гоним и презираем. Он страдает от обретенного дара всеведения, потому что видит в сердцах людей только злобу и пороки. Лермонтов приходит к выводу, что современному обществу не нужны «любви и правды чистые ученья», поэта-пророка объявляют глупцом, избавляются от него так же, как свет старался избавиться от самого Лермонтова.

В стихотворении «Выхожу один я на дорогу» (1841) лирический герой М. Ю. Лермонтова по-прежнему одинок, но одиночество его уже не трагично, наоборот, величественно. Человек наедине со Вселенной ощущает себя частью ее, готов раствориться в ней. Душа как будто снова вспомнила, откуда она пришла в мир.

В стихотворении не звучит мотив смирения, в нем — откровение, прозрение. Лирический герой почти в точности повторяет пушкинскую формулу «На свете счастья нет, но есть покой и воля»:

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

Д. С. Мережковский¹ назвал свою статью «Лермонтов — Поэт сверхчеловечества» (1909). Вот фрагмент из нее:

«Произошла на небе война: Михаил и ангелы его воевали против Дракона; и Дракон и ангелы его воевали против них; но не устояли, и не нашлось уже для них места на небе. И низвержен был великий Дракон.

Существует древняя, вероятно, гностического² происхождения легенда, упоминаемая Данте в «Божественной комедии», об отношении земного мира к этой небесной войне. Ангелам, сделавшим окончательный выбор между двумя станами, не надо рождаться, потому что время не может изменить их вечного решения; но колеблющихся, нерешительных между светом и тьмою благодать Божия посылает в мир, чтобы могли они сделать во времени выбор, не сделанный в вечности. Эти ангелы — души людей рождающихся. Та же благодать скрывает от них прошлую веч-

¹ Мережковский Дмитрий Сергеевич (1866—1941) — русский поэт и философ-символист. Одним из первых определил колоссальное значение поэзии Лермонтова для русской культуры и способствовал возрождению интереса к его творчеству.

² Гностическое происхождение легенды — значит, что она была создана философами-гностиками, которые в первые века существования христианства стремились обосновать учение о Боге и сущности вещей и примирить христианскую систему мироздания с представлениями язычества о мироустройстве.

ность, для того чтобы раздвоение, колебание в вечности прошлой не предвещало того уклона воли во времени, от которого зависит спасение или погибель их в вечности будущей. Вот почему так естественно мы думаем о том, что будет с нами после смерти, и не умеем, не можем, не хотим думать о том, что было до рождения. Нам надо забыть откуда — для того, чтобы яснее помнить куда.

Таков общий закон мистического опыта. Исключения из него редки, редки те души, для которых поднялся угол страшной завесы, скрывающей тайну премирную. Одна из таких душ — Лермонтов.

<...> Так же просто, как другие люди говорят: моя жизнь, — Лермонтов говорит: моя вечность».

По дороге к месту службы Лермонтов по причине болезни остановился в Пятигорске. Он проводил время в местном обществе, где встретил своего бывшего приятеля по Школе гвардейских подпрапорщиков и кавалерийских юнкеров Николая Мартынова. По воспоминаниям людей, бывших свидетелями последних недель жизни поэта, он много работал и в то же время чувствовал какую-то безудержную потребность в веселье, кутежах и шалостях, которые шокировали общество. Образовался круг людей, настроенных по отношению к нему враждебно, среди них оказался и Мартынов. Очередная стычка между ним и Лермонтовым окончилась вызовом на дуэль. Почему-то никто не воспринял этот вызов серьезно и до последнего момента все надеялись на благополучный исход и примирение противников. По свидетельству друзей, Лермонтов говорил, что у него не поднимется рука стрелять в Мартынова и что он выстрелит в воздух. Дуэль произошла 15 июля 1841 года у подножия горы Машук. Лермонтов, стоящий с поднятым вверх дулом пистолетом, был убит выстрелом в грудь навывлет.

Князь А. И. Васильчиков, один из секундантов на дуэли¹, описал последние мгновения жизни поэта:

«В эту минуту я взглянул на него и никогда не забуду того спокойного, почти веселого выражения, которое играло на лице поэта перед дулом пистолета, уже направленного на него. Вероятно, вид торопливо шедшего и целившегося в него Мартынова вызвал в поэте новое ощущение. Лицо приняло презрительное выражение, и он, все не трогаясь с места, вытянул руку кверху, по-прежнему кверху же направляя дуло пистолета. «Раз... Два... Три!» — командовал между тем Глебов. Мартынов уже стоял у барьера. Я отлично помню, как Мартынов повернул пистолет курком в сторону, что он называл «стрелять по-французски». В это время Столыпин крикнул: «Стреляйте! или я разведу вас!»... Выстрел раздался, и Лермонтов упал как подкошенный, не успев даже схватиться за больное место, как это обыкновенно делают люди ушибленные или раненные.

¹ Секундантами на дуэли Лермонтова с Мартыновым были офицеры Столыпин, Глебов, Трубецкой и Васильчиков, но осталось невыясненным, кто из них был чьим секундантом.

Мы подбежали... В правом боку дымилась рана, в левом сочилась кровь... Неразряженный пистолет оставался в руке...

...Черная туча, медленно поднимавшаяся на горизонте, разразилась страшной грозой, и перекаты грома пели вечную память новопреставленному рабу Михаилу...»

Незадолго до гибели поэт с ужасающей точностью воспроизвел картину собственной гибели в стихотворении «Сон» («*В полдневный жар в долине Дагестана...*») (1841). Вл. С. Соловьев¹ так прокомментировал это произведение:

«...Та удивительная фантазмагория, которою увековечено это видение в стихотворении “Сон”, не имеет ничего подобного во всемирной поэзии и, я думаю, могла быть созданием только потомка вешего чародея и прорицателя, исчезнувшего в царстве фэй. Одного этого стихотворения, конечно, достаточно, чтобы признать за Лермонтовым врожденный, через голову многих поколений переданный ему гений».

Д. Л. Андреев², размышляя об уникальном таланте Лермонтова, написал:

«...Если бы не разразилась пятигорская катастрофа, со временем русское общество оказалось бы зрителем такого — непредставимого для нас и неповторимого ни для кого — жизненного пути, который привел бы Лермонтова-старца к вершинам, где этика, религия и искусство сливаются в одно, где все блуждания и падения прошлого преодолены, осмыслены и послужили обогащению духа и где мудрость, прозорливость и просветленное величие таковы, что все человечество взирает на этих гордых владык горных вершин культуры с благоговением, любовью и трепетом радости».

Похороны Михаила Юрьевича Лермонтова состоялись 17 июля на кладбище Пятигорска без воинских почестей, но при огромном скоплении людей, пришедших проститься с поэтом. Весной 1842 года его прах был перевезен в имение Тарханы, где поэт провел детство, и был погребен рядом с могилой матери.

Вопросы и задания

1. Прочитайте в учебнике раздел о М. Ю. Лермонтове. Подумайте, какие факты биографии Лермонтова стали определяющими в его судьбе и творчестве? Найдите их отражение в произведениях поэта.

2. Какие противоречия личности М. Ю. Лермонтова и идейно-художественные особенности его творчества нашли отражение в стихотворении В. Я. Брюсова «К портрету Лермонтова»?

¹ Соловьев Владимир Сергеевич (1853—1900) — русский философ и поэт. Его философские взгляды оказали огромное влияние на поэтов-символистов.

² Андреев Даниил Леонидович (1906—1959) — сын писателя Леонида Андреева, философ и поэт.

3. Определите основные этапы творческого пути поэта и относящиеся к ним произведения. Составьте таблицу «Хроника жизни и творчества М. Ю. Лермонтова».

4. Обратившись к синхронистической таблице (см. практикум), соотнесите периоды жизни и творчества М. Ю. Лермонтова с историко-культурной жизнью России начала XIX века. Составьте план устного ответа.

5. Назовите основные темы лирики Лермонтова, проиллюстрируйте их цитатами из стихотворений. Какие образы проходят через все творчество поэта? Какой смысл вкладывается в эти образы?

6. **Прочитайте дополнительную литературу и подготовьте сообщение на одну из предложенных тем:

- «Петербург М. Ю. Лермонтова»;
- «Кавказ в судьбе и творчестве М. Ю. Лермонтова»;
- «“Нет, я не Байрон...”». Традиции поэзии Дж. Г. Байрона в лирике М. Ю. Лермонтова»;
- «М. Ю. Лермонтов в воспоминаниях современников»;
- «М. Ю. Лермонтов-художник».

7. *Вспомните стихотворение М. Ю. Лермонтова «Дума». Как вы понимаете название стихотворения? В чем поэт упрекает своих современников? Можно ли говорить, что в романе «Герой нашего времени» Лермонтов развил те же идеи, что и в «Думе»? Обоснуйте свой ответ. Почему в стихотворении «Дума» право судить свое поколение Лермонтов отдает потомкам? Какими он видит их? Какими представляются вам современники Лермонтова? Может быть, поэт в стихотворении «Дума» чересчур строг к современному ему обществу или он объективен? Обоснуйте свой ответ.

8. *Какие темы и мотивы лирики М. Ю. Лермонтова нашли отражение в романе «Герой нашего времени»? Что сближает Печорина с лирическим героем поэзии М. Ю. Лермонтова и что отличает от него?

Что нового внес в русскую литературу роман М. Ю. Лермонтова «Герой нашего времени»?

9. *Вспомните стихотворения М. Ю. Лермонтова «Я не люблю тебя; страстей...», «<М. А. Щербатовой>», «<А. И. Смирновой>». Найдите в других стихах строки, в которых поэт говорит о любви. Что значит это чувство для лирического героя? В чем своеобразие любовной лирики Лермонтова?

10. **Прочитайте стихи М. Ю. Лермонтова, посвященные Наталье Ивановой, но написанные в разные годы: «К***» (1832) и «Оправдание» (1841). Сравните их, проследите, какие чувства лирический герой испытывает к адресату и каким видит самого себя. Изменяется ли со временем его взгляд? Как вы думаете, почему это происходит?

11. *Сравните стихотворение «Пророк» А. С. Пушкина с одноименным стихотворением М. Ю. Лермонтова. Чья точка зрения вам ближе? Обоснуйте свой ответ.

12. **Вспомните произведения, в которых М. Ю. Лермонтов обращается к истории России. Какие главные мысли вы можете выделить в этих произведениях?

13. **Вспомните эпиграф к поэме М. Ю. Лермонтова «Мцыри». Прочитайте фрагмент Ветхого Завета (Первая книга Царств, гл. 14, ст. 24—45),

из которого взяты строки эпиграфа. Какой смысл эти строки имеют в библейской истории? Какой смысл они вносят в понимание поэмы?

14. Прочитайте стихотворения «Молитва» («Я, Матерь Божия...») (1837), «Как часто, пестрою толпою окружен...» (1840), «Журналист, Читатель и Писатель» (1840), «Валерик» (1840), «Сон» («В полдневный жар в долине Дагестана...») (1841), «Выхожу один я на дорогу» (1841). Определите, в какие периоды жизни Лермонтова были написаны эти стихотворения.

Какое из прочитанных стихотворений наиболее вам понравилось? Почему?

Выучите одно из стихотворений наизусть.

Поработайте над лексикой стихотворений, объясните значение трудных для понимания слов и выражений.

15. Обратитесь к стихотворению «Молитва». Как вы думаете, почему поэт обращает свою молитву не к Богу, а к Божией Матери? Объясните строки:

Не за свою молю душу пустынную,
За душу странника в свете безродного...

Чего просит лирический герой для своей любимой? Почему он не просит этого для себя?

*Прочитайте стихотворение Лермонтова «Молитва» («В минуту жизни трудную...», 1839). Какие образы, мотивы, настроения в нем перекликаются со стихотворением «Я, Матерь Божия...»?

Сравните стихотворение «Молитва» со стихотворением «К*» («Печаль в моих песнях, но что за нужда?»), написанным в 1832 году и тоже посвященном В.А. Лопухиной. Что общего в этих стихотворениях и чем они отличаются? Какое стихотворение вам понравилось больше? Почему?

**Найдите в лирике Лермонтова стихотворения-молитвы и строки, в которых звучат обращения к Богу. Поразмышляйте о том, что значила для поэта молитва и какие чувства он в нее вкладывал.

16. Обратитесь к стихотворению «Как часто пестрою толпою окружен...». Как вы думаете, почему лирический герой от «блеска суеты» погружается в воспоминания о детстве? Какие это воспоминания? Каким себя вспоминает лирический герой и каким видит себя нынешнего?

Найдите в стихотворении традиционные для творчества Лермонтова образы. Какой смысл в них заключен?

*Какие художественные приемы использует Лермонтов в этом стихотворении?

17. *Проанализируйте стихотворение «Журналист, Читатель и Писатель». Сформулируйте точку зрения каждого участника диалога на труд писателя. Какой точки зрения придерживается, на ваш взгляд, автор?

Прочитайте нижеприведенные высказывания литературоведов по этому вопросу. С каким из них вы согласны? Обоснуйте свой ответ.

Б.М. Эйхенбаум:

«...В лице Читателя Лермонтов изобразил себя и свою позицию... В таком случае речь Писателя нельзя понимать как “исповедь” Лермонтова. В самом деле: трижды повторенный вопрос Писателя “О чем пи-

сать?” трудно приписать Лермонтову, выпускавшему в это время свой роман и печатающему много стихотворений... Все эти соображения и факты заставляют прийти к выводу, что “Журналист, Читатель и Писатель” — ироническое стихотворение и что эпитафия надо понимать как суждение самого Лермонтова, обращенное против профессиональной (интеллигентской) литературы. Он выступает под псевдонимом “Читателя” именно потому, что не считает и не хочет считать себя профессиональным литератором».

Ю. М. Лотман:

«...Речи Писателя звучат таким искренним лермонтовским пафосом, что традиционно воспринимаются читателями не в ироническом ключе... Кроме того, нельзя не заметить, что позиция читателя чисто негативна: он отвергает определенные явления современной литературы, но ничего не говорит о возможных путях будущего развития. Это и естественно: Читатель — светский человек, наделенный вкусом и здравым смыслом, далекий от профессиональной литературы... Но мы располагаем сведениями, что именно в ту пору Лермонтов все больше чувствовал себя связанным с литературой, беседовал с А. А. Краевским об основании журнала и собирался, добившись отставки, сделаться профессиональным литератором. Можно предположить, что и Читатель, и Писатель выражают разные аспекты жизненной и литературной позиции Лермонтова на перепутье весны 1840 года».

18. Обратитесь к стихотворению «Валерик». На какие две композиционные части оно делится? Почему стихотворение написано в форме письма? Можно ли назвать первую часть любовным посланием? Обоснуйте свой ответ. Почему лирический герой описывает в письме к любимой женщине картины боя?

**Найдите среди стихотворений поэта такие, в которых лирический герой высказывает те же мысли и чувства, что и в первой части стихотворения «Валерик».

Как во второй части стихотворения «Валерик» поэт рисует картину боя? Сравните ее с текстом донесения, приведенным в главе учебника. Какие реалии отразились в стихотворении?

Какие чувства вызывает у читателя вторая часть стихотворения «Валерик»? Благодаря чему достигается такой эффект?

**Сопоставьте вторую часть со стихотворением «Бородино». Какие образы и мотивы объединяют эти произведения?

19. *Обратитесь к стихотворению «Сон». Сколько художественных планов вы видите в этом стихотворении? Какой смысл вкладывает поэт в слово «сон»? Что снится лирическому герою и его возлюбленной? Как вы думаете, почему им снится один и тот же сон?

**Найдите среди стихотворений Лермонтова те, в которых звучит мотив сна. Что их объединяет? Сделайте вывод о том, какой смысл вкладывал поэт в этот мотив.

20. Обратитесь к стихотворению «Выхожу один я на дорогу...». Найдите в стихотворении традиционные для лирики Лермонтова образы. Какой смысл в них заключен?

*Сопоставьте это стихотворение с последней строфой из стихотворения Лермонтова «Пророк». Какие сходные мотивы вы здесь видите? В чем различие в состоянии лирического героя стихотворений «Выхожу один я на дорогу...» и «Пророк»?

Какая картина встает перед читателем этого стихотворения? Какими средствами поэт достигает такого эффекта?

*Сопоставьте последние строки стихотворения с последней строфой стихотворения А. С. Пушкина «Когда за городом задумчив я брожу...». Что их объединяет? Как вы думаете, чем это можно объяснить?

**Прочитайте в разделе учебника фрагмент статьи Д. С. Мережковского. Найдите в стихотворении «Выхожу один я на дорогу...» строки, которые бы подтверждали мысль Мережковского. Проиллюстрируйте высказывание Мережковского цитатами из других стихотворений Лермонтова.

21. Выполните практикум-анализ стихотворения М. Ю. Лермонтова «И скучно, и грустно...» (см. практикум).

22. **Согласны ли вы с мнением Д. Л. Андреева, которое помещено в конце раздела о Лермонтове? Обоснуйте свой ответ.

23. Составьте понятийный словарь темы «М. Ю. Лермонтов».

Рекомендуемая литература

Андронников И. Л. Лермонтов : исследования и находки / И. Л. Андронников. — М., 1977 (и другие издания).

*Афанасьев В. В. Лермонтов / В. В. Афанасьев. — М., 1991.

Журавлева А. И. Лермонтов в русской литературе. Проблемы поэтики / А. И. Журавлева. — М., 2002.

Загорулько В. И. Лермонтовы : очерки о великом поэте и его родственниках / В. И. Загорулько. — М., 2004.

Загорулько В. И. Поручик Лермонтов. Страницы военной биографии поэта / В. И. Загорулько, Е. П. Абрамов. — М., 2002.

Лермонтовская энциклопедия / ред. В. А. Мануйлов. — М., 1981.

М. Ю. Лермонтов в воспоминаниях современников / сост. М. И. Гиллельсон, О. В. Миллер. — М., 1989.

*Скабичевский А. М. Лермонтов // Державин. Жуковский. Лермонтов. Тургенев. Лев Толстой : биографические повествования. — Челябинск, 1996. — (Жизнь замечательных людей. Биографическая библиотека Ф. Павленкова ; т. 11). — (Биографическая серия, 1890—1915).

**Николай
Васильевич
Гоголь
(1809 — 1852)**



«Страшно писать о Гоголе» — такими словами начинает поэт-символист Андрей Белый эссе о писателе. Далее он продолжает:

«И писали о нем, и пишут, и будут писать. <...> В тот момент, когда мы определим Гоголя и положим его на полку, мы уже ничего в нем не поймем. <...> Молчание перед этой могилой! Здесь лежит тот, кто боролся за наше будущее, боролся с дегенерацией, кто опустился в глубокие пропасти отчаяния, все еще нам неведомого, кто залетал на крыльях восторга туда, куда еще не залетал ни один дирижабль».

Детские и юношеские годы. Николай Васильевич Гоголь родился 20 марта (1 апреля) 1809 года на Украине, в местечке Великие Сорочинцы Миргородского уезда Полтавской губернии. В этой части Украины издавна смешались русские, украинские и польские роды, такой была и семья Гоголей-Яновских. Отец будущего писателя, Василий Афанасьевич, — помещик среднего достатка, владел имением Васильевка, для собственного удовольствия писал украинские комедии, которые игрались в театре, устроенном неподалеку богатым вельможей и покровителем искусств Д. П. Трошинским.

Мать Николая Васильевича, Мария Ивановна, была женщиной простой, но от природы наделенной многими достоинствами. Как вспоминает С. Т. Аксаков¹, «...поговоря с ней несколько минут от души, можно было понять, что у такой женщины мог родиться такой сын. Это было доброе, нежное, любящее существо, полное эстетического чувства, с легким оттенком самого кроткого юмора». И в детстве, и во взрослой жизни Мария Ивановна окружала сына самой нежной любовью и заботой, восхищалась и гордилась им.

Детство Гоголя прошло в местах, овеянных народными и историческими легендами и преданиями. С этим краем были связаны

¹ Аксаков Сергей Тимофеевич (1791—1859) — русский писатель, автор романов «Семейная хроника», «Детские годы Багрова-внука», книг «Записки об ужении рыбы», «Записки ружейного охотника». Его сыновья Константин и Иван стали идеологами движения славянофилов.

события вековой вражды православных украинцев и католиков поляков, героическая история свободной Запорожской Сечи, события эпохи Петра I — знаменитая Полтавская битва, воспетая А. С. Пушкиным. Все это, соединившись с поэзией фольклора и творческим воображением автора, найдет потом отражение в произведениях Гоголя.

Образование будущий писатель получал сначала в уездном училище в Полтаве, а потом в гимназии высших наук в Нежине. Имея с детства склонность к искусствам и литературе, Гоголь не сразу определился с выбором жизненного пути. Хотя уже в гимназии он начал писать и стал организатором издания гимназических литературных журналов, окончив обучение, он мечтал о юридической карьере. Уездный мирок казался ему тесным, и он уехал в Петербург.

Петербург. Начало творческого пути. Идеино-художественные особенности первых повестей Гоголя (1828 — 1834). Карьеру Гоголь начал с мелкой чиновничьей службы — совсем не с того, о чем мечтал. Петербург разочаровал и испугал недавнего провинциала, но постепенно, переходя с места на место, из департамента в департамент¹, узнавая жизнь столицы изнутри, юноша поддался мрачному очарованию этого города. Кроме безусловного литературного таланта Гоголь был от природы наделен редким даром видеть то, чего не замечали другие, улавливать мельчайшие детали самого привычного и обыденного и угадывать их тайную жизнь. В гимназические годы он начал вести необычный дневник — «Книгу всякой всячины», в которую записывал свои мельчайшие наблюдения и всевозможные сведения: заметки по истории, архитектуре, народные поверья и обычаи, цитаты из книг и многое другое.

Первые литературные опыты Гоголя относились еще к пребыванию в Нежине, в Петербурге он их продолжил. Это были поэтические сочинения. В 1829 году в печати появились его стихотворения «Италия», «Идиллия в картинках» и поэма «Ганс Кюхельгартен», о которой он потом стеснялся вспоминать, настолько она была неудачна. Слепо подражая немецким поэтам-романтикам, Гоголь не мог обрести свое творческое «я». Первая неудача заставила его от чужих образов и сюжетов обратиться к тому, что он прекрасно знал и очень любил, — к сказочной поэтике родной Украины. Так родилась книга «Вечера на хуторе близ Диканьки», которая уже в 1832 году сделала автора знаменитым.

Повести из «*Вечеров на хуторе близ Диканьки*» — это сказки: смешные, как «*Сорочинская ярмарка*», поэтические, как «*Майская ночь*», жуткие, как «*Страшная месть*», поучительные, как «*Ве-*

¹ Департамент — подразделение министерства, в котором занимаются делами одного рода.

чер накануне Ивана Купалы». Яркие краски, колоритные детали, лирика и юмор, бытовое и героическое сливаются в этой книге. Все ее персонажи запоминаются мгновенно, такими сочными и живыми красками они нарисованы. Рядом с деревенскими обывателями, пьянчужками и ворчливыми бабами живут удалые парубки и красавицы-девчата, еще этот мир населен русалками, привидениями, чертями, ведьмами и злодеями, продавшими душу дьяволу. Все обитатели фантастического гоголевского мира сосуществуют гармонично и естественно. Темные силы не кажутся страшными, они морочат человека, обманывают, пугают его, а истинная вера, сила духа и радость жизни побеждают, укрощают нечисть, как укрощает верующий в бога богатырь Вакула незадачливого черта или как благородный Левко разоблачает ведьму и освобождает душу прекрасной панночки. Даже в самой мрачной повести «Страшная месть» темные силы, переполнившие чашу божественного терпения, наказаны. Так уже в первых произведениях Гоголя отразилась его глубоко христианская философия, идея о том, что все в мире существует лишь по божественной воле, а человек этой волей храним, если он действительно верует.

Однако мир «Вечеров...» — все же сказочный мир, и хотя в некоторых историях есть временные реалии, и во всех — пространственные, у читателя складывается впечатление, что действие происходит «в тридевятом царстве» и «при царе Горохе». В современной автору действительности не могло быть того, о чем он писал, и в финале повести «Сорочинская ярмарка» звучит мотив утраты, сожаления о чем-то, что вспыхнуло и погасло, и никогда не повторится: «Все неслось. Все танцевало. <...> Гром, хохот, песня слышались все тише и тише... Не так ли и радость, прекрасная и непостоянная гостья, улетает от нас... И тяжело и грустно становится сердцу, и нечем помочь ему». Этот мотив ностальгии по сказочно-прекрасной и гармоничной жизни пройдет красной нитью через все творчество писателя.

Одновременно Гоголь работал и над книгой «*Миргород*», которую составили повести с совершенно иными сюжетами и героями («*Старосветские помещики*», «*Тарас Бульба*», «*Вий*», «*Повесть о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем*», «*Иван Федорович Шпонька и его тетушка*»).

Можно сказать, что «Вечера...» и «Миргород» представляют разные стороны дарования писателя: многокрасочный фантастический фейерверк уступает место подчеркнuto прозаичным картинам обыденности. Яркость сменяется серыми, блеклыми тонами, невероятные приключения — существованием в полусне, вражда заменяется мелкими склоками, любовь — тихой привязанностью. На страницах книг появляются герои-карикатуры, герои-уроды, те самые «небокоптителы», чья портретная галерея протянется через все произведения Гоголя. Иван Иванович и Иван Ни-

кифорович с головами, похожими на редьку хвостом вниз и редьку хвостом вверх; скудоумный Иван Федорович Шпонька с тетужкой-гусыней — персонажи тоже по-своему фантастические, уникальные своей абсолютной духовной и умственной пустотой.

Выход книги «Миргород» читающая публика ждала с нетерпением, как ждут новые произведения известного писателя. Эта книга по своему содержанию не такая цельная и однородная, как «Вечера...». В ней есть повесть «Старосветские помещики», названная А. С. Пушкиным «шутливой и трогательной идиллией, которая заставляет нас смеяться сквозь слезы грусти и умиления». Есть и могучая эпическая сага «Тарас Бульба». Этому произведению Гоголь придавал особое значение в своем творчестве: поместив ее в 1835 году в книгу «Миргород», он не раз к ней возвращался, и окончательный облик повесть обрела только в 1842 году.

Попад в 1828 году в Петербург, Гоголь сильно нуждался, и друзья помогли ему найти заработок — частные уроки и место преподавателя истории в младших классах Патриотического института. В ноябре 1829 года он получил место мелкого чиновника. К этому времени Гоголь познакомился с А. С. Пушкиным, В. А. Жуковским и другими авторитетными литераторами, нашел свой творческий путь и призвание.

В 1832 году Гоголь приехал в Москву, где его приняли как состоявшегося литератора. Патриархальная Москва больше понравилась Гоголю, чем холодный чиновничий Петербург. В Москве Гоголь особенно сблизился с семейством Аксаковых — писатель Сергей Тимофеевич и его сыновья стали одними из немногих близких Гоголю людей. С. Т. Аксаков, который, пожалуй, лучше других почувствовал и понял сложную и противоречивую натуру писателя, вспоминал:

«Гоголя, как человека, знали весьма немногие. Даже с друзьями своими он не был вполне или, лучше сказать, всегда откровенен. Он не любил говорить ни о своем нравственном настроении, ни о своих житейских обстоятельствах, ни о том, что он пишет, ни о своих делах семейных... Разные люди, знавшие Гоголя в разные эпохи его жизни, могли сообщить друг другу разные “известия”. <...> Тут не было никакого притворства: он соприкасался с теми нравственными сторонами, которым симпатизировали те люди, или, по крайней мере, которые они могли понять. Так, например, с одними приятелями и на словах, и в письмах он только шутил, так что всякий хохотал, читая эти письма; с другими говорил об искусстве и очень любил сам читать вслух Пушкина, Жуковского и Мерзлякова; с иными беседовал о предметах духовных; с иными упорно молчал и даже дремал или притворялся спящим. Кто не слышал самых противоположных отзывов о Гоголе? Одни называли его забавным весельчаком, обходительным и ласковым; другие — молчаливым, угрюмым и даже гордым; третьи — занятым исключительно духовными предметами... Одним словом, Гоголя никто не знал вполне. Некоторые

друзья и приятели, конечно, знали его хорошо; но знали, так сказать, по частям. Очевидно, что только соединение этих частей может составить целое, полное знание и определение Гоголя».

В 1834 году Гоголь получил место адъюнкт-профессора¹ кафедры всеобщей истории в Петербургском университете и начал готовить курс лекций по истории Украины, в частности мало кому тогда известной истории Запорожского войска. Это совпадало с его творческим интересом — работой над повестью «Тарас Бульба».

«Петербургские повести» (1832—1842). Несмотря на то что Москву Н. В. Гоголь полюбил больше Северной столицы, местом действия и героем его произведений следующих лет стал Петербург. Повести, написанные с 1832 по 1842 год: «*Невский проспект*», «*Нос*», «*Шинель*», «*Портрет*», «*Записки сумасшедшего*», — получили название «петербургские».

Гоголь с первых дней пребывания в столице уловил особый, мистический колорит этого города, почувствовал его «болотную» сущность, способность затягивать, поглощать, подчинять, обманывать и губить человека. Это ощущение Гоголь передал в петербургских повестях. В них по-прежнему много фантастичного, но больше реализма, и сама фантастика становится иной — она имеет иную природу, ее словно порождает воспаленное сознание обитателей города, и часто фантастическое событие получает реальное объяснение: герою снится сон или он сошел с ума, а иногда и сам автор говорит: «А может, такого не случилось и вовсе».

В петербургских повестях окончательно определился круг гоголевских персонажей, которых объединяет определение *маленький человек*. Гоголь отказывался искать «героев своего времени», потому что был убежден: их нет и быть не может у такого времени. Он стал поэтом «ничтожеств своего времени», тех мельчайших, пустых существ, которыми изобилует любое общество.

В начале 1830-х годов Гоголь жил в Петербурге в огромном доходном доме на Гороховой улице, известном как дом Зверкова возле Кокушкина моста. В то время он сначала служил в Департаменте государственного хозяйства и публичных зданий, а потом в Департаменте уделов. Впечатления от жизни в Петербурге и чиновничьей службы нашли отражение в петербургских повестях, привнесли в них точность деталей, конкретность пейзажей и достоверность бытовых подробностей.

В центре повествования — жизнь гигантского города, вся состоящая из контрастов: с широких проспектов человек попадает в улочки-тупики, дворцы соседствуют с убогими жилищами, благородные дамы и господа оказываются рядом с людьми низших сословий. В одном из писем матери в начале своего пребывания в столице Гоголь отмечал: «Петербург вовсе не похож на прочие

¹ Адъюнкт-профессор — помощник или заместитель профессора.

столицы европейские или на Москву. Каждая столица вообще характеризуется своим народом, набрасывающим на нее печать национальности, на Петербурге же нет никакого характера: иностранцы, которые поселились сюда, обжились и вовсе не похожи на иностранцев, а русские в свою очередь обыностранились и сделались ни тем ни другим».

Петербург в повестях Н. В. Гоголя не просто место действия, он даже больше, чем герой, он — движущая сила всего, что происходит. Он порождает типы и сюжеты, как огромный кукловод дергает за ниточки миллионы своих обитателей. Гоголь рисует город, отличный от величественного Петербурга Пушкина, город мелких чиновников, «значительных» лиц, которые вовсе не значительны, ремесленников, бедных художников... Они живут в больших безликих домах, поднимаются по лестницам, «облитым помоями и украшенным следами кошек и собак».

«Маленький человек» не может и не хочет вырваться из повседневности, потому что для него нет в жизни ничего важнее повседневности. Если в жизни такого человека появляется проблеск другого начала — мечты, чувства, мысли, он гибнет. Кончат жизнь самоубийством молодой талантливый художник Пискарев, не в силах осознать пропасть между возвышенным идеалом и отвратительной реальностью. Умирает кроткий Акакий Акакиевич, у которого отняли мечту. От внезапно охвативших его чувств и желания думать сходит с ума Поприщин. Благодествуют те, кого все устраивает, кто живет, безоговорочно смирившись с пошлостью и отсутствием человеческого достоинства.

Автора угнетает отсутствие в описываемом мире гармоничного начала и красоты. Не случайно рядом с петербургскими повестями он помещает отрывок «Рим», в котором появляются совсем иные образы, сотворенные великими античными мастерами, сцены идиллической жизни простого народа в стране, где земля и воздух, кажется, излучают возвышающую человека красоту. Красота для Гоголя — понятие не узко эстетическое, а прежде всего этическое; забитый, убогий, несчастный человек, прозябающий в сырости, мраке и состоянии духовного сна, не может быть прекрасен и не сделает мир возвышеннее и прекраснее.

В повестях петербургского цикла Гоголь выступает как *художник-реалист*. Особенность его художественного осмысления действительности состоит в том, что в «тине мелочей» он видит черты общечеловеческого. Картины обыденной жизни приобретают исключительную значимость, обобщение и типизация достигают огромных масштабов.

Сюжет — далеко не главное в произведениях Гоголя, но сюжеты петербургских повестей нельзя назвать простыми, потому что в каждой банальной житейской ситуации он открывает глубокий подтекст. *Элементы фантастики и абсурда*, странное, иногда не-

разделимое переплетение снов, видений героев, стечений обстоятельств — это отражение той реальности, в которой город обманов и иллюзий заставляет существовать своих жителей. «Все обман, все мечта, все не то, чем кажется!» — лейтмотив петербургских повестей. Прекрасная незнакомка оказывается девицей легкого поведения, безответный крохотный чиновничек — мстительным призраком, то, что приходит как спасение, оборачивается гибелью. Люди воспринимаются пустым местом, а Нос — важной персоной.

«Вы думаете, что этот господин, который гуляет в отлично сшитом сюртучке, очень богат? Ничуть не бывало: он весь состоит из своего сюртучка. Вы воображаете, что эти два толстяка, остановившиеся перед строящейся церковью, судят об архитектуре ее? Совсем нет: они говорят о том, как странно сели две вороны одна против другой. Вы думаете, что этот энтузиаст, размахивающий руками, говорит о том, как жена его бросила из окна шариком в незнакомого ему вовсе офицера? Совсем нет, он говорит о Лафайете. Вы думаете, что эти дамы... но дамам меньше всего верьте. Менее всего заглядывайте в окна магазинов: безделушки, в них выставленные, прекрасны, но пахнут страшным количеством ассигнаций. <...> Далее, ради бога, далее от фонаря! и скорее, сколько можно скорее, проходите мимо. Это счастье еще, если отделаетесь тем, что он залетит щегольской сюртук ваш вонючим своим маслом. Но и кроме фонаря, все дышит обманом».

В первой повести цикла — «Невский проспект» — определяются основные темы, мотивы, сюжеты и герои последующих. Трагическая утрата идеала, надежды и веры — причина самоубийства Пискарева в «Невском проспекте», смерти Акакия Акакиевича в «Шинели» и сумасшествия Поприщина в «Записках сумасшедшего». Тема сосуществования художника и действительности начинается звучать в связи с образом Пискарева и развивается в «Портрете». Самодостаточность, благоденствие и процветание пошлости — стержень образа поручика Пирогова и повести «Нос». В. Г. Белинский оценил повесть «Невский проспект» как «создание столь же глубокое, сколь и очаровательное, это две полярные стороны одной и той же жизни, это высокое и смешное бок о бок друг другу». Невский проспект — собирательный образ столицы, столь же противоречивый и контрастный, как и сам Петербург.

В петербургских повестях ярко проявились особенности и своеобразие гоголевского юмора и сатиры. Смешны сами по себе мелкие события и страстишки, смешно, что от человека отделился нос и вполне преуспел в самостоятельной жизни, смешны отточенные авторские характеристики и шутки. Но смысл гоголевских анекдотов и карикатур не в том, чтобы насмешить, даже не в том, чтобы высмеять. В. Г. Белинский первым увидел горькую и поучительную суть гоголевского смеха: «...Его юмор смешит уже только простаков или детей, люди, заглянувшие в глубь жизни,

смотрят на его картины с грустным раздумьем, с тяжкою тоскою... Из-за этих чудовищных и безобразных лиц им видятся другие, благообразные лики; эта грязная действительность наводит их на созерцание идеальной действительности, и то, что есть, яснее представляет им то, что должно быть...»

«*Нос*» (1836). Подчиняясь требованиям цензуры, Гоголь переписал некоторые сцены повести, но их первоначальные варианты сохранились в рукописях, поэтому мы имеем возможность читать произведение в неискаженном виде.

Первоначально, в ранней редакции, странная история исчезновения носа у майора Ковалева объяснялась просто: весь этот кошмар ему приснился. Потом Гоголь отказался от такого традиционного истолкования невероятного события и предоставил читателям самим разбираться, что же все-таки произошло и произошло ли. Автор как будто ведет с читателем своеобразную игру, окончательно запутывая его в последних строках:

«Вот какая история случилась в северной столице нашего обширного государства! Теперь только, по соображении всего, видим, что в ней есть много неправдоподобного. <...> А все, однако же, как поразмыслишь, во всем этом, право, есть что-то. Кто что ни говори, а подобные происшествия бывают на свете, — редко, но бывают».

Такой фантастический сюжет был достаточно традиционен в литературе того времени, не раз обыгрывался в журнальных статьях и художественных произведениях. Однако Гоголь вложил в анекдотическую историю новый смысл, *фантастика* для него не цель, а средство. Похождения Носа сами по себе не являются главным содержанием повести. Абсолютная нереальность происходящего только подчеркивает те реалии действительности, которые и стали основным предметом изображения.

Герой повести майор Ковалев существует в простом и понятном мире, имея простые и понятные представления о жизни: необходимо подчиняться строгим законам бюрократической иерархии, соблюдать внешнюю благопристойность; необходимо служить, чтобы иметь чин, который и есть лицо человека; необходимо выгодно жениться, ибо женитьба ни что иное, как выгодная сделка. Этот незыблемый порядок внезапно нарушается самым неожиданным и постыдным образом, а нарушителем становится нос самого майора Ковалева, который покидает хозяина, тем самым лишив его благопристойности, шансов на карьеру и женитьбу, сведя на нет все его жизненные достижения.

«Майор Ковалев приехал в Петербург по надобности, а именно искать приличного своему званию места: если удастся, то вице-губернаторского, а не то — экзекуторского в каком-нибудь видном департаменте. Майор Ковалев был не прочь и жениться, но только в таком случае, когда за невестою случится двести тысяч капитала. И потому читатель

теперь может судить сам, каково было положение этого майора, когда он увидел вместо довольно недурного и умеренного носа преглупое, ровное и гладкое место».

Исчерпывает характеристику Ковалева то, что «он мог простить все, что ни говорили о нем самом, но никак не извинял, если это относилось к чину или званию». Форма, которой в системе ценностей Ковалева придается первостепенное значение, торжествует над содержанием, вернее, над его отсутствием. Нос приобретает все, о чем мечтал сам Ковалев: чины, положение в обществе, уважение, почести. А несчастный майор перестает быть самим собой, теряет уверенность в себе, становится жалок и никому не нужен. Собственный его Нос разговаривает с ним свысока и по формальным признакам отказывается от знакомства:

«Нос посмотрел на майора, и брови его несколько нахмурились.

— Вы ошибаетесь, милостивый государь. Я сам по себе. Притом между нами не может быть никаких тесных отношений. Судя по пуговицам нашего вицмундира, вы должны служить по другому ведомству».

Примечательно то, что эта сцена происходит в Казанском соборе, и Нос молится, как и все присутствующие, которые не замечают никакой странности. Нос исполняет ритуал, соблюдает видимость, делает то, что принято в обществе, для членов которого даже посещение церкви и молитва не проявление веры, а некая необходимая условность.

Абсурдность происходящего подчеркивается реакцией петербургских жителей на известие о разгуливающем по столице носе. Этому верит и простонародье, и свет, умы людей поглощены глупейшей выдумкой.

Благополучный финал повести — своего рода утверждение незыблемого порядка вещей, «вечных ценностей», на которых покоится благополучие майоров Ковалевых и им подобных.

«Портрет». Первая редакция повести была напечатана в книге «Арабески» в 1835 году. В отличие от других произведений из этого сборника «Портрет» читатели и критика встретили холодно, а В. Г. Белинский заключил, что повесть «...есть неудачная попытка Гоголя в фантастическом роде». Однако писатель не отказался от своего замысла и в 1841—1842 годах во время пребывания в Риме практически полностью переработал первоначальный текст.

Сюжет «Портрета» и вложенные в повесть идеи были важны для Гоголя, он рассматривал их как своего рода эстетическую программу. Кроме того, это первое произведение, в котором писатель прямо обратился к вопросам веры, к христианским идеям (через несколько лет они станут основой книги «Выбранные места из переписки с друзьями»).

Начиная с 20-х годов XIX века споры о сущности искусства и призвании художника стали одной из излюбленных литературных

тем. Русские писатели-романтики обращались к мистической стороне искусства и образам творцов, чей внутренний мир по сути своей иной, нежели у людей, не наделенных способностью творить (В. Ф. Одоевский — «Последний квартет Бетховена», «Себастиан Бах», «Импровизатор»; Н. А. Полевой — «Живописец»; А. И. Тимофеев — «Художник»). Гоголь внес в разработку этой темы новое звучание: он рассмотрел вопрос зависимости художника от мира, в котором тот существует.

Повесть четко разделена на две части, в обеих рассказывается о судьбах художников, о том, какие пути и ориентиры может выбрать в жизни и искусстве талантливый человек. Столкновение искусства с действительностью, духовного и материального, борьба божественного и демонического в душе человека, отмеченного талантом, ответственность художника — вот главные темы этой повести.

Герой первой части, художник Чартков, изменяет идеалам искусства, становится живописцем-ремесленником, угождая богатым заказчикам; это, по мысли автора, убивает в нем сначала художника, а потом и человека. С одной стороны, падение Чарткова можно объяснить магическим влиянием купленного им портрета дьявола-ростовщика, но, с другой стороны, предрасположенность к перерождению была уже в самой натуре героя. Чартков изначально проявляет качества, которые не позволяют ему развиваться в истинного мастера: он мечтает о легком успехе, испытывает потребность в удовольствиях и светской жизни, в его мечтах много тщеславия и мало готовности к труду. Не зря портрет сразу бросается ему в глаза, словно притягивает к себе, — Чартков готов поддаться тому искушению, которое таится в картине.

Гоголь был горячим поклонником живописи и ценил мастерство живописца даже выше мастерства писателя. Среди его знакомых было много художников, за творчеством которых он внимательно следил. По эстетическим взглядам ему было ближе реалистическое направление в живописи. По описанию мастерской Чарткова видно, что молодой художник находится под влиянием этого направления, но в том обществе, к признанию в котором он стремится, существуют иные эстетические запросы: живопись должна служить украшением, портрет должен радовать глаз и льстить самолюбию того, кто на нем изображен. Общество рассматривает произведение искусства как предмет утилитарный, как выгодное вложение капитала, как способ удовлетворения тщеславия. Люди хотят видеть себя не такими, какие они есть, всеобщая лживость и лицемерие требуют красочной обертки. Этот заказ выполняют не художники, а ремесленники. Таким и становится Чартков, который «с большой охотой соглашался на все и прибавлял от себя уже всякому вдоволь благообразия, которое, как известно, нигде не подгадит и за что простят иногда художнику и

самое несходство». За это он вознагражден восторгами и славой гения, правда, слава эта распространяется в кругах, абсолютно далеких от искусства.

«Слава не может дать наслаждения тому, кто украл ее, а не заслужил; она производит постоянный трепет только в достойном ее. И потому все чувства и порывы его обратились к золоту. Золото сделалось его страстью, идеалом, страхом, наслаждением, целью».

Образу Чарткова противостоит образ художника, живущего в Италии, посвятившего себя изучению творений великих мастеров и кропотливой работе. Он бескорыстно предан искусству, его стремление к совершенству лишено меркантилизма. Во многом Гоголь наделил этот образ чертами русского живописца А.А. Иванова, с которым писатель близко общался в Риме. Современники отмечали общность их эстетических и духовных исканий, много общего было и в их отношении к своему труду. В то время Иванов работал над картиной «Явление Христа народу», отдаваясь этой работе полностью, со страстью, как самоотверженно преданный искусству человек. «Всем пренебрегал он, все отдал искусству. Неумолимо посещал галереи, по целым часам заставался перед произведениями великих мастеров, ловя и преследуя чудную кисть». Гоголь подчеркивает прежде всего духовную работу, которая, по его убеждению, первична по отношению к работе кистью или пером. Так же работал он сам над своей трилогией о России. Немаловажно для Гоголя в оценке Иванова и то, что «он не ищет житейских выгод, но даже просто ничего не ищет, потому что давно умер для всего в мире, кроме своей работы».

Картина, представшая взору Чарткова на выставке, поражает не столько совершенством живописи, сколько «силой созданыя, уже заключенной в душе самого художника». Сила впечатления от полотна, осененного талантом и трудом такого, что даже у циничного Чарткова замирают на языке слова осуждения и критики.

Во второй части повести Гоголь развивает мысль об ответственности художника перед самим собой и всем человечеством. Помимо своего желанья талант способен претворить в жизнь и абсолютное зло, и абсолютное добро в зависимости от того, какая сила владеет душой художника, чье влияние он впустил в себя — божественное или демоническое. Идеальный образ творца — это человек, отрешившийся от всего, что противоречит «высокому», и стремящийся к «высочайшему» — к истинам, заключенным в вере.

В повести ясно выражена авторская мысль о том, что творчество художника в широком смысле этого определения неразрывно слито с его нравственным и этическим обликом. Для Гоголя показателем нравственности и чистоты человека была не столько праведная жизнь, сколько внутренняя способность человека к по-

каянию, потребность в искуплении, стремление к духовному совершенствованию. В христианской системе ценностей способность человека к покаянию уже есть искупление греха. Художник, написавший роковой портрет, впусивший в мир демона алчности, и сам поддается искушению. Он проходит через зависть и ярость, но преодолевает в себе «дьявольское чувство», находит в себе мужество и силу признать: «...Это бог наказал меня; картина моя поделом понесла посрамленье. Она была замыслена с тем, чтобы погубить брата. Демонское чувство водило моею кистью, демонское чувство должно было и отразиться в ней». Праведной жизнью и самозабвенным трудом он искупает вину и получает высшую награду — слова святого человека: «Святая, высшая сила водила твоею кистью, и благословение небес почило на труде твоём».

«Кто заключил в себе талант, тот чище всех должен быть душою. Другому простится многое, но ему не простится», — это и слова героя, и мысли самого Гоголя, идеал, к которому он стремился.

Чертков совершает едва ли не больший грех, чем художник-создатель портрета: он сознательно предаёт искусство и многократно грешит, выдавая за творчество свои бездуховные и лживые картины. Он не раскаивается, не ищет искупления, после осознания своего ничтожества он берет на душу не только грех алчности и предательства, но и грех зависти и убийства, уничтожая творения великих мастеров.

Существование магической силы, заключенной в портрете, возможно благодаря человеческой алчности, поэтому портрет, олицетворяющий губительную страсть к богатству, продолжает страшное дело того, кто на нем изображен. Ему продают и будут продавать душу те, кто готов пожертвовать всем ради приобретения материального благополучия. Дьявольская картина погибнет только тогда, когда люди перестанут испытывать потребность в ее «помощи». В финале звучит авторское предостережение: никто не знает, где роковой портрет появится вновь, кто станет его следующей жертвой, в чьих глазах прочтет ловец человеческих душ готовность стать рабом богатства и тщеславия.

Н. В. Гоголь-драматург. В 1836 году Гоголь покорила русский театр, на сценах Петербурга и Москвы шла его комедия «Ревизор». Вслед за «Ревизором» появились пьесы «Женитьба» и «Игроки». Это своего рода драматическая трилогия, суть которой можно определить словами из «Театрального разъезда» — послесловия к «Ревизору»: «Теперь сильнее завязывает драму стремление достать выгодное место, блеснуть или затмить во что бы то ни стало другого. <...> Не более ли теперь имеют электричества чин, денежный капитал, выгодная женитьба, чем любовь?»

Театр Гоголя — *реалистический театр*, но все, что происходит на сцене, *абсурдно*. Гоголь вновь обращается к мотиву иллюзорно-

сти, мнимости: мнимый ревизор, мнимый жених. Видимость порядка, чувств, мыслей, жизни вообще. Везде «хлестаковщина», то есть обман, ставший нормой жизни. Читатель тоже оказывается во власти обмана, смеется над тем, что «больные как мухи... выждо-равливают», что потенциальная невеста Агафья Тихоновна «конструирует» будущего жениха: «Если бы губы Никанора Ивановича да приставить к носу Ивана Кузьмича...». Только автор ни над чем не смеется, остается единственным здравомыслящим существом в этом вывернутом наизнанку мире.

Особенности сатиры Гоголя. «В государствах считают только города, в городах — соборы, дворцы и дома, а в домах их хозяев... Только юморист считает в народе людей, в городах — крыши, и под каждой крышей каждое человеческое сердце...» — так определил Гоголь суть своего дара и литературного призвания. Он называл себя юмористом, но вкладывал в это слово смысл, отличный от современного. Юморист, в понятии Гоголя, — писатель, который в своем творчестве акцентирует внимание на мелочах жизни, на лицах и происшествиях, недостойных «высоких» литературных жанров.

Постепенно за Гоголем закрепилось амплуа *писателя-сатирика*, высмеивающего пороки общества. Гоголь не отрицал этого, только истинный смысл его сатиры всегда был намного глубже, чем могли понять большинство его современников, а потом и поколения, для которых он стал классиком русской литературы. Его обвиняли в том, что он обладает искаженным взглядом на мир, злым и карикатурным, как в кривом зеркале, что во всем видит смешное и нелепое. Почти забытый сейчас русский писатель начала XX века Сергей Заяицкий, художественный мир которого очень близок миру Гоголя, писал: «Видеть трагическое в смешном достойнее, чем смешное в трагическом». Не просто пороки, духовные и социальные уродства, а *трагедию* видел Гоголь в глубине той действительности, которую изображал. Он не был обличителем социального зла, ибо социальное зло — это поверхность айсберга; основание же того, что сделало русскую жизнь такой чудовищно абсурдной и безобразной, потеря духовности, утрата национального самосознания.

Философско-религиозные искания Гоголя. Замысел трилогии о России (1834—1843). Гоголь — типично русский и глубоко христианский писатель и мыслитель. Еще в юности он осознал, что рожден с исключительной целью. Постепенно он убедил себя, что задача, с которой он пришел в мир, по сути своей миссионерская, почти апостольская, — способствовать возрождению русской духовности. С каждым годом все мучительнее становились раздумья Гоголя о том, чем он может послужить России, поиски ответов на вопрос: что может ее спасти? Все отчетливее он понимал, что ответы нужно искать в основах православной веры.

С этой целью, сначала подсознательной, а потом четко определенной, Гоголь начал работать над своей главной книгой — трилогией о России, первая часть которой получила название «*Мертвые души*». Забавный и нелепый анекдот о предприимчивом Чичикове (подсказанный Пушкиным) давал автору возможность «изъездить с героем всю Россию и вывести множество самых разнообразных характеров». Гоголь смотрел на первую часть своего труда как на преамбулу к двум последующим, говорил, что «она в отношении к ним... крылышко ко дворцу». В идейно-композиционном решении замысел трилогии во многом повторял «Божественную комедию» Данте. Подобно Данте, он задумывал провести читателя через «грешное» в первом томе и «чистилище» во втором к третьему тому, в котором уже подготовленному сознанию предстанут картины прекрасной, подлинно духовной и спасительной для русского человека жизни. Величественность замысла продиктовала и определение жанра — *поэма*.

«Если только поможет Бог произвести все так, как желает душа моя, то, может быть, и я сослужу службу земле своей не меньшую той, какую ей служат все благородные и честные люди на других поприщах. Многое нами позабытое, пренебреженное, брошенное следует выставить ярко в живых, говорящих примерах, способных подействовать сильно: о многом существенном и главном следует напомнить человеку вообще и русскому в особенности», — писал Гоголь в одном из писем о замысле и назначении своего труда.

Работу над трилогией Гоголь начал в 1835 году и продолжал 17 лет. В 1836 году он впервые уехал в Италию, которая стала для него своеобразной «землей обетованной». Италия ассоциировалась у Гоголя с красотой и гармонией, представлялась колыбелью искусств и талантов, там ему хорошо думалось и писалось. Когда в 1839 году Гоголь вернулся в Россию, первый том трилогии был почти написан, он прочитал его в Москве у Аксаковых и в Петербурге у В. А. Жуковского.

В Италии писателя настигло известие о гибели Пушкина, которое страшно потрясло его. «Моя жизнь, мое высшее наслаждение умерло с ним, — пишет Гоголь одному из друзей. — ... Я тешил себя мыслью, как будет доволен он, угадывал, что будет нравиться ему, и это было моею высшею и первою наградой. Теперь этой награды нет впереди! <...> Ты приглашаешь меня ехать к вам. Для чего? Не для того ли, чтоб повторить вечную участь поэтов на родине? Для чего я приеду? Не видал я разве дорогого сборища наших просвещенных невежд? или я не знаю, что такое советники, начиная с титулярного до действительных тайных? Ты пишешь, что все люди, даже холодные, были тронуты этой потерей. А что эти люди готовы были делать ему при его жизни?»

«Мертвые души» увидели свет в 1842 году. Книгу ждали, вокруг нее сразу разгорелась бурная полемика и в читательских кругах, и в среде литераторов и критиков. Одни восторженно хвалили автора, другие обвиняли в клевете на действительность, в том, что он показал «какой-то особенный мир негодяев, который никогда не существовал и не мог существовать». Первым в рядах защитников книги был В. Г. Белинский, который написал, что «“Мертвые души” выше всего, что было и есть в русской литературе, ибо в них глубокость живой общественной идеи неразрывно сочеталась с бесконечною художественностью образов...».

Творческий кризис и поиски выхода. «Выбранные места из переписки с друзьями» (1843—1847). Пребывание в Петербурге, хлопоты об издании «Мертвых душ», повышенное внимание к его персоне со стороны праздных любопытных — все это Гоголь переносил очень тяжело. Он стремился писать, но не мог. В одном из писем он жаловался: «Вы уже знаете, какую глупую роль играет моя странная фигура в нашем родном омуте, куда я не знаю, за что попал. С того времени, как только ступила моя нога в родную землю, мне кажется, как будто я очутился на чужбине. Вижу знакомые, родные лица; но они, мне кажется, не здесь родились, а где-то их в другом месте, кажется, видел; и много глупостей, непонятных мне самому, чудится в моей ошеломленной голове. Но что ужасно — в этой голове нет ни одной мысли...»

Последнее десятилетие жизни Гоголь полностью отдал воплощению своего грандиозного замысла: «Ничем другим не в силах я заняться теперь, кроме одного постоянного труда моего». С 1843 года не было опубликовано ни одного нового художественного произведения писателя, все силы и время он отдавал поэме о России, все больше воспринимал эту работу как долг, выполнение своего предназначения. Он черпал силы в сознании своей миссии и вере, но работа над вторым томом все время заходила в тупик, доводила писателя до отчаяния. «Боже, дай полюбить еще больше людей, — восклицал он. — Дай собрать в памяти все лучшее в них, припомнить ближе всех ближних и, вдохновившись силой любви, быть в силах изобразить».

Постепенно у Н. В. Гоголя наступил тяжелый духовный и творческий кризис. Он разочаровался в своих возможностях, потому что поставленная задача оказалась невыполнимой, картины идеальной России, характеры героев второго тома выходили из-под его пера неубедительными. Он не мог писать того, чего не видел в действительности. В 1845 году он уничтожил все написанное. «Затем сожжен второй том “Мертвых душ”, что так было нужно. Нужно прежде умереть для того, чтобы воскреснуть» — так объяснял свой поступок Гоголь.

Нравственные и философские связи Гоголя-мыслителя с православной верой становились все глубже. В основах христианства

он искал ответы на мучающие вопросы и приходил к выводу, что путь человека к самосовершенствованию лежит только через веру. Результатом этих раздумий стала книга «Выбранные места из переписки с друзьями», изданная в 1847 году. В нее Гоголь вложил свои самые сокровенные чувства, размышления, мечты. Это одновременно и авторская исповедь, и проповедь, которую произносит перед всем русским народом духовный пастырь, заслуживший это право годами непрекращающегося духовного поиска. Поражает, с каким доверием относится автор к читателю, открывая всю свою душу, надеясь на понимание.

Однако понимания у соотечественников Гоголь не нашел. Книга была встречена неодобрительно. В. Г. Белинский, чье слово много значило для автора, жестоко раскритиковал «Выбранные места» с позиции атеиста и приверженца социал-демократических идей. Даже самые близкие друзья, такие, как С. Т. Аксаков, упрекали автора в самолюбии, называли книгу «грубой и жалкой ошибкой». Это был для Гоголя жесточайший удар. Он еще больше разочаровывался в себе и мучался сознанием тщетности своих трудов. Гоголь болезненно воспринимал упреки в том, что взялся писать о России, не зная ее, живя за границей, и признавал справедливость этих упреков.

Последние годы жизни. Утешение и поддержку Гоголь продолжал искать в религии. В 1848 году он совершил паломничество в Иерусалим ко Гробу Господню.

Как ни благотворно действовало на писателя пребывание в Италии, он принял решение отныне жить и работать только в России. Местом жительства Гоголь выбрал Москву, а также неоднократно в последние годы жизни навещал родные места на Украине; зимы проводил в Одессе, гостил в имении Аксаковых Абрамцеве, дважды посетил Оптину пустынь¹. «...Россия все мне становится ближе и ближе, — писал он, — кроме чувства родины, есть в ней что-то еще выше родины, точно как бы это та земля, откуда ближе к родине небесной». Гоголь проявлял большую нежность и заботу к матери и сестрам, жертвовал средства от издания своих произведений на помощь нуждающимся студентам. Он поставил перед собой цель изучить Россию, планировал поездки по провинции, от монастыря к монастырю, от усадьбы к усадьбе: «Я собираюсь в дорогу; располагаю посетить губернии в окружности Москвы, повидаться с некоторыми знакомыми и поглядеть на Русь, сколько ее можно увидеть на большой дороге». Кажется, творческие силы и интерес к жизни возвратились к нему: «Нужно сильно запастись предуготовительными сведениями затем, чтобы узнать, на какие предметы преимущественно следует

¹ Оптина пустынь — монастырь в Калужской губернии, основанный в XIV веке. Почитается как одно из самых святых мест на Руси.

обратить внимание; иначе, подобно посылаемым чиновникам и ревизорам, проедешь всю Россию и ничего не узнаешь. Перечитываю теперь все книги, сколько-нибудь знакомящие с нашей землей... Все мое время отдано работе, часу нет свободного. Время летит быстро, неприметно. О, какая спасительная работа! Стоит только на миг оторваться от нее, как уж невольно очутишься во власти всяких искушений. Избегаю встреч даже со знакомыми людьми, от страху, чтобы как-нибудь не оторваться от работы своей. Выхожу из дому только для прогулки и возвращаюсь сызнова работать».

Поэт и писатель А. К. Толстой вспоминал, как Гоголь делился своими планами работы над продолжением поэмы, говоря, что хочет писать так, «чтобы была видна связь человека с той почвой, на которой он родился».

Воплощению планов помешало ухудшение здоровья. Гоголь, по воспоминаниям тех, кто видел его тогда, выглядел истощенным до крайности. Он много общался с духовенством, подчинял свою жизнь строжайшим церковным правилам. Жесточайшие посты, постоянное нервное напряжение и неистовая работа над новым вариантом второго тома поэмы окончательно подорвали его здоровье. Кризис наступил в феврале 1852 года: Гоголь дал клятву никогда больше не писать и 12 февраля, за девять дней до смерти, сжег рукопись второго тома. Он отказывался принимать пищу и лекарства, отказывался жить. Смерть Николая Васильевича Гоголя наступила 21 февраля 1852 года. Он был похоронен на кладбище Данилова монастыря в Москве, в 1931 году во время сноса старого некрополя прах писателя был перенесен на Новодевичье кладбище.

От второго тома поэмы о России уцелело в неполном виде всего пять глав, последняя из которых обрывается словами: «Но оставим теперь в сторону, кто кого больше виноват. Дело в том, что пришло нам спасать нашу землю; что гибнет уже земля наша не от нашествия двадцати иноплеменных языков, а от нас самих...»

Я обращаюсь к тем из вас, кто имеет понятие какое-нибудь о том, что такое благородство мыслей. Я приглашаю вспомнить долг, который на всяком месте предстоит человеку. Я приглашаю рассмотреть ближе свой долг и обязанность земной своей должности...»

Вопросы и задания

1. Прочитайте в учебнике раздел о Н. В. Гоголе. Вспомните, с какими произведениями Н. В. Гоголя вы знакомы.
2. Составьте таблицу «Хроника жизни и творчества Н. В. Гоголя».
3. Обратившись к синхронистической таблице (см практикум), соотнесите периоды жизни и творчества Н. В. Гоголя с историко-культурной

жизнью России первой половины XIX века. Составьте тезисный план устного ответа.

4. В чем, на ваш взгляд, заключается уникальность Н. В. Гоголя как человека, мыслителя и писателя?

Как вы думаете, почему произведения Н. В. Гоголя всегда имели как горячих поклонников, так и недоброжелателей? К кому из них вы отнесли бы себя? Почему?

5. **Прочитайте дополнительную литературу и подготовьте сообщение на одну из тем:

- «Украина в жизни и творчестве Н. В. Гоголя»;
- «Москва в жизни и творчестве Н. В. Гоголя»;
- «Петербург в жизни и творчестве Н. В. Гоголя»;
- «Н. В. Гоголь в Италии»;
- «Н. В. Гоголь в воспоминаниях современников»;
- «Н. В. Гоголь и русский театр»;
- «Религиозные и философские взгляды Н. В. Гоголя».

5. **Прочитайте главу «Нужно любить Россию» из книги Н. В. Гоголя «Выбранные места из переписки с друзьями».

Выделите основные мысли этой главы. В чем видит Н. В. Гоголь выражение истинной любви к России?

Что Гоголь называет «страшными врагами душевными»?

Как вы понимаете фразу Гоголя «Сострадание есть уже начало любви»? Согласны ли вы с этой мыслью? Обоснуйте свой ответ.

Вспомните прочитанные вами произведения Гоголя. Найдите в них примеры авторского сострадания героям.

6. *Вспомните повесть Н. В. Гоголя «Шинель». Почему Акакия Акакиевича Башмачкина можно назвать «маленьким человеком»? Какие чувства вызывают у читателя этот герой и его судьба? Какой смысл вы видите в финале повести?

Можно ли говорить о том, что автор испытывает сострадание к герою и любит его? Обоснуйте свой ответ.

7. Прочитайте повесть Н. В. Гоголя «Нос».

Найдите в тексте повести «Нос» фрагменты, в которых майор Ковалев говорит о том, чем угрожает ему утрата носа. Чего он боится?

К кому и в какие инстанции обращается Ковалев по поводу пропажи? Какие ответы там получает? Почему никто не хочет и не может ему помочь?

Как вы можете охарактеризовать Нос, его облик, поведение. Можно ли говорить, что Нос, отделившись от майора Ковалева, приобрел черты индивидуальности? Обоснуйте свой ответ.

8. Попробуйте определить позицию автора в повести «Нос», его отношение к герою и происшествию.

9. Вспомните, в каких произведениях Н. В. Гоголя вы встречали образ Петербурга или упоминания об этом городе. Как выглядит Петербург в произведениях Гоголя? Найдите картины жизни города в повести «Нос».

10. *Вспомните или посмотрите в словаре литературоведческих терминов определения юмора и сатиры. Что вы можете сказать о юморе и сатире в повести «Нос»?

11. *Вспомните или посмотрите в словаре литературоведческих терминов определения гиперболы и гротеска. Найдите в повести примеры использования Гоголем этих художественных приемов.

12. **И. Ф. Анненский высказал предположение, что в этой повести, как и в других петербургских повестях Гоголя, есть своего рода «маленький человек», обиженное существо — Нос. «Повесть же есть история его двухнедельной мести» своим обидчикам. Как вы понимаете мысль Анненского? Можете ли вы с ней согласиться? Обоснуйте свой ответ.

13. *Прочитайте повесть Н. В. Гоголя «Портрет».

Какая часть повести произвела на вас большее впечатление? Почему?

Согласны ли вы с мнением В. Г. Белинского, что «фантастическое как-то не совсем дается г. Гоголю»? Обоснуйте свой ответ.

Как вы думаете, зачем автор описывает сны Чарткова, перед тем как он находит в раме портрета деньги?

14. **Попробуйте ответить на вопрос: почему носителем дьявольского искушения в повести становится именно портрет? Поразмышляйте, почему в литературе так распространен сюжет о магической силе изобразительного искусства. В каких произведениях русских и зарубежных писателей вы встречались с этой темой?

15. *Объясните, почему художник, написавший портрет ростовщика, берется за эту работу. Какие чувства он испытывает? Как вы думаете, искупает ли он свой грех? Обоснуйте свой ответ.

16. **Рассмотрите репродукцию картины А. А. Иванова «Явление Христа народу» и попробуйте понять, чем эта картина могла привлечь Гоголя. Сопоставьте свои впечатления от картины с тем, как описывает Гоголь впечатления от картины, увиденной Чартковым на выставке.

Прочитайте нижеприведенный отрывок из воспоминаний М. П. Погодина, который в Риме вместе с Гоголем посещал мастерскую А. А. Иванова.

«Гоголь повел нас в студию русского художника Иванова. Это новое для нас зрелище. Мы увидели в комнате Иванова ужасный беспорядок, который тотчас дает знать о принадлежности своей художнику... В середине господствует на огромных подставках картина, над которою трудится художник. Сам он в простой холстинной блузе, с долгими волосами, которых он не стриг, кажется, два года, не бритый недели две, с палитрою в одной руке, с кистью в другой, стоит один-одинехонек перед нею, погруженный в размышления. Вокруг него по всем сторонам лежит несколько картонов с его корректурами, т. е. с разными опытами представить то или другое лицо, разместить фигуры так или иначе. Повторяю, это явление было для нас совершенно ново и разительно. Приходом своим мы пробудили художника. Картина представляет проповедь в пустыне Иоанна Крестителя, который указывает на Спасителя, вдали идущего... Говорят, что Иванов работает очень медленно, беспрестанно поправляет себя, недоволен...»

Сопоставьте эти впечатления с текстом повести. Какие реалии жизни и работы художника Иванова отразились на страницах повести?

17. **Сформулируйте взгляды Гоголя на искусство и личность художника.

18. **Сопоставьте повесть «Портрет» с трагедией А. С. Пушкина «Мопарт и Сальери». Какие схожие идеи, темы, мотивы вы можете увидеть? Что общего в характерах и поступках героев повести Гоголя и трагедии Пушкина?

19. Выполните практикум-анализ эпизода из повести «Портрет» (см. практикум).

20. Составьте понятийный словарь темы «Н. В. Гоголь».

Рекомендуемая литература

Айхенвальд Ю. Силуэты русских писателей / Ю. Айхенвальд. — М., 1994.

*Белый А. Мастерство Гоголя / А. Белый. — М., 1996.

Вересаев В. В. Гоголь в жизни / В. В. Вересаев. — М., 1990.

Манн Ю. В. «Сквозь видимый миру смех...» : жизнь Н. В. Гоголя 1809—1835 / Ю. В. Манн. — М., 1994.

*Набоков В. В. Лекции по русской литературе / В. В. Набоков. — М., 1996.

Храпченко М. Б. Н. В. Гоголь : литературный путь. Величие писателя / М. Б. Храпченко. — М., 1994.

ОСОБЕННОСТИ РАЗВИТИЯ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ ВО ВТОРОЙ ПОЛОВИНЕ XIX ВЕКА

В начале XIX века завершился процесс образования русской национальной литературы и создания русского литературного языка. Огромную роль в этом процессе сыграл А. С. Пушкин, он явился родоначальником нового направления в русской литературе — реалистического. Дальнейшее развитие словесности привело к появлению *критического реализма*. Его возникновение связано с именем Н. В. Гоголя, а расцвет приходится на вторую половину XIX века.

60-е годы XIX века вошли в историю России как период величайшего подъема общественной мысли и общественной борьбы. Поражение России в Крымской войне, рост крестьянских бунтов заставили императора Александра II признать, что «лучше освободить сверху, чем ждать, пока свергнут снизу». Отмена крепостного права и становление капитализма — основные социально-экономические события рассматриваемого времени.

Общественный подъем пореформенного периода явился источником невероятного расцвета русской науки и искусства. В хронологической таблице этого периода вы увидите созвездие талантов: художники — Г. Г. Мясоедов, И. Н. Крамской, Н. Н. Ге, В. Г. Перов, В. М. Васнецов, И. И. Левитан, И. Е. Репин, В. А. Серов и др.; композиторы — М. А. Балакирев, А. П. Бородин, Ц. А. Кюи, М. П. Мусоргский, Н. А. Римский-Корсаков и др.; писатели и поэты — А. Н. Островский, И. С. Тургенев, Н. А. Некрасов, А. А. Фет, Ф. И. Тютчев, Л. Н. Толстой, Ф. М. Достоевский, Н. С. Лесков, А. В. Дружинин, П. В. Анненков, М. Е. Салтыков-Щедрин и др.

Во второй половине XIX века русская литература и культура пережили период наивысших достижений. В эти годы в России интеллектуальное творчество перестало быть уделом только аристократов.

«Новые люди» в русской литературе. Характеризуя 60—70-е годы XIX века, Л. Н. Толстой подчеркивал: «Всё это переверотилось и только укладывается». Что значит «всё»? В первую очередь речь идет о системе нравственных ценностей и сломе социальных устоев. В пореформенную эпоху на арену общественной борьбы вышли «новые люди» — разночинская интеллигенция, нигилисты. Чтобы

уяснить, о каких реалиях идет речь, необходимо уточнить два понятия по словарю С. И. Ожегова.

Нигилист — «свободомыслящий человек, интеллигент-разночинец, резко отрицательно относившийся к буржуазно-дворянским традициям и обычаям, к крепостнической идеологии».

Разночинец — «в XIX веке в России: интеллигент, не принадлежавший к дворянству, выходец из других классов, сословий».

Итак, «новые люди» являлись выходцами из небогатых семей, были неплохо образованы и занимались интеллектуальным трудом, но главное, что их роднило, — неприятие существующего в России порядка. Они верили в силу разума, смотрели на естественные науки как на основу всех знаний. Этот тип героев изображен в романе Н. Г. Чернышевского «Что делать?» и в романе И. С. Тургенева «Отцы и дети».

При первом знакомстве с главным героем романа «Отцы и дети» Базаровым И. С. Тургенев рисует портрет разночинца. Базаров — типичный представитель «новых людей», которые до минимума упрощали поведение, повседневный быт, уход за внешностью. По словам современника, разночинец «...должен был одеваться как можно проще, иметь простую обстановку, наиболее грязную работу делать по возможности самому — одним словом, порвать со всеми разорительными привычками, привитыми богатым чиновничеством и барством». Мужчины носили длинные волосы, отращивали бороду, «...большинство нигилистов лишены грации и не имеют нужды намеренно культивировать дурные манеры, они безвкусно и грязно одеты, редко моют руки и никогда не чистят ногти, часто носят очки, стригут (а иногда и бреют) волосы» — такое описание появилось в газете «Весть» в 1864 году. С подобной героиней, Евдокией Кукшиной, знакомит роман И. С. Тургенева «Отцы и дети»; в соответствии с идеями времени она увлекается химией, читает Либиха, критикует Жорж Санд: «...отсталая женщина. <...> Она, я уверена, и не слыхивала об эмбриологии, а в наше время — как вы хотите без этого?..»

В произведениях о жизни дворянства XVIII — первой половины XIX века встречаются описания разнообразных светских салонов, где шла бурная жизнь, обсуждались основные проблемы эпохи (например, салон Анны Павловны Шерер в романе Л. Н. Толстого «Война и мир»); во второй половине XIX века их заменили разнообразные профессиональные объединения разночинцев; собрания у редакторов журналов и газет (у Н. А. Некрасова и М. Н. Каткова); у театральных деятелей; различные студенческие кружки по интересам, а также кружки специалистов в определенной области науки (например, кружок профессора А. Н. Энгельгарда, который пытался внедрить практические знания в преподавание химии). Известные художники И. Крамской, В. Маковский, А. Корзухин, Ф. Журавлев объединились в «Артель свободных ху-

дожников». В кружках, группах, на вечеринках спорили о дальнейшей судьбе России, требовали уважения к личности, ее человеческому достоинству, отстаивали свободу слова.

Появление «новых людей» повлияло на литературу: она стала более демократичной, приближенной к реалиям жизни того времени.

Во второй половине XIX века была разработана теория реализма и становления русского литературоведения (науки о литературе). Считается, что основоположниками русского реализма стали И. А. Крылов и А. С. Грибоедов, а в творчестве А. С. Пушкина, Н. В. Гоголя реализм, по сути, достиг полноты выражения. В романах «Капитанская дочка», «Евгений Онегин» Пушкин раскрыл роль личности в истории, нашел те качества, что создают «русский национальный характер». Гоголь в своих произведениях показал рядового обывателя — «маленького человека». Эти темы были развиты в творчестве лучших писателей второй половины XIX века.

Новым героем литературы начиная с 1860-х гг. стал герой действующий. В отличие от «лишних людей» (таких, как Онегин и Печорин: умных, талантливых, но не нашедших себе места в жизни) герои Н. Г. Чернышевского, И. С. Тургенева, И. А. Гончарова (Штольц) трудолюбивы, их волнуют не столько личные, сколько общественные проблемы. Однако эти герои так и не нашли ответов на волнующие современников вопросы. Русская литература не создала образа человека деятельного, энергичного и занятого конкретным полезным делом.

Проблематика художественных произведений. В эти же годы шла острая борьба между *западниками* (сторонниками использовать опыт Европы) и *славянофилами*, которые не считали возможным подражать Западу, так как Россия имеет свою историю, культуру, идеалы. Идеи западников были близки В. Г. Белинскому, А. И. Герцену, И. С. Тургеневу и другим писателям. Теоретиками славянофилов были А. И. Хомяков, К. С. Аксаков; их взгляды разделяли А. Н. Островский, Ф. И. Тютчев, Н. С. Лесков.

Демократизация литературы привела к обострению *крестьянской темы*, возникшей в произведениях Н. А. Некрасова, И. С. Тургенева и др.

Литература 1860-х годов поднимала и *женскую тему*, причем положение русской женщины рассматривалось разноаспектно — в семье, в общественной жизни. Писателей интересовала жизнь и крестьянок (Н. А. Некрасов), и купчих (А. Н. Островский, Н. С. Лесков), и дворянок (Л. Н. Толстой, И. С. Тургенев) и т. д.

Русская литература 1860-х годов усиленно пыталась найти ответ на вопрос «что делать?». Первым на него в одноименном романе попытался ответить Н. Г. Чернышевский. Роман «Что делать?» был опубликован в журнале «Современник» весной 1863 года, когда сам писатель находился в Петропавловской крепости. Произведение получило подзаголовок «Из рассказов о новых людях»,

в котором автор заявил его главную тему. Вопрос о «новых людях» был актуальным в связи с выходом романа И. С. Тургенева «Отцы и дети» и вызвал острую полемику, в которой участвовали М. А. Антонович и Д. И. Писарев. Роман «Что делать?» Н. Г. Чернышевского также считали ответом «молодого поколения» И. С. Тургеневу, поскольку в зашифрованной художественной форме Чернышевский осветил основные проблемы общественной, политической и нравственной жизни России.

Роман в русской литературе. Роман — литературный жанр эпического произведения большой формы, в котором повествование сосредоточено на судьбах отдельных личностей в их отношении к окружающему миру, на становлении, развитии их характеров и самосознания. Если говорить о жанровой специфике литературы второй половины XIX века, то были представлены и монументальные романы: социально-бытовые, психологические, философские (И. С. Тургенева, И. А. Гончарова, Л. Н. Толстого, Ф. М. Достоевского), и повести, и рассказы (Н. С. Лескова и А. П. Чехова), и драматургические произведения (А. Н. Островского и А. П. Чехова). Однако в первую очередь это время расцвета «русского романа». В 1860—1970-е годы были созданы лучшие образцы этого жанра.

И. С. Тургенев — «Рудин» (1855), «Дворянское гнездо» (1859), «Накануне» (1860), «Отцы и дети» (1862), «Дым» (1867), «Новь» (1877);

И. А. Гончаров — «Обломов» (1859), «Обрыв» (1869);

Ф. М. Достоевский — «Униженные и оскорбленные» (1861), «Преступление и наказание» (1866), «Идиот» (1869), «Бесы» (1871), «Подросток» (1875), «Братья Карамазовы» (1880);

Н. С. Лесков — «Некуда» (1864), «Соборяне» (1872);

Л. Н. Толстой — «Война и мир» (1869), «Анна Каренина» (1877).

В романах И. С. Тургенева отражено духовное настроение времени. Он один из первых изобразил нового героя — разночинца-демократа, нигилиста, и в его произведениях появился идеал активного борца. Тургенев создал целую галерею образов русских женщин — передовых взглядов, глубоко нравственных высоких порывов, готовых к подвигу.

Открытием в мировой художественной культуре стало изображение Л. Н. Толстым психологического портрета в движении и противоречиях. Толстой при помощи психологического анализа впервые в русской литературе показал, что личность изменчива, как изменчива и жизнь. Человек умный, образованный способен попасть в глупое положение; добрый может проявить жестокость, бессердечие. Творчество Л. Н. Толстого — попытка уловить «текущее вещество» душевной жизни героев.

Огромный вклад в развитие нового русского романа внес Ф. М. Достоевский. Изучая характер «частного» человека, который живет в узком мирке, Федор Михайлович изобразил, какая титаническая борьба происходит в душе человека, совершающего вы-

бор между добром и злом. Герои Достоевского ищут Истину, за ее постижение расплачиваются страданиями.

Развитие драматургии. Развитие русской драматургии второй половины XIX века связано в первую очередь с именем А. Н. Островского. Продолжая традиции Д. И. Фонвизина, А. С. Грибоедова, Н. В. Гоголя, А. Н. Островский создал национальную драматургию, открыл новых героев и новые конфликты, которые отражают события русской действительности того времени. Им написаны комедии («Не все коту масленица», «Правда — хорошо, а счастье лучше»), психологические драмы («Последняя жертва», «Бесприданница»), социально-бытовые драмы («Бедность не порок», «Гроза»), сатирические комедии («Лес», «Волки и овцы»), исторические драмы («Козьма Захарьич Минин-Сухорук», «Сон на Волге»), сказка («Снегурочка»). Однако многие комедии Островского выходили за рамки этого жанра. По словам исследователя Л. Штейна, в его пьесах «шел процесс перерастания комедии в драму». Интриги его комедий ближе к жизни, часто отсутствует элемент исключительного, появляется положительный персонаж.

Неоценимый вклад в развитие русской драмы внес А. П. Чехов (конец XIX — начало XX века).

Споры об искусстве. Во второй половине XIX века в русской литературе шла борьба пушкинского и гоголевского направлений. Писатели — наследники Пушкина требовали независимости литературы от власти и народа, творца представляли Богом. Это движение литераторов второй половины XIX века называлось *чистым искусством*.

Писатели этого направления считали для себя программным стихотворение А. С. Пушкина «Поэт и толпа», особенно заключительные его строки:

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

Идеологами «чистого искусства» были В. В. Дружинин, П. В. Анненков, В. В. Боткин; поэты А. Н. Майков, А. К. Толстой, А. А. Плещеев и др.

Противоположную точку зрения высказывали последователи Гоголя. В поэме «Мертвые души» (начало первого тома) Н. В. Гоголь сопоставил два типа писателей: творца *искусства* и *писателя-обличителя*, относя себя ко второму типу. Его идеи поддерживал В. Г. Белинский, считавший, что «отнимать у искусства право служить общественным интересам — значит не возвышать, а унижать его, потому что это значит лишать его самой живой силы, т. е. мысли, делать его предметом

какого-то сибаристского¹ наслаждения, игрушкой праздных ленивцев...».

Н. Г. Чернышевский развил эти идеи и создал новую теорию эстетики. Опровергая выражение «о вкусах не спорят», утверждал, что прекрасное существует в действительности независимо от личных вкусов. Он дал следующее определение прекрасного: «... Прекрасное есть жизнь; прекрасно то существо, в котором мы видим жизнь».

В 1855 году Н. Г. Чернышевский написал диссертацию на тему «Эстетические отношения искусства к действительности», где рассмотрел четыре основных вопроса: сущность прекрасного, происхождение искусства, предмет и содержание искусства, цель и назначение искусства. Утверждая реалистическое направление в искусстве, он выступил против теории «искусства для искусства».

По мнению Н. Г. Чернышевского, художник должен обладать следующими качествами. Во-первых, быть реалистом, чтобы правдиво воспроизводить «наиболее интересные» явления действительности; во-вторых, быть мыслителем и учителем людей, чтобы объяснять им смысл изображаемых явлений; в-третьих, быть революционером, чтобы оценивать изображаемое с передовых позиций.

Поэзия второй половины XIX века. Поэзия второй половины XIX века представлена именами Ф. И. Тютчева, А. А. Фета, Я. П. Полонского, А. А. Григорьева, А. К. Толстого, К. К. Случевского, Вл. С. Соловьева, Н. П. Огарева, Н. А. Некрасова.

Поэты второй половины XIX века, *представители «чистого искусства»*, внесли большой вклад в развитие жанрового своеобразия поэзии — элегий, мадригалов, любовных эпиграмм и т. д.

Лирические стихи о любви многих поэтов второй половины XIX века стали основой для создания песен и романсов. Хорошо известны «Песня цыганки» Я. П. Полонского, «Средь шумного бала, случайно...» А. К. Толстого и др.

Они пытались осмыслить серьезные философские аспекты бытия; создали великолепные стихотворения о любви; способствовали развитию русской лирики. Замечательные, высокопатриотичные строки о России Ф. И. Тютчева до сего времени являются яркой характеристикой русского самобытного характера:

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

На протяжении второй половины XIX века поэзия двигалась к модернизму², было заметно постепенное уменьшение рациональ-

¹ Сибарит (сибарист, устар.) — праздный, избалованный роскошью человек.

² Модернизм (от франц. *moderne* — современный) — обобщающее название ряда художественных направлений XX века, противостоящих реализму по форме воплощения художественных идей.

ных элементов и нарастание иррациональных. Предвестниками модернизма были в первую очередь А. А. Фет и Ф. И. Тютчев.

Демократическое направление русской поэзии второй половины XIX века возглавлял Н. А. Некрасов. В области поэзии Некрасов совершил то же, что Гоголь в прозе, — расширил национальную специфику произведений, приблизил литературу к народу, сделал русских крестьян героями своей поэзии.

Демократизация лирики Некрасова повлияла на стиль, язык, метrorитмические особенности его поэзии. Поэт создал разновидности жанров: элегию на общественные темы, пародийный романс и оду; ввел в литературу остросоциальную стихотворную повесть и лирическую поэму, поэму-обозрение, крестьянскую эпопею. В его произведениях часто сочетается несколько традиционных жанров.

Русская поэзия второй половины XIX века при всем разнообразии тем, идей, направлений стала явлением духа русского народа.

Журналистика. Во второй половине XIX века в России начала активно развиваться журналистика. Журналы «Современник», «Колокол», «Русское слово», «Искра», «Русский вестник», «Вестник Европы» и другие сыграли огромную роль в развитии русской литературы и искусства.

«Современник» под руководством Н. А. Некрасова стал печатным органом революционных демократов. Политическим и критическим отделами в этом журнале руководил Н. Г. Чернышевский, он выступал как критик и публицист. Судьба журнала для Чернышевского была важнее собственной, в целом же свою личную судьбу он воспринимал как часть общественной.

В 1856 году Н. Г. Чернышевский ввел в редакцию «Современника» Н. А. Добролюбова. Статьи Чернышевского и Добролюбова сделали журнал «Современник» популярным в среде передовых людей России. Работая в журнале, Н. А. Добролюбов дал глубокий анализ произведений И. А. Гончарова (в статье «Что такое обломовщина?»), А. Н. Островского («Луч света в темном царстве», «Темное царство»), И. С. Тургенева («Когда же придет настоящий день?»). В статьях Добролюбова разрабатывались и многие теоретические вопросы эстетики и литературоведения. В 1866 году журнал был запрещен цензурой. Идеи «Современника» Н. А. Некрасов продолжил в журнале «Отечественные записки» (1868).

Оппозиционными по отношению к этим журналам были журналы «Русский вестник», «Русское слово» и др.

Усиление роли литературы в общественной жизни повлекло за собой *развитие критики*. Литературная критика второй половины XIX века была представлена именами Н. Г. Чернышевского, Н. А. Добролюбова, А. А. Григорьева, А. В. Дружинина, Н. Н. Стрехова, Д. И. Писарева, И. А. Антоновича и др. и оказала огромное влияние на развитие литературы.

Таким образом, развитие литературы во второй половине XIX века шло по разным направлениям, и выдвинуло целую плеяду величайших русских писателей, чьи имена обрели всемирную известность.

Вопросы и задания

1. Прочитайте в учебнике раздел об особенностях развития русской литературы во второй половине XIX века. Проанализируйте синхронистическую таблицу данного периода (см. практикум). Охарактеризуйте особенности развития общественной жизни во второй половине XIX века.
2. *Прочитайте дополнительную литературу по данной теме.
3. «Новые люди» (нигилисты, разночинская интеллигенция) — кто они? Какова их роль в развитии русской литературы?
4. «Лишние люди» и «новые люди»: в чем различия между двумя типами литературных героев?
5. В чем суть демократизации литературы? Постройте ответ на примерах из известных вам произведений.
6. Какие основные темы развивает русская литература второй половины XIX века? Подтвердите свой ответ примерами из известных вам произведений.
7. В чем состояла суть полемики представителей пушкинского и гоголевского направлений в литературе? Раскройте смысл понятия «чистое искусство».
8. В чем состояла суть полемики западников и славянофилов?
9. *Прочитайте роман Н. Г. Чернышевского «Что делать?». Подготовьте анализ романа. В сообщении остановитесь на особенностях жанра (утопия); охарактеризуйте «новых людей», «особенного человека», проницательного читателя.
10. *Подготовьте сообщение о журналистике второй половины XIX века.
11. Составьте понятийный словарь темы «Особенности развития русской литературы во второй половине XIX века».

Рекомендуемая литература

- *Басевский В. С. История русской поэзии : 1730—1980 / В. С. Басевский. — Смоленск, 1994.
- *Бахтин М. М. Литературно-критические статьи / М. М. Бахтин. — М., 1986.
- *Елизаветина Г. Г. Н. А. Добролюбов и литературный процесс его времени / Г. Г. Елизаветина. — М., 1989.
- Жук А. А. Русская проза второй половины XIX века / А. А. Жук. — М., 1981.
- Лотман Ю. М. О русской литературе / Ю. М. Лотман. — СПб., 1997.
- Основин В. Русская драматургия второй половины XIX века / В. Основин. — М., 1980.
- *Художественные процессы в русской культуре второй половины XIX века / под ред. Г. Ю. Стернина. — М., 1984.

**Александр
Николаевич
Островский
(1823 — 1886)**



«Литературе Вы принесли в дар целую библиотеку художественных произведений, для сцены создали свой особый мир. Вы один достроили здание, в основание которого положили краеугольные камни Фонвизин, Грибоедов, Гоголь. Но только после Вас мы, русские, можем с гордостью сказать: «У нас есть свой русский национальный театр. Он, по справедливости, должен называться: *Театр Островского*»», — писал И. А. Гончаров А. Н. Островскому.

Александр Николаевич Островский родился 31 марта (12 апреля) 1823 года в Москве. Его отец, выпускник Московской духовной семинарии, служил в Московском городском суде. Он занимался частной судебной практикой по имущественным и коммерческим делам, за службу получил дворянство. Мать из семьи духовного сословия, дочь пономаря и просвирни, умерла, когда будущему драматургу было восемь лет. Детство и раннюю юность Островский провел в Замоскворечье — особом уголке Москвы с его устоявшимся купеческо-мещанским бытом. Ему нетрудно было исполнить совет Пушкина: «Не худо нам иногда прислушиваться к московским просвирням. Они говорят удивительно чистым и правильным языком». Бабушка Наталья Ивановна жила в семье Островских и служила просвирней в приходе. Нянюшка Авдотья Ивановна Кутузова славилась как большая мастерица сказывать сказки. Его крестный отец — титулярный советник, его крестная мать — надворная советница.

В 1840 году, по окончании Первой московской гимназии Островский был зачислен на юридический факультет Московского университета, но в 1843 году ушел из университета, не пожелав пересдавать экзамен. Тогда же поступил в канцелярию московского Совестного суда, позднее служил в Коммерческом суде (1845 — 1851). Этот опыт сыграл значительную роль в творчестве Островского.

Вторым его университетом стал Малый театр. Пристрастившись к сцене еще в гимназические годы, Островский стал завсегдатаем старейшего русского театра.

В 1847 году в «Московском городском листке» Островский опубликовал первый набросок будущей комедии «Свои люди — сочтемся» под названием «Несостоятельный должник», затем комедию «Картина семейного счастья» (впоследствии «Семейная картина») и очерк в прозе «Записки замоскворецкого жителя». «Самый памятный для меня день в моей жизни, — вспоминал Островский, — 14 февраля 1847 года... С этого дня я стал считать себя русским писателем и уже без сомнений и колебаний поверил в свое призвание».

Признание Островскому принесла комедия «Свои люди — сочтемся» (первоначальное название — «Банкрот», 1849).

«Он начал необыкновенно...» — свидетельствовал И.С.Тургенев. Первая же большая пьеса Островского «Свои люди — сочтемся» произвела громадное впечатление. Ее называли «русским Тартюфом», «“Бригадиром” XIX столетия», «купеческим “Горем от ума”», сравнивали с «Ревизором»; вчера еще никому неведомое имя Островского ставилось рядом с именами величайших комедиографов — Мольера, Фонвизина, Грибоедова, Гоголя. В правительственных сферах комедия эта вызвала переполох. Драматической цензурой она была сразу же запрещена к представлению на сцене. «Все действующие лица... отъявленные мерзавцы, — писал цензор. — Разговоры грязны; вся пьеса обида для русского купечества». И все же по недосмотру московской цензуры пьеса была напечатана в мартовской книжке журнала «Московитянин» за 1850 год. Вот тогда-то и посыпались на молодого драматурга жалобы от оскорбленного купечества, вот тогда-то и занялись его комедией высокопоставленные сановники и даже сам государь император. Царь перечитал донесение, помедлил несколько и начертил своим мелким почерком в углу: «Совершенно справедливо, напрасно напечатано...» Еще помедлил и добавил: «...играть же запретить». За «неблагонадежным» автором было установлено секретное полицейское наблюдение. Гениальная комедия была поставлена на сцене лишь в 1861 году, через двенадцать лет после ее написания.

Обладая незаурядным общественным темпераментом, А. Н. Островский всю жизнь деятельно боролся за создание реалистического театра нового типа, за подлинно художественный национальный репертуар, за новую этику актера. Он создал в 1865 году Московский артистический кружок, основал и возглавил общество русских драматических писателей (1870), писал в различные ведомства многочисленные «Записки», «Проекты», «Соображения», предлагая принять срочные меры, чтобы остановить упадок театрального искусства. *Творчество Островского оказало решающее влияние на развитие русской драматургии и русского театра.* Как драматург и режиссер А. Н. Островский содействовал формированию новой школы реалистической игры, выдвижению плеяды выдающихся актеров (особенно в Малом театре: семья Садовских,

С. В. Васильев, Л. П. Косицкая, позднее Г. Н. Федотова, М. Н. Ермолова и др.).

Театральная биография А. Н. Островского не совпадала с его литературной биографией. Зрители знакомились с его пьесами совсем не в том порядке, в каком они были написаны и напечатаны. Только через шесть лет после того, как Островский начал печататься, 14 января 1853 года поднялся занавес на первом представлении комедии «Не в свои сани не садись» в Малом театре. Пьеса, показанная зрителям первой, была шестой законченной пьесой Островского.

«Без вины виноватые» — последний из шедевров Островского. В августе 1883 года, как раз в пору работы над этой пьесой, драматург писал своему брату: «Забота писательская: есть много начатого, есть хорошие сюжеты, но... они неудобны, нужно выбирать что-нибудь помельче. Я уж доживаю свой век; когда же я успею высказаться? Так и сойти в могилу, не сделав всего, что бы я мог сделать?»

В конце жизни Островский наконец-то достиг материального достатка (он получил пожизненную пенсию 3 тысячи рублей), а также занял в 1884 году должность заведующего репертуарной частью московских театров (драматург всю жизнь мечтал служить театру). К тому времени здоровье его было подорвано, силы истощены.

Островский не только писал пьесы, но и переводил. Многочисленные опыты Островского в области перевода античной, английской, испанской, итальянской и французской драматической литературы свидетельствуют о его прекрасном знакомстве с историей драматургии и по справедливости рассматриваются исследователями его творчества как своеобразная школа драматургического мастерства, которую Островский не оставлял на протяжении всей жизни (он начал в 1850 году с перевода комедии Шекспира «Укрошение строптивой»; смерть застала его за переводом шекспировской трагедии «Антоний и Клеопатра»).

Он скончался 2 (14) июня 1886 года в имении Щельково Костромской области от наследственной болезни — стенокардии и был похоронен на кладбище в Николо-Бережках около Щельково. Он умер, не исчерпав всего, что мог сделать, хотя сделал чрезвычайно много.

После смерти писателя Московская дума устроила в Москве читальню имени А. Н. Островского. 27 мая 1929 года в Москве на Театральной площади перед зданием Малого театра, где осуществлялись первые постановки его пьес, был открыт памятник А. Н. Островскому (скульптор Н. А. Андреев, архитектор И. П. Машков).

Творчество А. Н. Островского можно разделить на три периода: первый — 1847—1860 годы, второй — 1850—1875 годы, третий — 1875—1886 годы.

Первый период творчества. В это время были написаны пьесы, отражающие жизнь дореформенной России. В начале этого периода Островский активно сотрудничал как редактор и как критик с журналом «Москвитянин», публиковал в нем свои пьесы. Драматург начал как продолжатель гоголевской обличительной традиции («Свои люди — сочтемся», «Бедная невеста», «Не сошлись характерами»), затем, отчасти под влиянием главного идеолога журнала «Москвитянин» А. А. Григорьева, Островский перешел к идеализации русской патриархальности, обычаев старины («Не в свои сани не садись», 1852; «Бедность не порок», 1853; «Не так живи, как хочется», 1854). Эти настроения приглушили критический пафос Островского.

С 1856 года А. Н. Островский — постоянный сотрудник журнала «Современник» — сблизился с деятелями русской демократической журналистики. В годы общественного подъема перед крестьянской реформой 1861 года в его творчестве вновь усилилась социальная критика, острее стал драматизм конфликтов («В чужом пиру похмелье», 1855; «Доходное место», 1856; «Гроза», 1859).

Драма «Гроза» (1859). 18 апреля 1856 года А. Н. Островский прибыл в Тверь. Его интересовали быт и семейные порядки русской провинции. В Торжке он встретился с сохранившимися со времен новгородской старины обычаями девичьей свободы и строгого затворничества замужних женщин. Эти наблюдения получили отражение в характерах незамужней Варвары и обреченной на семейный плен Катерины. Кострома порадовала драматурга редкой красотой своей природы, общественным садом с прогуливающимися купеческими семьями, беседкой в конце бульвара, откуда открывался вид на заволжские дали. Подобной красотой будет восторгаться Кулигин в начальных сценах «Грозы».

Когда Островский представил свою пьесу в цензуру, состоялся знаменательный диалог драматурга с чиновником, который усмотрел в Кабанихе фигуру, символизирующую царя Николая I, и потому выразил сомнение в возможности публикации пьесы. Тем не менее она была напечатана в журнале «Библиотечка для чтения» в 1860 году, на что не без труда было получено цензорское разрешение.

Однако еще до журнальной публикации «Гроза» появилась на русской сцене, для которой она прежде всего была предназначена. Премьера состоялась 16 ноября 1859 года в Малом театре по случаю бенефиса крупнейшего актера С. Васильева, игравшего Тихона. Этой постановкой руководил сам А. Н. Островский: распределил роли, объяснил отдельные мизансцены, наметил актерские костюмы и грим. Премьера и последующие спектакли имели огромный успех и превратились в настоящий триумф. По словам актрисы Н. В. Рыкаловой, исполнявшей роль Кабанихи, актеры эту пьесу «разыграли на ура». Такая же сценическая удача ждала и

актеров Александринского театра в Петербурге. Здесь постановку спектакля также осуществлял сам драматург.

Жанровое своеобразие и характер основного конфликта пьесы. Пьесу А. Н. Островского «Гроза» рассматривают в русской литературе как социально-бытовую драму и как трагедию. Некоторые критики ввели даже понятие, объединяющее эти два жанра, — **бытовая трагедия**. Для того чтобы точнее определить жанр «Грозы», надо разобраться в сути драматического и трагического.

Драматизм в художественном произведении порождается противоречиями реальной жизни людей. Обычно он создается под влиянием внешних обстоятельств. Конфликт драмы в отличие от трагического не столь возвышен, более приземлен, обычен и так или иначе разрешим. Определение жанра зависит от оценки основного конфликта в произведении. В статье Н. А. Добролюбова «Луч света в темном царстве» показано, что основным конфликт «Грозы» — это конфликт между Кабанихой и Катериной. В образе Катерины мы видим отражение стихийного протеста молодой женщины против сковывающих условий «темного царства». Гибель главной героини является результатом столкновения с самодуркой-свекровью. Следуя подобной логике, данное произведение можно назвать **социально-бытовой драмой**. Примечательно, что и сам автор назвал свое произведение драмой.

Пьеса Островского может восприниматься и как **трагедия**. Что же такое трагедия? Для трагического жанра характерен неразрешимый конфликт между личными стремлениями героя и законами жизни. Конфликт этот происходит в сознании главного персонажа, в его душе. Герой трагедии зачастую борется с самим собой, испытывая глубокие страдания. Видя основной конфликт в душе самой героини, ее гибель как результат столкновения двух исторических эпох (именно так воспринимался этот образ современниками Островского), жанр «Грозы» можно определить как трагедию. Пьесу Островского отличает от классических трагедий то, что ее героем является не мифологический или исторический персонаж, не легендарная личность, а простая купеческая жена. В центр повествования Островский помещает купеческую семью и семейные проблемы. В отличие от классических трагедий в «Грозе» частная жизнь простых людей является предметом трагедии.

События в пьесе происходят в небольшом волжском городке Калинове, где быт еще во многом патриархален. Действие драмы разворачивается перед реформой 1861 года, существенно изменившей жизнь русской провинции. Жители Калинова все еще живут по «Домострою»¹. Островский показывает, что патриархальный

¹ «Домострой» — памятник древнерусской письменности, содержащий свод житейских правил и нравочений.

уклад начинает разрушаться на глазах у жителей. Молодежь города не хочет жить по «Домострою» и уже давно не придерживается патриархальных порядков. Кабаниха, последний блюститель этого умирающего уклада, сама ощущает его близкий конец: «Хорошо еще, у кого в доме старшие есть, ими дом-то и держится, пока живы. <...> Что будет, как старики перемрут, как будет свет стоять, уж и не знаю».

Глядя на отношения сына и невестки, Кабаниха понимает, что все меняется: «Не очень-то нынче старших уважают... Я давно вижу, что вам воли хочется. Ну что ж, дождетесь, поживете на воле, когда меня не будет».

У Кабанихи нет никаких сомнений в правильности патриархальных порядков, но уверенности в их нерушимости тоже нет, поэтому чем острее она чувствует, что люди живут не по-домостроевски, тем яростнее она пытается блюсти форму патриархальных отношений. Если Кабаниха — блюстительница патриархальной формы жизни, то Катерина — светлая сторона патриархального мира, она олицетворяет лучшее, что в нем есть.

По рассказам Катерины о ее жизни до замужества мы видим, что она приходит из идеального домостроевского мира, однако главное условие ее прежнего существования — любовь всех ко всем, радость, восхищение жизнью. Катерина по-настоящему религиозна, связана с природой, с народными поверьями. Знания об окружающем мире она черпает из бесед со странниками. «Я жила, ни об чем не тужила, точно птичка на воле», — вспоминает она. В итоге Катерина оказывается все-таки невольницей этого патриархального мира, его обычаев, традиций, представлений. За Катерину выбор уже сделали — выдали за безвольного, нелюбимого Тихона. Калиновский мир, его умирающий патриархальный уклад нарушил гармонию в душе героини. «Все как будто из-под неволи», — передает она свое мироощущение. Катерина входит в семью Кабановых, готовая любить и почитать свекровь, ожидая, что ее муж будет ей опорой, но Кабанихе вовсе не нужна любовь невестки, ей нужно лишь внешнее выражение покорности: «Тебя не станет бояться, меня и подавно. Какой же это порядок-то в доме будет?» Катерина понимает, что Тихон не соответствует ее идеалу мужа. Отношения между ней и мужем уже не домостроевские, ведь Тихону свойственна идея милосердия и прощения. У Катерины эта черта по домостроевским законам является недостатком (Тихон не муж, не глава семьи, не хозяин дома). Тем самым рушится ее уважение к мужу, надежда найти в нем опору и защиту.

Постепенно в душе Катерины зарождается новое чувство, которое выражается в желании любви. Одновременно это чувство воспринимается самой Катериной как несмыслимый грех: «Как, девушка, не бояться! <...> Мне умереть не страшно, а как я подумаю, что

вот вдруг я явлюсь перед богом такая, какая я здесь с тобой... <...> Какой грех-то! Страшно вымолвить!» Катерина воспринимает свою любовь к Борису как нарушение правил «Домостроя», нарушение тех моральных законов, в которых она воспитывалась. Измена мужу для нее — грех, в котором надо каяться «до гробовой доски». Не прощая себя, Катерина не способна простить и другого за снисхождение к ней. «Ласка-то его мне хуже побоев», — говорит она о простившем ее, готовом все забыть Тихоне.

Трагический конфликт Катерины с самой собой неразрешим. Для ее религиозного сознания непереносима мысль о совершенном грехе. Чувствуя раздвоение своего внутреннего мира, героиня уже в первом действии говорит: «Я от тоски что-нибудь сделаю над собой!» Феклуша с рассказами о том, что «люди с песьими головами» получили свой облик в наказание за неверность, и старая барыня, предрекающая молодости и красоте «омут», гром с неба и картина геенны огненной для Катерины означают чуть ли не страшные «последние времена», «конец света», «судилище Божье». Душа женщины рвется на части: «Все сердце изорвалось! Не могу я больше терпеть!» Наступает кульминация и пьесы, и душевных терзаний героини.

Наряду с внешним развивается и внутреннее действие — борьба в душе Катерины разгорается все сильнее. Каясь прилюдно, Катерина заботится об очищении души, но страх перед геенной продолжает владеть ею. Покаявшись, облегчив душу, Катерина все же самовольно уходит из жизни. Она не может жить, нарушив те нравственные законы, которые были заложены в нее с детства. Ее сильная и гордая натура не может жить с сознанием греха, утратив свою внутреннюю чистоту. Она не хочет ни в чем себя оправдывать. Она судит себя сама. Ей даже не так уж нужен Борис, отказ его взять ее с собой уже ничего не изменит для Катерины: душу свою она уже погубила. Да и калиновцы немилосердны к Катерине: «Казнить-то тебя... так с тебя грех снимется, а ты живи да мучайся своим грехом». Героиня Островского, видя, что никто ее не казнит, в конце концов казнит себя сама — бросается с обрыва в Волгу.

Таким образом, если рассматривать центральный конфликт пьесы как конфликт в душе героини, то «Гроза» — это *трагедия совести*. Со смертью Катерина избавляется от мук совести и от гнета невыносимой жизни. Патриархальный мир умирает, а вместе с ним умирает и его душа (в этом плане образ Катерины символичен). Даже Кабаниха понимает, что уже ничто не может спасти патриархальный мир, что он обречен. К публичному раскаянию невестки добавляется и открытый бунт сына: «Вы ее погубили! Вы! Вы!»

Нравственный конфликт, происходящий в душе Катерины, превосходит по глубине социально-бытовой и общественно-по-

литический конфликты (Катерина — свекровь, Катерина — «темное царство»). В итоге Катерина борется не с Кабанихой, она борется сама с собой и губит Катерину не самодурка-свекровь, а переломная эпоха, рождающая протест против старых традиций и привычек и желание жить по-новому. Являясь душой патриархального мира, Катерина должна погибнуть вместе с ним. Борьба героини с самой собой, невозможность разрешения ее конфликта — это признаки трагедии. Жанровое своеобразие пьесы А. Н. Островского «Гроза» заключается в том, что *социально-бытовая драма*, написанная автором и охарактеризованная так Добролюбовым, *является и трагедией по характеру основного конфликта*.

Островский не только показал жестокие нравы города, но и воссоздал удушливую атмосферу калиновского быта. Автору «Грозы» удалось передать мрачный, трагический колорит обстановки, в которой пребывают жители города. Найденные им краски пейзажа («все небо обложило», «ровно шапкой, так и накрыло», «точно клубком туча-то вьется», «какой цвет необыкновенный»), намеренно подобранные стихи М. В. Ломоносова («Ночную темнотою покрылись небеса»), раскаты грозы, черный платок Феклуши — все это призвано создать ощущение мрака, спустившегося на Калинов.

Законы страшного мира, где человек человеку волк, некоторым персонажам кажутся вечными, неизменными, неизблемыми. Поэтому Кулигин с болью восклицает: «И никогда нам, сударь, не выбиться из этой коры!» И он же отчаянно произносит: «...Несть конца мучениям».

«Темное царство». *Дикой*. Яркий образ, олицетворяющий грубость и вражду, царящие в городе, — купец Дикой, «ругатель» и «пронзительный мужик», как характеризуют его жители. Именно его появление, когда он «как с цепи сорвался», дает повод Кулигину произнести свой монолог о жестоких нравах Калинова. Невежественный самодур, наделенный необузданной дикостью (отсюда — его значимая фамилия), тупым упрямством и жадностью, Дикой является деспотом не только в своей семье. Домашние, страшась гнева распоясавшегося купца, по целым дням сидят на чердаках и чуланах. ТERRORизирует он и своего племянника, который «достался ему на жертву» и на котором он, по словам Кудряша, постоянно «ездит». Издевается он и над горожанами, «ни одного из них путем не разочтет», обсчитывает их и в довершение всего куражится: «наломается» над ними, «надругается всячески, как его душе угодно».

Кабаниха. Другим олицетворением «жестоких нравов» является Марфа Кабанова. Для ее характеристики А. Н. Островский также воспользовался «говорящей» фамилией. «Кабанова» — производное от слова «кабан». Это дикая свинья, имеющая особо свирепый нрав, чем героиня весьма близка к Дикому. Это еще один деспот,

изображенный в пьесе. Она изматывает своих детей бесконечными наставлениями, нравоучениями (не зря ее имя Марфа означает «наставница»), тиранит их своей размеренной и неумолимой жестокостью, подавляя их чувство свободы и вытравляя из них человеческое достоинство. Как признается Катерина, свекровь «сокрушила» ее, так что дом опустылел, стены стали противны. Ханжа и лицемер, Кабаниха все свои слова и поступки пытается оправдать верностью и преданностью старым порядкам, которые она хотела бы сохранить, внедрить в жизнь и узаконить, начиная с поклонов жены в ноги мужу и кончая вытьем при расставании с ним. Поэтому так ненавидит она новые обычаи, искренность в проявлении чувств, тяготение молодежи к «воле».

Феклуша. Особая роль в «темном царстве» принадлежит таким, как Феклуша. Эта странница усиленно распространяет по городам и весям суеверные рассказы и нелепые фантастические слухи. Таковы ее сообщения об умалении времени, о людях с песьими головами, о разбрасывании плевелов, об огненном змее...

Феклушу охотно принимают в домах Калинова: ее вздорные истории нужны хозяевам города: странницы и богомольцы поддерживают авторитет их власти. Однако она небескорыстно разносит по городу свои «известия»: здесь накормят, тут напоят, там одарят... Образ Феклуши, разносчицы вздорных вестей, затуманивающих сознание обывателей, был очень типичен для изображения провинциальной среды. Как отмечает П. И. Мельников-Печерский, «она знакома всем, даже тем, кто проскакал по России на курьерских по казенной надобности». Под черным платком Феклуши скрывают «всякую мерзость душевную»; «и эти Феклуши, олицетворяющие зло, лицемерие и грубое невежество, уважаются нашим народом, он верит их нелепым рассказам от простоты души и считает их даже праведными».

Барыня. Наконец, еще одним колоритным выразителем жестоких нравов «темного царства» является в пьесе полусумасшедшая барыня. Она выступает здесь как носитель погибшей красоты, мрака и безумия окружающего мира. В то же время эта барыня грубо и жестоко грозит гибелью чужой красоте, которая несовместима с уродливостью господствующих порядков. Словно голос рока, звучат в драме страшные пророчества старухи, получая в финале реальное свое подтверждение.

То же можно сказать и о Феклуше, и о полусумасшедшей барыне: это выражение худших сторон старого мира, его темноты, мистики и жестокости. К прошлому, богатому своей самобытной культурой, эти персонажи отношения не имеют. При этом то, что в настоящем Кулигину представляется страшным и безобразным, таким, как Феклуша, кажется прекрасным: «Бла-алепие, милая, бла-алепие! Красота дивная! <...> В обетованной земле живете!» И наоборот: то, что для Кулигина представляется дивным и вели-

колепным (пейзаж Волги), барыне видится как гибельный омут. Две различные эстетические оценки действительности прямо связаны с конфликтом пьесы.

Противники и жертвы «темного царства». Катерина. Одним из частных проявлений конфликта пьесы является столкновение характеров. А. Н. Островский мастерски показывает их противоположность.

Прежде всего антитеза¹ обнаруживается в характерах Катерины и ее свекрови. В отличие от грубой, властной и резкой Кабанихи ее невестка — натура глубоко поэтическая, исполненная высокого лиризма. Это чувствуется в монологах Катерины, в ее проникновенных рассказах о детских годах, воспоминаниях, окрашенных интонациями поэзии и пронизанных ритмами духовного стиха. Эта особенность речи героини поддерживается фольклорностью ее образа. В Катерине наряду с душевной мягкостью, трепетностью, песенностью есть и ненавистная Кабанихе твердость, волевая решительность, которые слышатся и в ее рассказе об отплытии на лодке, и в отдельных поступках, и в ее отчестве Петровна, производном от Петр — «камень». Вот почему Катерину не удается поставить на колени, и это значительно осложняет конфликтное противостояние двух главных героинь.

Если Кабаниха в пьесе начисто лишена чувства прекрасного и ощущения меры, то Катерине в высшей степени свойственно переживание красоты, воспитанное у нее в детстве, когда она плела кружева, ухаживала за цветами и вышивала золотом по бархату.

«Борьба с долгом», по словам И. А. Гончарова, переживаемая Катериной, открыто противоположна «уродливому пониманию долга», характерному для Кабанихи. Существенно различны и вера обеих женщин. У Кабанихи — это дань старине, выражение заведенного церемониала и благочиния. Ее религиозный фанатизм причудливо уживается с ханжеством и держится на страхе. Ее вера — сила, призванная подавлять волю человека. Религиозность Катерины искренна, глубока, органична. Моления ее самозабвенны и радостно-напряженны. В этот момент у нее, по словам Бориса, «на лице улыбка ангельская, а от лица-то будто светится». Высокой гуманности Катерины противостоит «отсутствие всякой человечности», как сказал Гончаров о ее свекрови.

Кабаниха всечасно готова унижить человеческое достоинство Катерины. «Экая важная птица!» — произносит она в обиду невестке. Примечательно, что свекровь с издевкой использует слово, выражающее сущностное свойство природы невестки. Кабаниха насаждает и узаконивает неволю — Катерина стремится к воле,

¹ Антитеза (от греч. antithesis — противоположение) — одна из стилистических фигур, оборот речи, в котором для усиления выразительности резко противопоставлены прямо противоположные понятия, мысли, черты характера действующих лиц.

желая освободиться из клетки, в которую ее заключили. Вот от чего эти два характера вступают в единоборство.

Тихон. В драме «Гроза» контрастными оказываются также характеры Катерины и Тихона. Как и в случае с Кабановой, не следует рассматривать образ ее сына односторонне: это тоже многогранный характер. Есть у мужа Катерины и доброта, и отзывчивость, и способность к здравому суждению. Однако основная черта Тихона — забитость, безволие, робость. Он беспрекословно выполняет все, что требует от него упрямая мать, будучи бессильным противостоять ее деспотизму. Его безропотность подчеркнута именем. Тихон не в силах по-настоящему постичь меру страданий и стремлений жены, не в состоянии проникнуть в ее душевный мир. Тем более он не может прийти ей на помощь. Только в финале этот внутренне противоречивый человек поднимается до открытого осуждения тирании матери.

Борис. В не меньшей степени характеру непокорной Катерины противостоит Борис. У него есть привлекательные свойства: он душевно мягкий и деликатный, простой и скромный человек; к тому же и обликом своим, и образованностью, и манерами, и речью он заметно отличается от большинства калиновцев. Катерина сочувствует его трудному, зависимому положению в доме деспотичного дядюшки. Однако в глаза бросается очевидная несхожесть его натуры с характером Катерины.

Несомненно одно: волевым Катерине довелось встретить на своем пути безвольного человека, находящегося в рабской зависимости от своего дяди, подчиненного дядиным капризам и сознательно терпящего его самодурство. Некоторые литературоведы полагают, что Борис — единственный, кто понимает Катерину и готов пострадать за нее; другие противопоставляют «героической любви Катерины» предательство ее бесцветного возлюбленного. Понятно, что «темное царство», в обстановку которого попал Борис, наложило на него свою особую, неизгладимую печать. Любопытна такая деталь. По словам Тихона, Борис Григорьевич «точно дикой какой сделался». Это определение не только признак отчаяния персонажа, но и знак принадлежности к родовой общности Диких.

Варвара. История трагической любви Катерины в «Грозе» показана рядом с параллельно нарисованным «гуляньем» Варвары. Сестра Тихона — жизненно полнокровный образ, но какой духовной примитивностью веет от него, начиная с поступков и повседневного поведения и кончая признаниями и грубовато-развязной речью. «Варвара» — по-гречески означает «грубая». Такой же характер носят и любовные отношения с Кудряшом. С яркой поэтичностью, трепетной возвышенностью, эмоциональностью переживаний Катерины в сцене ночного свидания контрастирует слишком земная, монотонно-усталая, в чем-то неискренняя встреча Варвары и ее лихого приказчика. И. А. Гончаров писал, что она

идет «веселым путем порока» и падает «сознательно и без борьбы». Исключительной правдивости Катерины противопоставлена нравственная непритязательность Варвары, действующей по принципу: «Делай что хочешь, только бы шито да крыто было».

Побег дочери Кабанихи тоже противопоставлен финалу судьбы Катерины, хотя и в том и в другом случае очевиден протест против деспотии Кабанихи. Если Варвара живет по законам «темного царства», в целом обретая согласие с ним, то Катерина не приемлет его в корне, и гармонии между миром Диких и ею быть не может. В отличие от своей золовки Катерина становится персонажем трагическим.

Кулигин. Героиня «Грозы» во многом противоположна и Кулигину. Правда, оба они не приемлют жестокие нравы Калинова, оба олицетворяют в «темном царстве» «другую жизнь, с другими началами» (Добролюбов). Оба они обогащают лирическое начало пьесы. Однако не случайно многие литературоведы говорят о значительной непохожести этих двух героев драмы.

В отличие от непокорной Катерины Кулигин — сторонник смягчения противоречий между хищниками и их жертвами, проповедник терпения и покорности. В ответ на решительные меры против Дикого, предлагаемые Кудряшом, Кулигин возражает: «С него, что ль, пример брать! Лучше уж стерпеть». А на рычание и угрозы Дикого реагирует так: «Нечего делать, надо покориться!» Активного способа противостоять распоясавшимся самодурам он не видит. Поэтому его осуждение жестоких нравов носит непоследовательный характер. В его лице показаны слабые стороны русского национального характера. Наивно верит этот самоучка в перпетум-мобиле, который поможет облегчить участь забытых людей.

У Кулигина есть и определенное превосходство перед Катериной. Он поборник знаний, науки, творчества, просвещения, он противник суеверий и осуждает беспочвенные страхи. Его глубоко задевает темнота и невежество горожан. Катерина лишь интуитивно воспринимает красоту окружающей природы, Кулигин же способен слагать ей восторженные гимны и противопоставлять необыкновенные пейзажи, которым душа радуется, отвратительным в своем уродстве нравам города. Сочувствуя бедным, он озабочен тем, чтобы улучшить жизнь людей, и радуется «для общей пользы». Предшественник шестидесятников, он свято верит в возможности человека и глядит на мир трезвыми, незамутненными глазами. Вот почему, возражая Добролюбову, некоторые критики называли именно Кулигина «лучом света в темном царстве».

Широко примененный Островским принцип контраста в раскрытии характеров пьесы позволил ему рельефно показать их сложность, оттенить их существенные особенности и столкнуть всех персонажей драмы, где конфликтность пронизывает каждую ее реплику и обретает самые разнообразные формы.

Символика названия пьесы. Одним из счастливых озарений А. Н. Островского стало найденное им название пьесы.

Прежде всего слово «гроза» имеет в тексте *прямое значение*. Заглавный образ включен драматургом в развитие действия, непосредственно участвует в нем как явление природы. Мотив грозы развивается в пьесе от первого до четвертого акта. По-разному реагируют на громовые раскаты персонажи произведения. В отличие от самой природы, в которой «каждая теперь травка, каждый цветок радуется», обыватели города боятся грозы, прячутся от нее, точно от «напасти какой». Кабаниха придерживается средневекового взгляда на это явление природы и приходит в гнев от кулигинских разъяснений божьей «благодати»: «Ишь, каки рацеи развел! Есть что послушать, уж нечего сказать!» Сходно толкует разряды молний и Дикой: «Гроза-то нам в наказание посылается, чтобы мы чувствовали...» Он тоже набрасывается на Кулигина, объявляя его «аспидом» и «татарином» за разговоры об электричестве. Эта реакция становится еще одним выражением темноты и невежества, царящих в купеческом Калинове. Боятся грозы и Борис: он ищет места, где менее страшно. Тут сказываются присущие ему запуганность и робость. Варвара пытается фатально оценить грозу: «...Уж коли чему быть, так и дома не спрячешься». Посособо пугается грозы Катерина: смерть может застать с неотмоленными грехами и явить человека с лукавыми помыслами перед Богом... Раскаты грома определяют поступки героини пьесы. Один Кулигин по-настоящему не боится грозы и радуется ее приходу как природному диву, уподобляя ее полету кометы. Он даже пытается осмыслить ее физическую природу и отважно рагует за городские громоотводы.

Заглавие пьесы имеет и *переносный смысл*. Гроза бушует в душе Катерины, сказывается в борьбе созидательных и разрушительных начал, коллизий светлых и мрачных предчувствий, добрых и греховных чувств. Подобное состояние выражается внешне в Катерине: «Дрожит вся, точно ее лихорадка бьет; бледная такая, мечется по дому, точно чего ищет. Глаза как у помешанной». Для Катерины встреча с любовью стала яркой молнией — грозovým освежающим ливнем.

Грозой кажутся обывателям города Дикой и Кабанова. Не зря каждый из них может неожиданно разразиться бранью. Вот почему Тихон, отправляясь в Москву, ощущает освобождение от ежечасно пугающих громовых раскатов: «Недели две надо мной никакой грозы не будет». То же самое переживает Борис, уезжая в Сибирь. Об этом мечтает и Катерина, моля Тихона взять ее с собой. Гроза превращается здесь в знак тирании, наказания, страха, подавленности. Сцены с грозой толкают вперед драматическое действие.

Гроза в пьесе обретает и символический смысл, выражая идею всего произведения в целом. Появление в «темном царстве» таких

людей, как Катерина и Кулигин, — это гроза над Калиновым. Кабаниха, со своей стороны, пугается урагана: «Вот времена-то пришли, какие-то учителя появились». Особенно страшны для нее воля, свобода, поэзия любви, решительность поступков, присущие Катерине. Ураган этот в представлении Кабанихи несет разрушительную силу. Дом ее, семья, на страже которых она была, — все «врозь расшиблось». Не зря второй прохожий пророчествовал: от грозы «дом сгорит». Вместе с тем нельзя не увидеть и живительную силу грозы. Зашатались устои «темного царства». Его бесчеловечные основы обнажились у всех на виду. Безропотный Тихон трезвеет и произносит веские слова своего осуждения тирании. Катарсис¹ трагедии несет зрителям нечто очищающее и, как заметил еще Добролюбов, что-то «освежающее и ободряющее». Гроза в пьесе передает катастрофичность бытия, состояние расколотого надвое мира. Так многоликость, многогранность названия пьесы становится ключом к пониманию ее содержания.

Второй период творчества. К этому периоду относятся пьесы А. Н. Островского, отражающие жизнь России после реформы. Драматург продолжал создавать бытовые комедии и драмы («Тяжелые дни», 1863; «Шутники», 1864; «Пучина», 1865), по-прежнему высокоталантливые, но скорее закреплявшие уже найденные мотивы, чем осваивавшие новые. В это время Островский обратился к проблемам отечественной истории, заинтересовался патриотической темой. На основе изучения широкого круга источников он создал цикл исторических пьес: «Козьма Захарьич Минин-Сухорук» (1861—1866), «Воевода» (1864—1885), «Дмитрий Самозванец и Василий Шуйский» (1866), «Тушино» (1866). Кроме того, Островский создал цикл сатирических комедий: «На всякого мудреца довольно простоты» (1868), «Горячее сердце» (1868), «Бешеные деньги» (1869), «Лес» (1870), «Волки и овцы» (1875). Особняком среди пьес второго периода стоит драматическая поэма в стихах «Снегурочка» (1873) — «весенняя сказка», по определению автора, созданная на основе народных сказок, поверий, обычаев.

Третий период творчества. Почти все драматические сочинения А. Н. Островского 1870-х и начала 1880-х годов печатались в журнале «Отечественные записки». В этот период Островский создал значительные социально-психологические драмы и комедии о трагических судьбах богато одаренных, тонко чувствующих женщин в мире цинизма и корысти («Бесприданница», 1878; «Последняя жертва», 1878; «Таланты и поклонники», 1882; и др.), в которых писатель разработал и новые формы сценической вы-

¹ Катарсис (от греч. katharsis — очищение) — эффект избавления от ненужных эмоций в результате сопереживания и сострадания читателя героям художественного произведения (в первую очередь трагедии).

разительности, во многом предвосхищающие пьесы А. П. Чехова: сохраняя характерные черты своей драматургии, Островский стремился воплотить «внутреннюю борьбу» в «интеллигентной, тонкой комедии».

«*Бесприданница*» (1878). Эту пьесу, ставшую сороковым оригинальным творением драматурга, А. Н. Островский вынашивал около четырех лет. Длительность работы над ней и тщательность ее шлифовки говорят о том значении, которое автор придавал своему любимому детищу.

В определенной степени «Бесприданница» перекликается с «Грозой». В обеих пьесах действие происходит в маленьком городке на Волге. В Калинове и Бряхимове высшей ценностью считаются деньги, царят жестокие нравы. В обоих городках живут и страдают незаурядные человеческие личности, которые не могут примириться с ложью и расчетом и неудержимо тянутся к свободе, любви и красоте. В том и другом случае открывается несостоятельность избранника и пьесы завершаются трагической гибелью героини, отвергнувшей законы несправедливого мира и нашедшей в смерти свое освобождение от неволи.

Однако в глаза бросаются и существенные различия двух произведений. Многое изменилось в приволжском городе за два прошедших десятилетия. На смену невежественным Диким явились промышленники и негоцианты, управляющие фирмами и торговыми домами. Если раньше на Волге слышались бурлацкие песни, то ныне звучат пронзительные гудки пароходов. Претерпели эволюцию и нравы. Кнуров и Вожеватов отправляются в Париж, чтобы посетить там международную выставку. Купцы не прочь послушать жестокий романс и позабавиться с актером, поскольку, как сказано в пьесе, «теперь торжество буржуазии, теперь искусство на вес золота ценится». Изменились страсти и их носители. Место скованного Бориса занял «орел» Паратов, на смену Тихону явился амбициозный чиновник Карандышев, а властную Кабаниху заменила предприимчивая Харита Огудалова, «торгующая» дочерью. Европеизированный облик бывших лавочников не стесняет их в деле стяжательства и наживы, не мешает им находить изощренные методы издевательства над человеком.

Устремление героини «за Волгу», стрельба из ранее повешенного на стене пистолета, обед, во время которого определяются людские судьбы, — все эти мотивы позже получают свое преломление в поэтике А. П. Чехова. Позднего Островского роднит с автором «Чайки» и другое: глубинный анализ человеческого духа, объективная характеристика героев, символика образов, раскрытие неустройства жизни в целом, в которой каждый виновен лишь только отчасти. Вот почему, умирая, Лариса ни на кого не жалуется, ни на кого не обижается и всех прощает. Христианское всепрощение соединено здесь с прозрением в виновности тех

жизненных законов, по которым золотые цепи оковывают человека.

Новаторская по своему характеру социально-психологическая драма «Бесприданница» не случайно стала эпохой в истории драматургии и театра. Драматург остался в истории русской литературы не только «Колумбом Замоскворечья», как назвала его литературная критика, но и создателем русского демократического театра, в театральной практике применившим достижения русской психологической прозы XIX века. Островский явил собой редчайший пример сценического долголетия, его пьесы и сегодня не сходят со сцены — это примета истинно народного писателя.

В драматургии Островского отразилась вся Россия — ее быт, нравы, история, сказки, поэзия. Трудно представить, насколько беднее было бы наше представление о России, о русском человеке, о русской природе и даже о себе самих, если бы не существовало мира произведений Островского.

Вопросы и задания

1. Прочитайте в учебнике раздел об А. Н. Островском. Вспомните известные вам произведения А. Н. Островского. Охарактеризуйте личность драматурга. Составьте план ответа.

2. *Прочитайте дополнительную литературу о жизни и творчестве А. Н. Островского.

3. Составьте таблицу «Хроника жизни и творчества А. Н. Островского».

4. Проанализируйте синхронистическую таблицу (см. практикум) и сопоставьте ее с творческой биографией А. Н. Островского.

5. В какой общественной атмосфере происходило становление Островского-драматурга? Какие жизненные впечатления нашли отражение в его произведениях?

6. Какие этапы творческой эволюции драматурга можно наметить?

7. В чем проявилось новаторство Островского-драматурга? Какие традиции русской литературы нашли продолжение в его творчестве? Какие особенности прежде всего характеризуют художественный мир Островского? Какие темы, образы привлекали особое внимание драматурга?

8. В чем вы видите своеобразие композиции драмы «Гроза»?

9. Между кем в драме «Гроза» происходят основные конфликты?

10. *Какова роль пейзажа в первом действии драмы «Гроза»?

11. *Почему автор знакомит читателя с семьей Кабановых только в пятом явлении? Докажите, что Кабаниха — глава семьи. Как вы понимаете слово «порядок» и что оно значит в устах Кабанихи?

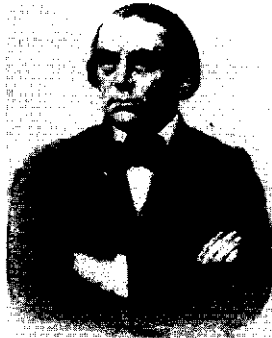
12. Какие персонажи пьесы олицетворяют собой «темное царство»? Почему Кабаниха так рьяно защищает худшие стороны патриархальной старины? Какова особенность ее тирании?

13. Как деспотизм и самодурство Дикого проявляются в его семье и во взаимоотношениях с горожанами? Что дает власть Диким и что делает их очевидно слабыми?

14. Каков внутренний мир Катерины? Почему ее так ненавидит Кабаниха? Как складываются отношения Катерины с другими членами семьи? В чем различие взглядов на жизнь Катерины и Варвары?
15. Почему для Катерины так важен разговор с Тихоном? Что она поняла из этого разговора?
16. Какова роль странницы Феклуши в пьесе А. Н. Островского?
17. Как относится Кабаниха к Катерине, Варваре, Тихону? Каково ее отношение к «новым порядкам»?
18. В чем видит Катерина различие между жизнью в родительском доме и в доме Кабанихи? В чем трагизм ее положения?
19. Можно ли считать Тихона Кабанова, Бориса и Варвару жертвами «темного царства»? Обоснуйте свой ответ.
20. *Перечитайте финал драмы. Докажите, что развитие действия неизбежно ведет к такой развязке. Могла ли Катерина найти иной выход, кроме самоубийства?
21. В чем состоит смысл и символика названия пьесы? Как бы вы определили жанр этого произведения?
22. Что имел в виду Н. А. Добролюбов, дав название своей статье о драме «Гроза» «Луч света в темном царстве»? Можно ли согласиться с основной идеей этой статьи? «Конец этот кажется нам отрадным», — говорит Добролюбов о судьбе Катерины. Справедлива ли эта мысль?
23. Составьте понятийный словарь темы «А. Н. Островский».

Рекомендуемая литература

- *Ашукин Н. С. Словарь к пьесам А. Н. Островского / Н. С. Ашукин, С. И. Ожегов, В. Я. Филиппов. — М., 1993.
- Добролюбов Н. А. Луч света в темном царстве // Статьи об Островском / Н. А. Добролюбов. — М., 1959 (и другие издания).
- Драма А. Н. Островского «Гроза» в русской критике / сост. И. Н. Сухих. — Л., 1990.
- *Холодов Е. Г. Мастерство Островского / Е. Г. Холодов. — М., 1967.
- Журавлева А. Островский // Пьесы / А. Н. Островский. — М., 2001.
- *Лакшин В. Я. Театр Островского / В. Я. Лакшин. — М., 1985.
- А. Н. Островский в воспоминаниях современников / подготовка текста, вступ. статья и примеч. А. И. Островского. — М., 1966.
- Писарев Д. И. Мотивы русской драмы // Сочинения : в 4 т. / Д. И. Писарев. — М., 1955. — Т. 4 (и другие издания).



**Иван
Александрович
Гончаров
(1812 — 1891)**

«Автор “Обломова” вместе с другими первоклассными представителями родного искусства есть художник чистый и независимый, художник по призванию и по всей целости того, что им сделано. Он реалист, но его реализм постоянно согрет глубокой поэзией...» — сказал об И. А. Гончарове критик А. В. Дружинин

Иван Александрович Гончаров родился 6 (18) июня 1812 года в Симбирске. Его отец Александр Иванович был богатым купцом и городским головой Симбирска. Отец умер, когда мальчику было всего семь лет. Мать Авдотья Матвеевна сама занималась воспитанием сына.

Начальное образование Иван Александрович получил в частном пансионе священника. С 1822 года будущий писатель учился в Московском коммерческом училище, где учеба его не удовлетворяла, и приходилось активно заниматься самообразованием. Коммерческое училище Гончаров так и не окончил, но в 1831 году поступил в Московский университет на филологический факультет. Он интересовался литературой, искусством, особенно его привлекала поэзия. Писать Гончаров начал еще будучи студентом.

С 1834 года Иван Александрович работал в губернаторской канцелярии Симбирска.

Начало литературной деятельности. В 1835 году Гончаров переехал в Петербург и устроился на работу в Министерство финансов переводчиком. В это время публикуются первые сочинения Ивана Александровича. Известность Гончарову как литератору принес роман «*Обыкновенная история*», изданный в 1847 году. О творчестве Гончарова появились положительные отзывы критиков. Чрезвычайно высоко оценил новое произведение И. А. Гончарова В. Г. Белинский в статье «Взгляд на русскую литературу 1847 года».

Действие романа охватывает около четырнадцати лет, с 1830 по 1843 год. Достаточно протяженный временной охват жизни позволил писателю воссоздать широкую картину действительности 1830—1840-х годов, показав самые различные социальные слои столицы и провинции: чиновничество, мещанство, буржуазию,

светский мир, патриархальных деревенских помещиков. Основным конфликтом произведения стало столкновение юноши-романтика с человеком буржуазного склада, «сшибка» тем более острая, что роман передает единоборство племянника и дяди. Как определял суть конфликта сам автор, «в борьбе дяди с племянником отразилась... тогдашняя, только что начинавшаяся ломка старых понятий и нравов — сентиментальность, карикатурное преувеличение чувств дружбы и любви, поэзия праздности, семейная и домашняя ложь напускных, в сущности небывалых чувств».

В 1849 году Иван Александрович опубликовал «Сон Обломова», который позже вошел в роман «Обломов». Вокруг публикации разгорелись споры, но все признали незаурядный талант Гончарова.

Кругосветное путешествие. В 1852 году министр просвещения предложил И. А. Гончарову место секретаря при адмирале Е. В. Путятине, начальнике экспедиции, снаряженной правительством для обозрения колоний в Северной Америке и для заключения торгового договора с Японией. Гончаров с энтузиазмом принял это предложение, которое вдруг пробудило его заветную мечту о дальнем путешествии. 7 октября головное судно экспедиции — фрегат «Паллада» — снялось с якоря и отправилось в кругосветное путешествие. На борту судна находился писатель И. А. Гончаров. Корабль обошел берега Европы (Портсмут, Лондон), вышел в Атлантический океан (остров Мадейра), обогнул берега Африки (острова Зеленого Мыса, Мыс Доброй Надежды), пересек Индийский океан (остров Ява, Сингапур, Гонконг), посетил Китай, Японию, Филиппинские острова, прошел мимо мыса Лазарева, подошел к Аяну. Отсюда 4 августа 1854 года Гончаров, оставив фрегат, направился в порт Аян, откуда поехал в Якутск, Иркутск (здесь он посетил ссыльных декабристов) и через Сибирь, Татарию, Москву вернулся 25 февраля 1855 года в Петербург. Путешествие заняло, таким образом, около двух с половиной лет.

«Фрегат “Паллада”» (1858). Результатом этой поездки стала книга «Фрегат “Паллада”». Как всегда, Гончаров не спешил с публикацией нового сочинения. Лишь прибыв в столицу, он обработал свой пухлый портфель с путевыми записками и начал печатать их частями в «Отечественных записках», «Современнике», «Морском сборнике», «Русском вестнике». Только в 1858 году был опубликован «Фрегат “Паллада”» отдельным изданием в двух томах.

Книга И. А. Гончарова полна самых разнообразных впечатлений. Автор описывает службу и быт моряков на военном судне, рассказывает о том, чем питается команда, как матросы развлекаются по окончании работ, какие издевательства и наказания испытывают. Гончаров описывает быт и культуру различных увиденных стран, моду и традиции, своеобразие языка отдельных

народов. Более всего его волнует настойчивое проникновение буржуазных отношений в самые отдаленные земли, изменение характера жизни народов различных стран. Писатель рисует образ европейского буржуа — «хозяина исторической сцены». Перед ним появляется человек в черном фраке и белом жилете, конторщик или чиновник, который мелькает повсюду: «на улице, за прилавком магазина, в законодательной палате, на бирже». Автор замечал надсмотрщиков в круглых шляпах, которые властно и напряженно следили, «как толпы смуглых жителей юга добывали, обливаясь потом, драгоценный сок своей почвы...». Особенно удручал автора английский колонизатор, считающий себя всевластным хозяином на многочисленных заморских землях. «Я видел его, — записывает писатель, — на песках Африки, следящего за работой негров, на плантациях Индии и Китая, среди тюков чая... повелевающего народами, кораблями, пушками, двигающего необъятными естественными силами природы... Везде и всюду этот образ английского купца носится над стихиями, над трудом человека, торжествует над природой!» С негодованием пишет И. А. Гончаров о том, что англичане не признают представителей колониальных народов за людей и смотрят на них как на рабочий скот. Они продают губительный опиум китайцам, а китайские товары — европейцам, извлекая прибыль и наживаясь. Так же ведут себя голландцы, португальцы, французы и другие владельцы колоний. «По дороге, — делает зарисовку Гончаров, — везде работали черные арестанты с непокрытой головой, прямо под солнцем, не думая прятаться в тень. Солдаты не спускали с них глаз, держали заряженные ружья на втором взводе». В ряде европейских стран трудящийся человек превращен в обезличенное существо, в придаток созданных его руками машин. «Добродетель лишена своих лучей, она принадлежит обществу, нации, а не человеку», — замечает писатель.

В то же время знакомство с жизнью и бытом капиталистических стран, сопоставление их с условиями крепостнической России помогло И. А. Гончарову осознать закономерность экономических, хозяйственных и бытовых изменений в его родной стране, значимость процессов, которые назрели. Не исключено, что возникновение в творческом воображении таких персонажей, как Штольц (в романе «Обломов») и Тушин (в романе «Обрыв»), во многом обязано постижению делового мира в ряде промышленно развитых стран. Не случайно автор очерков сопоставляет день жизни энергичного и предприимчивого англичанина, в котором все стремительно и все подчинено расчету, с днем русского помещика, в котором доминирует сон.

Для стиля гончаровской книги характерно соединение серьезности размышлений с мягким юмором и сарказмом, обстоятельной описательности с эмоциональными обобщениями, сосредото-

точности на предмете наблюдений с ассоциациями, касающимися положения дел на далекой родине. Даже флору и фауну, даже иноземных воробьев и собак Гончаров постоянно сопоставляет с природой и живностью родной России, любовью к которой проникнута эта очерковая книга.

Книгу Гончарова ожидал шумный успех у отечественных читателей и критиков. На нее откликнулись Н. А. Некрасов, Н. Г. Чернышевский и др. Особенно интересными были оценки Н. А. Добролюбова, Д. И. Писарева и А. В. Дружинина. Так, Д. И. Писарев в рецензии одобрительно писал о картинах Гончарова, «поражающих своею свежестью, законченностью и оригинальностью». На эту книгу, по его мнению, следует смотреть «не как на путешествие, но как на чисто художественное произведение», в котором схвачены разнородные типы, представители различных национальностей. О Гончарове как «блестящем, увлекательном рассказчике» писал Н. А. Добролюбов, отмечая, что «голос поэта эпического, романиста постоянно слышится в рассказе путешественника». Это замечание было особенно пронизательным. Сопоставление двух типов, двух моделей жизни — чужой и своей — *подготавливало Гончарова к созданию «Обломова» и «Обрыва».*

Осмысление российской действительности. Вернувшись в Петербург после кругосветного путешествия, И. А. Гончаров перешел из Министерства финансов в Министерство просвещения, где служил в должности цензора Петербургского комитета. В качестве цензора Гончаров трудился много лет, вплоть до 1867 года. Эта деятельность носила противоречивый характер. С одной стороны, в условиях 1860-х годов новый цензор выступал против «нигилизма», журнала «Русское слово» и статей Д. И. Писарева, резко критиковал направление «Современника». С другой стороны, он пропустил в печать ряд запрещенных ранее цензурой сочинений Д. И. Фонвизина, поэм М. Ю. Лермонтова («Демон», «Ангел смерти»), рассказ «Муму» и второе издание «Записок охотника» И. С. Тургенева, некоторые стихотворения Н. А. Некрасова, повесть Ф. М. Достоевского «Село Степанчиково и его обитатели», не разрешенные к печати произведения А. Ф. Писемского.

«Обломов» (1859). В 1857 году И. А. Гончаров совершил заграничное путешествие, в течение которого продолжал прерванную работу над романом «Обломов» (глава «Сон Обломова» была опубликована еще в 1849 году). В Париже он уже читал рукопись нового произведения И. С. Тургеневу, В. П. Боткину и А. А. Фету, а находясь на водах в Мариенбаде в том же, 1857 году завершил первую и написал три последующие части романа, исключая три или четыре главы. Работа проходила напряженно: Гончаров писал «почти до обморока», его волнение доходило «до бешенства». Вскоре он прочел заверченный роман «Обломов» А. В. Дружинину и П. В. Анненкову, а позже В. Н. Майкову, Д. В. Никитенко и изда-

телю А.А. Краевскому, в чьем журнале «Отечественные записки» он напечатал в 1859 году все четыре части своего нового творения.

Если изначально, в 1850 году, когда была написана первая часть, гончаровский роман имел в литературных кругах название «Обломовщина», то со временем он был озаглавлен фамилией главного героя, жизнь и судьба которого вышли в произведении на первый план, подчинив себе иные характерные мотивы и проблемы. Тем самым «Обломов» стал романом монографическим, как некогда «Евгений Онегин», «Герой нашего времени» и «Рудин». Все сюжетные линии этого произведения ведут к главному герою, все другие его образы так или иначе с ним соотносятся.

Илья Ильич Обломов. У главного героя романа было несколько прототипов. В своих воспоминаниях «На родине» автор рассказывает о трех из них: Козыреве, не выходявшем из халата, никуда не выезжавшем из имения и не хотевшем знать о своих доходах и расходах; Гастурине, отличавшемся теми же свойствами; о Якубове, своем крестном, с утра весь день лежавшем в постели, где его заставляли гости. В беседе с издателем М. О. Вольфом Гончаров признал и в себе черты своего героя: «Обломов — это я. <...> Я рисовал Обломова с себя». В образе Обломова раскрыты черты характера, порожденного прежде всего русской патриархальной помещицкой жизнью. Однако этот образ стал крупнейшим обобщением мирового значения. Он является воплощением *жизненного застоя, неподвижности, беспробудной человеческой лени* — общечеловеческого свойства.

Большой выразительностью отличается портрет Обломова, в котором отмечены и приятная наружность, и отсутствие сосредоточенности в чертах лица, по которому «мысль гуляла вольной птицей», чтобы потом совсем пропасть. Двойственность этого портрета сказывается и в том, что в глазах читалась «игра сомнений», но «вся тревога разрешалась вздохом и замирала в апатии и дремоте». В облике героя доминируют усталость, мягкость черт, изнеженность, мало свойственная мужчине. По горестному замечанию друга, Обломов «обрюзг не по летам». Илье Ильичу свойственна болезненность. Его замучили приливы крови, под ложечкой тяжесть, «желудок почти не варит», покоя не дает изжога, «ячмени одолели», на него нападает «нервический страх», дрожат колени, ноги отекают, одышка мешает. Эти болезни социально обусловлены и связаны с его постоянным лежанием. Как заметил Штольц, Обломов «наспал свои недуги». К его бесформенному, тучному и изнеженному телу особенно подходит «весьма поместительный» восточный халат, являющийся в романе своеобразным символом неподвижности и лени.

Не менее выразителен интерьер квартиры на Гороховой, где проживает главный герой. «Вид кабинета... — замечает писатель, —

поражал господствующею в нем запущенностью и небрежностью». Гончаров с присущей ему обстоятельностью воспроизводит шаткие этажерки, паутину, повисшую близ картин, зеркало, покрытое слоем пыли, чернильницу, забитую мухами, неубранную тарелку с обглоданными косточками и диван с отклеивающимся деревом задка, предмет, являющийся в интерьере еще одним символом обломовской лени, бездеятельности и апатии. Нетрудно увидеть в этих описаниях портрета и обстановки наследование Гончаровым гоголевских традиций. Они особенно ощутимы в начальных главах романа.

Первая часть произведения, передавая обычное, повседневное бытие Обломова, выявляет такие присущие герою свойства, как постоянная сонливость (даже во время споров со слугой он «вдруг смолкал, внезапно пораженный сном»), неподвижность (великолепно описание того, как Обломов «вознамерился встать» и «чуть было не встал», как он в продолжение всего дня переползает от постели к креслу и дивану), безволие, созерцательность, беспомощность (он не в состоянии написать записку хозяину дома, тем более отправиться к себе в деревню, чтобы заняться имением, отчего испытывает ужас перед «двумя несчастьями»), потребность в опеке, бессилие ума. Он пугается жизненных перемен, боится нового в быту, в частности возможности построить в Обломовке пристань, провести шоссе, открыть ярмарку в городе. Все существо его восстает против преобразований.

Было бы, однако, неверным видеть в Обломове сугубо отрицательного героя. Его характер многосторонен. Герой наделен целым рядом положительных свойств. Он отличается душевностью, совестливостью, мягкостью, чистосердечием: «В основании натуры Обломова лежало чистое, светлое и доброе начало». Обломов наблюдателен и хорошо видит суетность людей его сословия, лицемерие, зависть, сплетни, погоню за чинами. Он чувствовал, что «в нем зарыто, как в могиле, какое-то хорошее, светлое начало». Обломов добр, у него «сердце, как колодезь, глубоко». В финале романа об этом сказано еще категоричнее: «Нет сердца чище, светлее и проще». Обломов не может причинить человеку зло. Он наделен мечтательностью, способностью уходить в царство фантастических грез. Мечты героя чрезвычайно контрастируют с действительной жизнью, они отличаются неосуществимостью, идилличностью, созерцательностью и весьма схожи с мечтаниями гоголевского Манилова. Не случайно об этих мечтаниях автор пишет с иронией. Кроме того, планы и идеалы гончаровского героя конструируют новый вариант родной Обломовки, в которой его, Обломова, лелеют жена и преданные мужики, а он, обняв красавицу за талию, «ищет в природе сочувствия». Тем не менее поэт и критик И. Ф. Анненский решительно возражал против зачисления Обломова в отрицатель-

телю А. А. Краевскому, в чьем журнале «Отечественные записки» он напечатал в 1859 году все четыре части своего нового творения.

Если изначально, в 1850 году, когда была написана первая часть, гончаровский роман имел в литературных кругах название «Обломовщина», то со временем он был озаглавлен фамилией главного героя, жизнь и судьба которого вышли в произведении на первый план, подчинив себе иные характерные мотивы и проблемы. Тем самым «Обломов» стал романом монографическим, как некогда «Евгений Онегин», «Герой нашего времени» и «Рудин». Все сюжетные линии этого произведения ведут к заглавному герою, все другие его образы так или иначе с ним соотносятся.

Илья Ильич Обломов. У главного героя романа было несколько прототипов. В своих воспоминаниях «На родине» автор рассказывает о трех из них: Козыреве, не выходявшем из халата, никуда не выезжавшем из имения и не хотевшем знать о своих доходах и расходах; Гастурине, отличавшемся теми же свойствами; о Якубове, своем крестном, с утра весь день лежавшем в постели, где его заставляли гости. В беседе с издателем М. О. Вольфом Гончаров признал и в себе черты своего героя: «Обломов — это я. <...> Я рисовал Обломова с себя». В образе Обломова раскрыты черты характера, порожденного прежде всего *русской патриархальной помещицкой жизнью*. Однако этот образ стал крупнейшим обобщением мирового значения. Он является воплощением *жизненного застоя, неподвижности, беспробудной человеческой лени* — общечеловеческого свойства.

Большой выразительностью отличается портрет Обломова, в котором отмечены и приятная наружность, и отсутствие сосредоточенности в чертах лица, по которому «мысль гуляла вольной птицей», чтобы потом совсем пропасть. Двойственность этого портрета сказывается и в том, что в глазах читалась «игра сомнений», но «вся тревога разрешалась вздохом и замирала в апатии и дремоте». В облике героя доминируют усталость, мягкость черт, изнеженность, мало свойственная мужчине. По горестному замечанию друга, Обломов «обрюзг не по летам». Илье Ильичу свойственна болезненность. Его замучили приливы крови, под ложечкой тяжесть, «желудок почти не варит», покоя не дает изжога, «ячмени одолели», на него нападает «нервический страх», дрожат колени, ноги отекают, одышка мешает. Эти болезни социально обусловлены и связаны с его постоянным лежанием. Как заметил Штольц, Обломов «наспал свои недуги». К его бесформенному, тучному и изнеженному телу особенно подходит «весьма поместительный» восточный халат, являющийся в романе своеобразным символом неподвижности и лени.

Не менее выразителен интерьер квартиры на Гороховой, где проживает главный герой. «Вид кабинета... — замечает писатель, —

поражал господствующей в нем запущенностью и небрежностью». Гончаров с присущей ему обстоятельностью воспроизводит шаткие этажерки, паутину, повисшую близ картин, зеркало, покрытое слоем пыли, чернильницу, забитую мухами, неубранную тарелку с обглоданными косточками и диван с отклеивающимся деревом задка, предмет, являющийся в интерьере еще одним символом обломовской лени, бездеятельности и апатии. Нетрудно увидеть в этих описаниях портрета и обстановки наследование Гончаровым гоголевских традиций. Они особенно ощутимы в начальных главах романа.

Первая часть произведения, передавая обычное, повседневное бытие Обломова, выявляет такие присущие герою свойства, как постоянная сонливость (даже во время споров со слугой он «вдруг смолкал, внезапно пораженный сном»), неподвижность (великолепно описание того, как Обломов «вознамерился встать» и «чуть было не встал», как он в продолжение всего дня переползает от постели к креслу и дивану), безволие, созерцательность, беспомощность (он не в состоянии написать записку хозяину дома, тем более отправиться к себе в деревню, чтобы заняться имением, отчего испытывает ужас перед «двумя несчастьями»), потребность в опеке, бессилие ума. Он пугается жизненных перемен, боится нового в быту, в частности возможности построить в Обломовке пристань, провести шоссе, открыть ярмарку в городе. Все существо его восстает против преобразований.

Было бы, однако, неверным видеть в Обломове сугубо отрицательного героя. Его характер многосторонен. Герой наделен целым рядом положительных свойств. Он отличается душевностью, совестливостью, мягкостью, чистосердечием: «В основании натуры Обломова лежало чистое, светлое и доброе начало». Обломов наблюдателен и хорошо видит суетность людей его сословия, лицемерие, зависть, сплетни, погоню за чинами. Он чувствовал, что «в нем зарыто, как в могиле, какое-то хорошее, светлое начало». Обломов добр, у него «сердце, как колодезь, глубоко». В финале романа об этом сказано еще категоричнее: «Нет сердца чище, светлее и проще». Обломов не может причинить человеку зло. Он наделен мечтательностью, способностью уходить в царство фантастических грез. Мечты героя чрезвычайно контрастируют с действительной жизнью, они отличаются неосуществимостью, идиличностью, созерцательностью и весьма схожи с мечтаниями гоголевского Манилова. Не случайно об этих мечтаниях автор пишет с иронией. Кроме того, планы и идеалы гончаровского героя конструируют новый вариант родной Обломовки, в которой его, Обломова, лелеют жена и преданные мужики, а он, обняв красавицу за талию, «ищет в природе сочувствия». Тем не менее поэт и критик И. Ф. Анненский решительно возражал против зачисления Обломова в отрицатель-

ные герои, полагая, что И.А.Гончаров изобразил симпатичную ему личность созерцательного типа. «Посмотрите, — писал Анненский, — что противопоставляется обломовской лени: карьера, светская суета, мелкое сутяжничество... <...> Не чувствуется ли в обломовском халате и диване отрицание всех этих попыток разрешить вопрос о жизни?»

Любопытно осмыслить имя Обломова. Оно вызывает в памяти другой русский архетип — Илью Муромца. У обоих подчеркнуты доброта, незлобивость, благодетельность, степенность, богатство возможностей и сил. Илья Ильич свою спячку в отличие от былинного Ильи преодолеть не может, и «богатырство» оказывается несостоявшимся. Намек на это содержит фамилия героя романа: она происходит от глагола «обломиться» и как бы указывает на то, что Обломов «обломан» жизнью, стал ее «обломком», хотя он склонен полагать именно свое бытие подлинным и настоящим. В этом коренится юмористический аспект изображения действительности героя, но насмешка и юмор в трактовке Обломова соединяются с сожалением и грустью, а подчас и с горестным сопереживанием происходящей на глазах человеческой драме.

Время от времени Обломова навещают гости: щеголь Волков, чиновник Судьбинский, журналист Пенкин, а также аферисты Тарантьев, Мухояров, Алексеев, Затерты́й. Функция этих персонажей многообразна: их появление вносит сюжетное движение в монотонно протекающие часы апатичного центрального героя; они оттеняют лучшие свойства Ильи Ильича, его человеческое достоинство, гуманность и одновременно его терпимость по отношению к шайке вымогателей, творящих зло; некоторые из гостей обнаруживают родственное с Обломовым отношение к жизни и оказываются новыми своеобразными обломовцами, которых Илья Ильич аттестует так: «Все это мертвецы, спящие люди, хуже меня...» В этом читатель получает возможность убедиться.

Захар. Парадоксальным двойником Обломова оказывается его крепостной слуга Захар. Писатель наделяет его выразительной и комичной внешностью, изображая «голый, как колено, череп», «необъятно широкие бакенбарды» Захара и серый сюртук «с прорехоу под мышкой». Захара отличают постоянное брюзжание и строптивость, упрямство, неповоротливость, косность и неряшливость, неопрятность и преклонение перед барством, но прежде всего лень, которую он силится обосновать даже философски. Вот отчего он уподоблен своему барину, «сращен с ним». Он предан своему хозяину настолько, что Гончаров сравнивает это чувство с верностью собаки. В одном из откликов на роман верно говорилось о том, что Захар и Обломов «выросли на одной и той же почве, пропитались одними и теми же соками». Крепостнический уклад жизни сформировал обоих, лишил уважения к труду, воспитал безделье и праздность. «Ну, брат, ты еще больше Обломов,

нежели я сам», — думает о нем барин. Характеризуя Захара, Гончаров сознательно использует гоголевские приемы (в описании, в передаче единообразия действий), щедро вводит юмор («Если он несет через комнату кучу посуды или других вещей, то с первого же шага верхние вещи начинают дезертировать на пол»). Захар представляет собой в романе крепостных Обломовки, он один из «трехсот Захаров», и основная функция его состоит в типизации и дополнительной обрисовке образа центрального героя. Он интересен и колоритен сам по себе, не случайно ему посвящена особая (седьмая) глава первой части, а критика назвала этот образ «целой поэмой» о прошлом России.

Сон героя и картина Обломовки. Велико композиционное значение девятой главы первой части романа. Будучи сном Обломова, глава описывает один день в Обломовке, подобно тому вся первая часть воспроизводит один день героя в Петербурге. Эти два типа бытия как бы накладываются друг на друга, чтобы оттенить их различия и одновременно подобие в самом существенном — праздности существования. Сон — предыстория жизни Ильи Ильича, но в то же время это, по Гончарову, суть широко понимаемой российской действительности с ее неподвижностью и застоем. Вот почему Обломовка в разных своих вариантах будет еще не раз упоминаться при рассказе о московском и петербургском периодах жизни героя.

Изображение приснившейся Обломовки примечательно своей очевидной двойственностью. С одной стороны, жизнь в этой деревне поражает своей сонливостью, безмолвием, бездеятельностью, примитивностью, сосредоточенностью на еде, бесхозяйственности. Из закономерностей существования выводятся приметы: «брови чешутся — слезы; лоб — кланяться, с правой стороны чешется — мужчине, с левой — женщине; уши зачесутся — значит, к дождю...» Удивительно это всегдашнее «чешется», и невольно вспоминается гоголевская Коробочка, привыкшая чесать пятки своего покойного супруга. Здесь царят патриархальное натуральное «хозяйствование», однообразие бытия, полная его изолированность от мира, власть привычек, лени, оторванность от культуры. С другой стороны, в описании Обломовки заметен акцент на великолепии окружающей природы, на хлебосольстве господ, поэзии быта усадьбы, красоте народных праздников, ласке матери. Возникает некая идиллия «золотого века», отмеченная гармонией, обеспеченностью, счастьем. Подчеркнуты нравственные стороны рисуемой жизни: искренность, доброта и незлобие: «В глазах собеседников увидишь симпатию... <...> Все по душе!» Такая жизнь резко противопоставлена городской суете и испорченности. Можно увидеть, как отношение автора к воссоздаваемому миру меняется: ирония сменяется шуткой, удивление — восторгом, нейтральное повествование — умилением.

Суть позиции И. А. Гончарова проницательно определил В. Г. Короленко, который заметил, что автор романа, «конечно, мысленно отрицал “обломовщину”, но внутренне любил ее бессознательно глубокой любовью». Однако Гончаров не только умиляется, но и размышляет. Он ставит острую в ту пору проблему воспитания ребенка в условиях крепостнической действительности: с одной стороны, оно связывает растущего человека с его почвой и наделяет высокой нравственностью, с другой — формирует созерцательность, инертность, праздность. По словам Штольца, «началось с неумения надевать чулки и кончилось — неумением жить». Сонному существованию обломовцев ныне, в пору петербургской жизни, соответствует дремотное лежание Ильи Ильича. Вот отчего первая часть романа практически лишена действия, сюжетной динамики, событийности. Пространство героя предельно ограничено комнатой и даже диваном в ней. Зато время, преодолевая благодаря увиденному во сне детству замкнутость одного дня, растекается до двадцати пяти лет. Как и Онегин, «дожив без цели, без трудов до двадцати шести годов», Обломов ничем не умеет заняться; но И. А. Гончаров оказывается суровее поэта: его герою уже тридцать два года.

Штольц. Сон Обломова прерывает его друг Штольц, появляющийся в финале первой части. Будучи антагонистом¹ главного героя, он тем не менее во имя давней дружбы пытается расшевелить приятеля, пробудить его к активной жизни, напоминая ему о давних мечтаниях «обжечь ноги на Везувии». Начало второй части романа повествует об условиях, в которых формировался Штольц, они сопоставляются с обстоятельствами, способствовавшими воспитанию Обломова. Эти условия резко контрастны.

С детства в Штольце воспитывались привычка к труду, самостоятельность, воля к достижению цели, бесстрашие перед трудностями. Он рано стал незаменимым помощником отца, чьи поручения регулярно выполнял, получая при этом жалование. Существенно, что он сын бюргера, выходец из мешанского сословия; вероятно, не случайно он наполовину немец, приученный к деловитости, аккуратности и точности. Немаловажно, что мать его была русская, и он благодаря ее мечтательности, душевности, причастности к искусству и широте натуры вышел из «узенькой немецкой колеи» на такую дорогу, «какая не снилась ни деду его, ни отцу, ни самому ему». Штольц сам пробивает себе эту дорогу в жизни. Важно, что его отец служил управляющим имением, крепостной фабрикой, был технологом и агрономом. Эта образованность пробудила жажду знаний у Андрея Штольца, который сначала блестяще окончил университет в Москве, а потом «сидел на студенческих скамьях в Бонне, в Иене, в Эрлангене». Выйдя пос-

¹ Антагонист (от греч. antagonists) — противник, соперник.

ле службы в отставку, он «занялся своими делами», активной коммерцией, стал членом торговой компании, отправляющей товары за границу, «негоциантом», постоянно посещающим Бельгию, Англию, «выучившим» Европу, «как свое имение», изъездившим Россию «вдоль и поперек». При этом Штольц не потерял связей ни с чиновничьим, ни со светским миром, куда в конце концов он вводит Обломова.

Штольц постоянно пополняет и обогащает свои знания, читает много. Идеалом его жизни является осмысленный труд, который он определяет как «образ, содержание, стихию и цель жизни». Высокую духовность и тонкую душевность, доставшиеся ему от матери, он счастливо сочетает с активной практической деятельностью, трезвостью и расчетливостью, унаследованными от отца. Создавая образ Штольца, Гончаров опирался на свои впечатления от иностранных негоциантов и русских предприимчивых деятелей, которых он видел в Департаменте внешней торговли, о буржуа, встречавшихся во время кругосветного путешествия. В замысел И. А. Гончарова входило изобразить положительный тип нового деятеля в России. Писатель был убежден, что множество Штольцев «должно явиться под русскими именами». Гончаров наделил нового героя рядом положительных свойств: он преданно дружит с Обломовым и выручает его, глубоко любит Ольгу, он идет по жизни «твердо, бодро», ищет «равновесия практических сторон с тонкими потребностями духа». Запоминается и его внешний облик, противоположный обломовскому: он «весь составлен из костей, мускулов и нервов», у него «ни признака жирной округлости». Он не отрицает романтических переживаний. Самое главное его достоинство заключается в том, что он непримиримый отрицатель и противник обломовщины в различных ее проявлениях. Именно он точно поставил диагноз болезни друга и нашел точное и убийственное слово: «Это... какая-то... обломовщина».

Автор дарует Штольцу счастье с Ольгой, дает ему «наполненную, волнующую жизнь, в которой цвела неувядаемая весна», этот герой выходит победителем во всех жизненных ситуациях, обретает комфорт, изобилие, благоденствие среди картин и цветов в крымском доме. Гончаров нередко любит своего героя, представителем «нового века».

Однако писатель не показал жизненной практики своего героя, не изобразил его в «деле». Вероятно, это произошло оттого, что «дело» Штольца слишком прозаично. Не изобразил автор и общественного служения Штольца, его просветительской и филантропической¹ деятельности. И. А. Гончаров отметил, что Штольц «больше всего... боялся воображения», он враг «всякой мечты»:

¹ Филантро́пия (от греч. *philanthropia* — человеколюбие) — благотворительность, покровительство нуждающимся.

«Мечте, загадочному, таинственному не было места в его душе». Холодный расчет часто получает у него перевес над трепетностью чувства. В нем заметны сухость, декларативность и эгоизм. Иногда в Штольце неожиданно проглядывает то, что можно было бы назвать «отсветом обломовщины». Он находит для себя успокоение в семейном комфорте и тишине. По его словам, «все найдено, нечего искать, некуда идти больше». К этой парадоксальной неподвижности этот герой готовился исподволь: «Мы не титаны с тобой», — говорит он Ольге, — «мы не пойдем, с Манфредами и Фаустами, на дерзкую борьбу с мятежными вопросами, не примем их вызова, склоним головы и смиренно переживем трудную минуту...» Ум Штольца преобладает над сердцем, контроль довлеет над его душевными движениями. Сам Гончаров находил, что в этом герое «слишком голо выглядела идея». Очень ярко показаны стремления приобретательского характера, свойственные Штольцу. Становится горько и обидно, что все некогда принадлежавшее Обломову в конце концов переходит к его слишком удачливому другу: имение, которым теперь управляет Штолец; Ольга, которую любил Илья; наконец, его сын.

Появление в романе «возбудителя жизни» и противника обломовщины Штольца, а также развертывание романтической линии произведения делают вторую часть романа живой динамичной и напряженной. Значительно расширяется пространство героя (дом Ольги, ее дача, парк), увеличивается временной отрезок (вместо одного дня в первой части — две с половиной недели во второй), растет событийность происходящего, учащается ритм романного действия.

Ольга Ильинская. Образ Ольги Ильинской движет фабульное действие романа, объединяет центральные мужские фигуры, выявляет достоинства и изъяны обоих главных героев-антиподов. Это живое лицо, непосредственно взятое из жизни. Современники И. А. Гончарова называли в качестве прототипа Ольги Ильинской Екатерину Майкову, которой был увлечен писатель и которая была наиболее близким ему человеком в 1850-е годы. Ее, как и Ольгу, отличали ум, прекрасный голос, грациозность, привлекательность, решительность поступков и огромная тревога перед жизнью, переходящая в состояние неудовлетворенности и жадных поисков нового. Находили и другой прототип Ольги — Елизавету Васильевну Толстую. Увлечение ею и переживания Гончарова в связи с ее замужеством отразились в письмах писателя и в романе «Обломов».

В своем широком поэтическом обобщении И. А. Гончаров воплотил лучшие свойства русской женщины 50-х годов XIX века.

Гончаров не наделяет Ольгу чертами красавицы, но замечает, что «если б ее обратить в статую, она была бы статуя грации и гармонии». Оба этих начала становятся во второй части лейтмотивом.

вом в характеристике героини. Портрет Ильинской слагается из многочисленных деталей, рисующих человека необыкновенной простоты, естественности, изображающих женщину, лишенную жеманства, кокетства, лжи и мишуры. Пластичность образа соединяется с его живописностью и музыкальной выразительностью: то она звучно смеется, искренне и заразительно; то прекрасно поет свою любимую арию Нормы «Каста дива»; то улыбается так, что улыбка освещает ее глаза и разливается по щекам; то пристально и с любопытством глядит на Обломова, который начинает думать, не выпачкан ли у него нос, не развязался ли галстук. Писатель показывает присущую Ольге «свободу взглядов, слова, поступка». Ему удается передать образ тонко чувствующей, духовно одаренной девушки, обладающей гармонией ума, воли и сердца. «Кто ни встречал ее... — замечает автор, — на мгновение останавливался перед этим так строго и обдуманно, артистически созданным существом».

Автор дает и речевую характеристику Ольги: «Речь ее иногда и сверкнет искрой сарказма, но там блещет такая грация, такой кроткий, милый ум, что всякий с радостью подставит лоб». Речь Ольги остроумна, но свободна от мудрых сентенций, от подслушанных или вычитанных суждений о жизни, литературе, искусстве. В ней все естественно, нет внешней рисовки. Не менее выразительна авторская оценка пения Ольги: «Боже мой, что слышалось в этом пении! Надежды, неясная боязнь гроз, самые грозы, порывы счастья — все звучало, не в песне, а в ее голосе».

Наиболее ярко характер и человеческое обаяние Ольги Ильинской проявляется во взаимоотношениях с Обломовым. Обладая нежной и одновременно горячей натурой, она отвечает на внезапно вспыхнувшее чувство Ильи Ильича, который увидел в ней воплощение своего идеала. Ведь для нее любовь — «это все равно, что жизнь», проявление жизненного долга. Тонкий психолог Гончаров внимательно прослеживает все грани и этапы развивающегося чувства героев: его возникновение, обогащение, неожиданные перипетии, кульминацию. В Ольге возникает желание воскресить к жизни интересного для нее, хотя и безвольного, человека: «...Она укажет ему цель, заставит полюбить опять все, что он разлюбил». В этом обновлении Ильи Ильича Ольга видит свое призвание. И она в значительной мере это назначение осуществляет. Результатом первой встречи с Ольгой становится распоряжение Обломова протереть у себя окна и смахнуть паутину. После второй встречи он чувствует прилив душевных сил. Третья встреча и напряженное восприятие пения девушки рождает первое признание в любви. Ольга Ильинская вынуждает своего необычного избранника читать, совершать длительные прогулки, отказаться от послеобеденного сна и ужина, радоваться жизни, вставать на заре, подниматься на гору. Последнее обстоятельство символически от-

ражает пик процесса возрождения, совершаемого под настойчивым побуждением Ольги. Она искренне любит Илью, тянется к нему: особый смысл, вероятно, состоит в том, что сама ее фамилия является производной от имени Илья.

Изумительной поэзией овевая сюжет взаимоотношений двух героев. Писатель раскрывает все нюансы сложного любовного чувства: робость, смущение, сомнение, тонкий намек необычайно много говорит любящим, особенно благоухающая ветка сирени, воплощающая расцвет чувства и его поэтический аромат. Все лучшие свойства Ольги раскрываются в ее любви к Обломову: благородство, желание быть «путеводной звездой», решительность, душевная красота.

Почувствовав колебания Ильи Ильича, уловив из его письма страх перед предстоящими заботами, увидев стремление избранника спрятаться в тихую гавань, Ольга ищет новые средства воздействия на любимого человека. Не пугаясь общественного мнения, она едет к нему на Выборгскую сторону, где, однако, убеждается, что ее усилия бесполезны. Тогда она решительно идет на разрыв. Ольга уясняет для себя, что ждала от Ильи невозможного, что полюбила она лишь будущего Обломова, свою мечту о нем. «...Я думала, что я оживлю тебя, что ты можешь еще жить для меня, — а ты уж давно умер», — заключает с горестью героиня. Оказалось, что тихое, беззаботное и сонное состояние Илье Ильичу дороже прекрасных свиданий. На помощь ему пришли и ссылки на неприличие встреч, и письмо, и отдаленность Выборгской стороны, и разлив Невы, и неустроенность имения. В сцене последнего свидания с Ольгой Обломов выглядит жалким нищим.

Не без сомнений решается Ильинская стать женой давнего друга — Штольца. В нем отчасти «воплотился ее идеал мужского совершенства». Казалось бы, поиски ее увенчались счастливым финалом: ей дарованы постоянное ощущение движения, кипучая энергия, комфорт. С гордостью она признается себе: «Я не состареюсь, не устану жить никогда». Однако ее союз со Штольцем и окружающее благополучие не могут удовлетворить вечно ищущую Ольгу. Она прислушивается к себе и чувствует, что душа просит чего-то иного, «тоскует, будто ей мало счастливой жизни, будто она уставала от нее и требовала еще новых, небывалых явлений, заглядывала дальше вперед...». Она переживает потребность в сверхличных целях жизни. Мировоззренческая ограниченность и голый практицизм Штольца, его покорность перед «мятежными вопросами» и остановка в поисках смысла жизни ее удовлетворить не могут. В ней нет ничего буржуазного, ее влечет к значительным делам и борьбе, имеющим общечеловеческий смысл. Не случайно Штолец «с удивлением и тревогой следил, как ее ум требует настоящего хлеба, как душа ее не умолкает, все просит опыта и жизни». Его пугает вулканический огонь натуры Ольги.

Третья часть романа, воспроизводящая глубокий кризис центрального героя и его неминуемый разрыв с Ольгой, показывает победную власть обломовщины, сыгравшую роковую роль в жизни Обломова. Пространство героя и романа внешне раздвигается, включая новые географические зоны тогдашнего Петербурга. Ширятся и временные границы происходящего: они захватывают конец лета и осень (т. е. вместо двух недель второй части в третьей переданы два времени года). Этот видимый размах приводит к неизбежному сужению пространства до отдаленного дома на Выборгской стороне и, выражаясь языком А. Н. Островского, «умалением времени» жизни до тоскливого его «свертывания».

Пшеницына и торжество обломовщины. Четвертая часть произведения показывает торжество намеченных ранее тенденций. Пространство героя предельно сжимается (Штольц называет его «ямой»), количество персонажей сокращается (рядом с Обломовым уже нет Ольги), время «останавливается» в своем течении, приводя героя к смерти. Горестно звучит авторская характеристика происходящего на Выборгской стороне: «С летами волнения и раскаяние являлись реже, и он тихо и постепенно укладывается в простой и широкий гроб остального своего существования, сделанный собственными руками...». Меняется ритм повествования: он сознательно становится уныло-тоскливым, из жизни Обломова вместе с волнениями уходит и поэзия. Добрейшая Агафья Матвеевна помогает Обломову не замечать жизни и не чувствовать ее.

Эту женщину из мещанской среды, простую, заурядную, необразованную, не следует представлять нарисованной одной черной краской, хотя Гончаров иногда сравнивает ее с лошадкой, а братец — с коровой. Образ Агафьи Матвеевны воплощен писателем полнокровно, многокрасочно. Она нежно любит Илью Ильича, трогательно заботится о нем, предоставляет ему домашний очаг и обеспечивает покой, она гордится его привязанностью. Добрая и мягкая женщина нашла в своем преданном чувстве к Обломову смысл жизни. Нельзя не видеть и того, что объективно ее дом оказался для Ильи Ильича новой Обломовкой, желанной для него, но губительной. Здесь происходит медленное, но уже необратимое угасание героя. Если любовь к Ольге сопровождали книги, сирень, музыка, то отношения с вдовой Пшеницыной во многом определяются притягательной силой круглых локтей с ямочками посередине. В Ольге Обломов ошущал грацию и духовную красоту, а на Пшеницыну (снова важна семантика фамилии) глядит как «на горячую ватрушку». Примечательно и другое: романтической истории влюбленности Ольги и Ильи соответствовал весенний пейзаж; пребыванию в доме на Выборгской аккомпанирует ритм падающего снега, белым саваном покрывавшего забор, плетень и гряды на огороде. По мере погружения гончаровского героя в «яму» гибнут его лучшие качества, и мы оказываем-

ся свидетелями драмы некогда незаурядной личности, которая чувствует свой душевный клад зарытым и заваленным, а себя самого — в могиле.

Финал четвертой части вновь невольно обращает нас к образу Обломова. Гончаров повествует, как Илья Ильич умирает от удара в доме Пшеницыной. «...Вечная тишина и ленивое переползание изо дня в день, — пишет автор, — тихо остановили машину жизни». И далее следует деталь в духе Гоголя: «как будто остановились часы, которые забыли завести». Остается сын Обломова и Агафьи Матвеевны Андрей, названный в честь Штольца. По замыслу Гончарова, он призван соединить доброту и честность отца, деятельную энергию Штольца и высокую духовность Ольги, взявшей мальчика на воспитание.

Гончаровский герой породил емкое понятие «обломовщина». О ее исключительной типичности написал Н. А. Добролюбов в своей статье «Что такое обломовщина?». В самом романе ее живучесть и распространенность показаны достаточно убедительно. О ней гневно говорит Штолец, о ней свидетельствует и признание самого Обломова: «Да я ли один? Смотри: Михайлов, Петров, Семенов, Алексеев, Степанов... не пересчитаешь: наше имя легион!» Обломовщина встречалась не только в деревне на Волге, но и в иных местах крепостнической России и в столице; она проявляла себя не только в поведении господ, но и в косности чиновников, крепостных крестьян, людей интеллигентных профессий. Обломовское начало, как мы видим, живет в Захаре, в гостях героя, в быте вдовы Пшеницыной. Вот почему слово и понятие «обломовщина», по словам Д. И. Писарева, «не умрет в нашей литературе... проникнет в язык и войдет во всеобщее употребление».

Художественное своеобразие романа. Роман И. А. Гончарова характеризуется широкой эпичностью (события книги охватывают 37 лет), неторопливо развивающимся действием, простотой интриги, развернутостью экспозиции, приемами инверсии¹ в сюжете (прошлое героя раскрыто с умышленным опозданием в шестой и девятой главах), контрастностью в изображении главных героев (Обломов — Штолец, Ольга — Пшеницына), внутренним драматизмом, обилием диалогов, симметрией композиции (идиллия Обломовки соответствует идиллия на Выборгской стороне), продолжением и развитием гоголевских традиций, глубоким интересом к деталям и подробностям в портретах и бытовых зарисовках. Жанр произведения может быть определен так: *социально-психологический роман, дающий широкое обобщение обломовщины, монографически исследующий психологию угасающего человека.* Для стиля

¹ Инверсия (от лат. *inversio* — перестановка) — стилистическая фигура, оборот поэтической речи, заключающийся в своеобразной расстановке слов в предложении, нарушающей обычный порядок.

этого романа характерны полнота и объемность изображения каждого явления и предмета, освещаемого с различных сторон, особая роль мягкого и незлобивого юмора. Язык произведения отличается чистотой, легкостью, отшлифованностью. Просторечные слова в нем редки, но всегда уместны. Простота языка соединяется с его исключительной выразительностью, которая достигается введением пословиц, метких сравнений (мысли в голове Обломова гуляют «как волны в море»; жизнь обломовцев течет как «покойная река»), эпитетов («хрустальная» душа Обломова, «встрешенное» сердце Ольги). Речь героев мастерски индивидуализирована (она грубовата и отрывиста у Захара, афористична и лаконична у Штольца, льстива у Мухоморова, многословна у Анисьи, ярко эмоциональна у Ольги).

Роман Гончарова получил почти единодушную высокую оценку в печати. Блистательный его анализ дал Н.А. Добролюбов в статье об обломовщине, статью, которую одобрил и сам автор произведения. Критик А.В. Дружинин придерживался иного, нежели Добролюбов, взгляда: по его мнению, Обломов — «доброе, милое и светлое существо», которое нельзя не полюбить. Л.Н. Толстой назвал роман «капитальной вещью», имеющей успех не случайный, а И.С. Тургенев полагал, что «пока останется хоть один русский, — до тех пор будут помнить Обломова».

Последние годы жизни. С 1855 года Гончаров работал цензором, но в 1860 году подал в отставку, так как в стране усилился цензурный режим, начались гонения на литераторов.

И.А. Гончаров положительно отнесся к реформам правительства в 1860-х годах, в том числе и к реформе, освобождающей крестьян от крепостной зависимости. Правительство предложило Гончарову вновь войти в цензурный комитет, и он согласился. Карьера Ивана Александровича складывалась благополучно: с 1863 года он работал в Совете по делам книгопечатания, в 1865 году стал членом Главного управления по делам печати. В 1867 году Гончаров ушел в отставку, занявшись литературной и критической деятельностью. Он много писал, выпускал собрания своих сочинений, в числе которых было исследование собственного творчества.

Следующим романом Ивана Александровича стал «**Обрыв**», вышедший в свет в 1869 году. Замысел романа «Обрыв» родился еще в 1849 году, в пору пребывания И.А. Гончарова в Симбирске, когда Волга, родина, сцены и нравы неотжившей патриархальной провинциальной жизни, обрывы Поволжья, встречи с новыми людьми разбудили его творческую фантазию. С той поры прошло около двадцати лет, прежде чем писатель опубликовал завершённый роман «Обрыв». Замысел, естественно, претерпел значительные изменения. Да и сам автор был уже иным, он стал маститым художником слова. Писатель не порывает с ранее намеченны-

ми и развитыми им темами, и в своем «Обрыве» он продолжает художественно исследовать обломовщину в ее новом варианте, связывая с образом Обломова образ Бориса Райского. И. А. Гончаров нарисовал Райского как «проснувшегося Обломова». В этом определении существенны оба слова. Обломова и Райского объединяют безволие, бесхарактерность, отсутствие привычки к труду, склонность к рефлексии, безделье. И биография Райского (в частности его беззаботное детство, годы обучения, жизнь в Петербурге, пребывание в провинции) напоминает соответствующие этапы жизнеописания Обломова. Романтизм Райского и мечтательность Обломова имеют общие корни, уходящие в мир крепостнических отношений, освобождавших этих героев от нужд, труда и деятельности. Не случайно Гончаров, объясняя свой роман, подчеркивал, что Райский — «сын Обломова», что в нем живет «своего рода артистическая обломовщина».

И. А. Гончаров умер 15 (27) сентября 1891 года в Петербурге и был похоронен на Ново-Никольском кладбище Александро-Невской лавры. Перед смертью писатель пережил духовный кризис и сжег часть своих сочинений.

Вопросы и задания

1. Прочитайте в учебнике раздел об И. А. Гончарове. Вспомните известные вам произведения писателя. Попробуйте охарактеризовать личность И. А. Гончарова. Составьте план ответа.
2. *Прочитайте дополнительную литературу о жизни и творчестве И. А. Гончарова.
3. Составьте таблицу «Хроника жизни и творчества И. А. Гончарова».
4. Проанализируйте синхронистическую таблицу (см. практикум) и сопоставьте с творческой биографией И. А. Гончарова.
5. Что заинтересовало вас в книге очерков «Фрегат “Паллада”»?
6. Какие впечатления вынес И. А. Гончаров из посещения европейских и колониальных стран?
7. В чем состоят жанровые и стилистические особенности книги «Фрегат “Паллада”»?
8. На какие образцы мог ориентироваться Гончаров, создавая свою книгу «Фрегат “Паллада”»?
9. Как бы вы определили жанровое своеобразие романа «Обломов»? В чем проявляются эпичность его формы и композиционные особенности?
10. Чем примечательны портрет Обломова и обстановка в его доме?
11. В чем причина беспомощности, болезней и безволия Обломова?
12. Есть ли у героя романа положительные качества? Если да, то какие?
13. Каковы различные функции, которые выполняют в романе гости Обломова?
14. Почему слуга Захар так похож на своего барина?

15. Какую композиционную роль играет девятая глава первой части? Что составляет содержание одного дня в Обломовке?

16. В каких условиях формировался характер Штольца? В чем проявляются его деловитость, практицизм и размах?

17. Как меняются ритм и темп второй части по сравнению с первой?

18. Чем привлекательна Ольга Ильинская и в чем состоит пафос ее любви к Обломову?

19. Можно ли видеть в этой героине новый психологический тип, в котором нуждалось российское общество 1850—1860-х годов?

20. Какую новую Обломовку и как создает для барина Пшеницына? Что значит для самой вдовы сближение с Обломовым?

21. *Вспомните образы «лишних людей» в русской литературе. Правомерно ли называть Обломова «лишним человеком»? Чем отличается он от героев этого типа?

22. *В каких сферах жизни можно встретить новоявленного Обломова? В чем состоит обобщающий смысл понятия «обломовщина»?

23. *Прочитайте, проанализируйте и законспектируйте статью Н. А. Добролюбова «Что такое обломовщина?».

24. *Критик А. А. Григорьев считал, что сердце автора «лежит гораздо больше к Обломову и к Агафье, чем к Штольцу и к Ольге». Попытайтесь подтвердить или опровергнуть данное суждение, используя текст романа, а также факты биографии И. А. Гончарова.

25. Составьте понятийный словарь темы «И. А. Гончаров».

Рекомендуемая литература

Белинский В. Г. Взгляд на русскую литературу 1847 года // Собрание сочинений : в 9 т. / В. Г. Белинский. — М., 1982. — Т. 8 (и другие издания).

Добролюбов Н. А. Что такое обломовщина? // Статьи по литературе / Н. А. Добролюбов. — М., 1979.

Дружинин А. В. «Обломов». Роман И. А. Гончарова / А. В. Дружинин. — М., 1988 (и другие издания).

Котельников В. А. Иван Александрович Гончаров / В. А. Котельников. — М., 1993.

Лошиц Ю. М. Гончаров / Ю. М. Лошиц. — М., 1986 — (Серия «ЖЗЛ»).

Недзвецкий В. А. Романы И. А. Гончарова / В. А. Недзвецкий. — М., 1996.

Роман И. А. Гончарова «Обломов» в русской критике / сост. М. В. Отрадин. — Л., 1991.



*Иван
Сергеевич
Тургенев*
(1818 — 1883)

И. С. Тургенев вошел в русскую культуру как великолепный мастер слова, в совершенстве владеющий богатством русского языка, создающий изумительно точные картины русской природы и жизни русских людей.

В произведениях Тургенева отсутствуют прямые авторские оценки описываемой действительности, но если сопоставить произведения Тургенева с обстоятельствами жизни автора, то мы увидим, как много личных переживаний внесено в каждое из них. Какая душевная сила, какое мужество нужны были писателю, чтобы с такой самокритичностью, такой искренностью и честностью описать свою эпоху, стремясь ни на йоту не нарушить правду жизни, принося в жертву этой правде и интересы своего класса, и собственные убеждения.

Детство. Отрочество и юность. Современник И. С. Тургенева Н. Ф. Кони вспоминал: «Как сейчас вижу крупную фигуру писателя, сыгравшего такую влиятельную роль в умственном и нравственном развитии людей моего поколения, познакомившего их с несравненной красотой русского слова и давшего им много незабвенных минут душевного умиления; вижу его седины с прядью, спускавшеюся на лоб, его милое, русское, мужичье, как у Л. Н. Толстого, лицо, с которым мало гармонировало шелковое кашне, обмотанное по французскому обычаю вокруг шеи, слышу его мягкий “бабий” голос, тоже мало соответствовавший его большому росту и крупному сложению». Таков словесный портрет Тургенева уже в зрелом возрасте.

Детство будущего писателя прошло в имении матери Спасском-Лутовинове. Иван Сергеевич Тургенев принадлежал к старинному и богатому роду. Его предки упоминались в летописях времен Ивана Грозного. Однако к началу XIX века род Тургеневых обеднел, и молодой поручик кавалергардского полка Сергей Николаевич Тургенев решил поправить свое состояние женитьбой на одной из богатейших помещиц Орловской губернии — Варваре Петровне Лутовиновой.

Первые годы после женитьбы Тургеневы провели в Орле. Здесь у них родился первенец Николай, а через два года, 28 октября (9 ноября) 1818 года, — второй сын, Иван. Маленький Иван очень любил отца, но тот, занятый только собой, был довольно равнодушен к сыну. В доме хозяйничала Варвара Петровна, властная и деспотичная. Иван считался любимым сыном матери, но это была тяжелая, ревнивая, эгоистичная любовь. Варвара Петровна требовала взамен безграничного обожания, отказа ради любви к ней от всяких других интересов.

Бессмысленная жестокость странно сочеталась в характере Варвары Петровны с тягой к красоте. Она обожала природу. Роскошный лутовиновский парк не имел равных в округе. Любовь к своей малой родине И. С. Тургенев пронес через всю жизнь. Незадолго до смерти, живя во Франции, он вспоминал Лутовиново, в письме к другу, поэту Я. П. Полонскому, просил его «поклониться» саду... В поместье был домашний театр, богатая библиотека. Детям давали хорошее образование. Уже в раннем детстве Иван Сергеевич хорошо говорил и писал по-французски, по-немецки, по-английски; особое внимание в семье обращали на овладение русским языком. Любовью к русскому языку и литературе И. С. Тургенев был во многом обязан Леонтию Серебрякову (актер и поэт в именовании Лутовиново).

Русский писатель XX века Б. К. Зайцев в романе «Жизнь И. С. Тургенева» довольно ярко и образно воссоздал детство И. С. Тургенева в Спасском-Лутовинове:

«Истинной его “колыбелью” оказалось Спасское, со всем своим пышным и тяжеловесным, медленным, суровым и поэтическим складом. Дом чуть не дворец. Дворня — лакеи, горничные, казачки на побегушках, повара, конюхи, садовники, швеи, приживалки — все это двигалось мерно и возглавлялось владыкою — Варварой Петровной. Сергей Николаевич — на втором плане. Жили праздно, сытно, но без нарядности. Устраивали балы, маскарады. В одной галерее давались спектакли... Играл свой оркестр, своя крепостная труппа. Трепещущий батюшка служил по праздникам молебствия. Гувернеры и гувернантки учили детей.

Детство Тургенева могло стать золотым — но не стало. Слишком суровой оказалась мать... Она очень любила сына — и очень его мучила. В этом же самом роскошном доме чуть не каждый день секли будущего владельца Спасского, за всякую мелочь, за каждый пустяк...

Вне же матери Спасское давало очень много. Тут узнал он природу, русских простых людей, жизнь, животных и птиц... Здесь узнал он и поэзию книжную, кроме природы.

Тургенев-дитя, Тургенев времен Спасского знал уже многое о жизни. Кроме пения птиц в парке да волнующего звона стихов, слышал и вопли с конюшен и по себе знал, что такое “наказание”. Всякие деревенские друзья-сверстники, Савоськи и Масетки, подробно доносили, кому забрили лоб, кого ссылают, кого как драли. Не в оранжерее рос он. И нельзя сказать, чтобы образ правления Варвары Петровны приближал к ней

ребенка, в котором жил уже бродильный грибок. Мать растила не только далекого себе сына, но и довольно устойчивого, неукоснительного врага того жизненного склада, которого страстной носительницей была сама».

В 1827 году семья переехала в Москву, чтобы дети продолжили образование. Сначала Иван Сергеевич учился в частных пансионах. В пятнадцатилетнем возрасте он успешно сдал вступительные экзамены в Московский университет, но через год перевелся на словесное отделение философского факультета Петербургского университета. Родители к тому времени уехали за границу, так как отец был серьезно болен и нуждался в лечении.

Тургенев был жаден до знаний. Одинаково увлеченно учил и латинский язык, и греческий, был завсегдатаем театров, литературных салонов. В середине 1850-х годов в романе «Рудин» И.С.Тургенев передавал восторженную романтичность молодых устремлений студентов: «Вы представьте: сошлись человек пять-шесть мальчиков, одна сальная свеча горит, чай подается прескверный и сухари к нему старые-престарые; а посмотрели бы вы на все наши лица, послушали бы речи наши! В глазах у каждого восторг, и щеки пылают; и сердце бьется, и говорим мы о Боге, о правде, о будущем человечества, о поэзии — говорили мы иногда вздор, восхищались пустяками; но что за беда!.. <...> А ночь летит тихо и плавно, как на крыльях. Вот уж и утро сереет, и мы расходимся, тронутые, веселые, честные... с какой-то приятной усталостью на душе...».

Студентом И.С.Тургенев познакомился с профессором русской словесности П.А.Плетневым. В доме Плетнева Тургенев впервые увидел А.С.Пушкина. К этому времени относятся его первые литературные пробы: драматическая поэма «Стено» и несколько романтических стихотворений. Наряду с литературными занятиями Тургенев много времени посвящал изучению философии. Интерес к философии был серьезным. И.С.Тургенев даже хотел стать профессором философии. Для того чтобы подготовиться к этой деятельности, он по окончании Петербургского университета обучался в Берлинском университете. Его особенно интересовали такие философы, как Шеллинг и Гегель. Их труды помогли юноше увидеть целостную картину мира, пробудили интерес к идеям «мировой гармонии». На эти годы приходится его знакомство с Т.Н.Грановским и Н.В.Станкевичем. Живя в Европе, Тургенев по-прежнему увлекался музыкой, живописью, театром. Он объездил всю Италию, знакомясь с сокровищами искусства, которыми так богата эта страна, прошел пешком Швейцарию.

По окончании Берлинского университета Тургенев вернулся на родину, где весной 1842 года выдержал в Петербурге магистерские экзамены, но мечта стать ученым осталась нереализованной: власти не разрешили восстановить кафедру философии в Петер-

бургском университете, закрытую после восстания декабристов. В июне 1843 года Тургенев поступил на службу в Министерство внутренних дел. Начальником Тургенева по службе был Владимир Иванович Даль — писатель и крупнейший знаток русского языка, автор знаменитого «Толкового словаря живого великорусского языка». Это общение принесло несомненную пользу молодому писателю и несколько скрасило службу, которая ему совсем не нравилась: он вскоре забросил дела и, прослужив полтора года, вышел в отставку.

Начало литературной деятельности. В 1843 году вышло в свет отдельным изданием первое значительное произведение И. С. Тургенева — поэма «*Параша*». В поэме чувствуется, что Тургенев освобождается от подражания романтическим образцам и идет по реалистическому пути, указанному Пушкиным. Параша, уездная барышня с возвышенной душой, напоминает пушкинскую Татьяну Ларину, а Виктор Александрович похож на Евгения Онегина. «Это один из тех великих маленьких людей, — писал о нем В. Г. Белинский, — которых теперь так много развелось и которые улыбкой презрения и насмешки прикрывают тощее сердце, праздный ум и посредственность своей натуры». Рецензия В. Г. Белинского на «Парашу» была блестящей. Критик определил основные свойства таланта Тургенева: «...верная наблюдательность, глубокая мысль, выхваченная из тайника русской жизни, изящная и тонкая ирония, под которою скрывается столько чувства, — все это показывает в авторе, кроме дара творчества, сына нашего времени, носящего в груди своей все скорби и вопросы его». Отзыв великого критика окончательно утвердил Тургенева на писательском пути.

Полина Виардо. Большую роль в судьбе Тургенева сыграла встреча с французской певицей Полиной Виардо. 1 ноября 1843 года во время гастролей Виардо в Петербурге ее увидел Тургенев. Он полюбил ее и сохранил это чувство до конца своих дней. В 1847 году Тургенев уехал из России во Францию. Одна из причин отъезда — желание быть рядом с Полиной Виардо («Где ты будешь, там я буду»). Осмысливая этот непростой факт из жизни И. С. Тургенева, Б. К. Зайцев писал:

«Полина Виардо была дочерью знаменитого испанского тенора Мануэля Гарсиа. Мать ее тоже пела, как и сестра Мария...

Она рано начала выступать. Впервые в Брюсселе — в 1837 году, шестнадцати лет. Затем в Лондоне и Париже... Ее пригласили в итальянскую оперу. В 1841 году она вышла замуж за директора этой оперы г. Луи Виардо — вряд ли по любви, скорее для жизненного укрепления. Виардо был на двадцать лет старше ее, по-видимому, человек смирный, просвещенный, малозаметный — муж знаменитости...

В Петербурге певица открыла гастроль «Севильским цирюльником»... и успех имела потрясающий...

Среди энтузиастов оказался и один молодой человек, очень образованный и речистый, красивый, элегантно одевавшийся, будущий владелец пяти тысяч “рабов”, а ныне из-за ухудшившихся отношений с матерью ведущий жизнь самую темную, — Иван Тургенев. В литературе за ним числилось несколько стихотворений да “Параша”. В жизни — два три неопределенных романа и кое-какие влюбленности...

Тургеневу только что исполнилось двадцать пять, Полине шел двадцать третий. В то туманно-белое, мокрое петербургское утро юная знаменитость ласково-добродушно принимала у себя русского медведя... Его преподносили как “молодого помещика, хорошего стрелка, приятного собеседника и плохого стихотворца”... Могла ли она подумать тогда, что этот “молодой помещик и плохой стихотворец” станет русским классиком и в славе своей далеко превзойдет ее? Что на сорок лет будет он прикреплен к ней? Что ее собственная жизнь переплетется с его жизнью?..

Началось знакомство. Стал он посещать их. Началось время, для него и сладостное, и нелегкое. Сладостное заключалось в том, что он полюбил... он ею заболел...

Трудность его положения заключалась в неравенстве сил. Он влюблен — она “позволяет себе любить”. Для нее он один из многих, ею восхищавшихся...

Любила ли она его? В изяществе, уме, красоте молодого Тургенева было много привлекательного. Конечно, ей это нравилось. Еще нравилось — его любовь к ней. Но она не болела им. Он не имел над ней власти. Она не мучилась по нем, не страдала, не пролила той крови сердца, которую требует любовь».

Мать И. С. Тургенева с большим негодованием восприняла слухи об увлечении сына «проклятой цыганкой», как она называла Полину Виардо. Желая удержать уходившего из-под ее влияния сына, она совершенно прекратила высылать ему деньги. Тургенев отдался от матери и стал профессиональным писателем, живущим за счет гонораров.

Вслед за «Парашей» Тургенев написал поэмы «Помещик» и «Разговор», повесть «Андрей Колосов», рассказы «Бретер», «Три портрета», пьесы «Неосторожность» и «Безденежье». В этих разнообразных по жанру произведениях он продолжил поиски своего стиля и героя.

Дружба с В. Г. Белинским. Для молодого писателя В. Г. Белинский был высшим авторитетом в литературно-эстетических и общественных вопросах. Знаменитый критик ввел Тургенева в круг молодых литераторов, привлек его к сотрудничеству в журнале «Современник».

Белинский поддерживал литературные начинания молодого писателя, учил «всегда... держаться почвы действительности», т. е. реализма. Он горячо приветствовал очерк Тургенева «Хорь и Калиныч».

Лето 1847 года Тургенев провел с Белинским, лечившимся за границей. Это было время их наибольшей близости и творческого

подъема. Тургенев читал своему «отцу и командиру», как называл в шутку Белинского, только что написанный рассказ «Бурмистр» («Что за мерзавец с тонкими вкусами!» — определил Белинский помещика Пеночкина), а критик познакомил писателя с «Письмом к Гоголю» («Белинский и его письмо, это — вся моя религия», — говорил Тургенев). Как и Белинский, Тургенев считал главным врагом России крепостное право. «Под этим именем я собрал и сосредоточил все, против чего я решился бороться до конца, с чем я поклялся никогда не примириться... Это была моя Аннибаловская клятва», — писал Тургенев.

«*Записки охотника*». «Тургенев, — писал В. Г. Белинский, — зашел к народу с такой стороны, с какой до него к нему никто еще не доходил».

Первый рассказ «Записок охотника» — «*Хорь и Калиныч*» (1847).

Практичный Хорь и поэтический Калиныч — это основные типы представителей нации, которые определяют перспективы ее развития. «Русский человек так уверен в своей силе и крепости, — говорил Тургенев, — что он не прочь и поломать себя: он мало занимается своим прошедшим и смело глядит вперед. Что хорошо — то ему и нравится, что разумно — того ему и подавай...»

Впервые в русской реалистической литературе в *крестьянах* были показаны *чувства*, которые считались свойственными только дворянам. Это и возвышенная любовь, глубокая и своеобразная религиозность, понимание и восторженное отношение к природе. Высокие душевные качества, чувство собственного достоинства, ум, любознательность, трудолюбие — вот те черты русского народа, которыми не устает любоваться и восхищаться писатель. Через все «Записки охотника» проходит тема музыкального таланта мужика. Поет Калиныч, а Хорь ему подпевает («Хорь и Калиныч»), один из рассказов так и называется «Певцы», звучит песня и в рассказе «Малиновая вода»...

В «Записках охотника» опозитизирована русская природа: широкие равнины, распаханное поле, овраги и извилистые речки, берозовые и липовые рощи, леса, полные птиц. Описание природы помогает читателю понять душевное состояние автора и его героев. Природе созвучен духовный мир крестьян. «Его картины всегда верны, вы всегда узнаете в них нашу родную, русскую природу», — отмечал В. Г. Белинский. Пейзаж в рассказах Тургенева не просто фон, на котором происходит действие: он играет важную эмоциональную роль. Так, богатство красок июльского неба и великолепие русской летней ночи в рассказе «Бежин луг» готовят читателя к восприятию поэтического рассказа о крестьянских детях.

В *противоречивости сознания* закрепощенного крестьянина, мечтающего о воле и преклоняющегося перед господской властью, протестующего и покорного, житейски сметливого, одарен-

ного и безынициативного, видел Тургенев «великую общественную драму» России.

«Записки охотника» стали, по определению А. И. Герцена, «поэтически написанным обвинительным актом крепостничеству». Помещик Стегунов («Два помещика»), казалось бы, добрейший человек: «...Низенький, пухленький, лысый, с двойным подбородком, мягкими ручками и порядочным брюшком... <...> Большой хлебосол и балагур...» Он «никогда ничем не занимается и даже “Сонник”¹ перестал читать». Его философия проста: «коли барин — так барин, а коли мужик — так мужик...» Крестьяне в его представлении тот же скот, который он волен разводить или уничтожать. Невзлюбились ему две крестьянские семьи, и он откровенно признается, что старается извести их: «...и без очереди в солдаты отдавал, и так рассовывал — кой-куды; да не переводятся, что будешь делать?» Все это рассказывается спокойно, с ясным взглядом, веселой улыбкой. С такой же «добрейшей улыбкой» прислушивается он к звукам, которые доносятся из конюшни. По его приказу секут буфетчика Васю. Прихлебывая чай с блюдечка, Стегунов произносит в такт ударам: «Чюки-чюки-чюк! Чюки-чюк!» Спокойной обыденностью происходящего Тургенев подчеркивает бесчеловечность крепостничества.

В рассказе «Бурмистр» показано барство «культурное». Отставной гвардейский офицер Аркадий Павлыч Пеночкин получил «отличное» воспитание, свой дом устроил на европейский манер. Он «культурно» выжимает соки из своих крестьян и также «культурно» наказывает дворовых. Когда лакей подал ему неподогретое вино, Пеночкин позвонил и, не повышая голоса, сказал вошедшему слуге: «Насчет Федора... распорядиться...»

Книга «Записки охотника» содержит «решительное направление к уничтожению помещиков», — писал в своем докладе царю министр народного просвещения.

Книга встревожила правительство. По приказу Николая I цензор, пропустивший отдельное издание «Записок охотника», был отстранен от должности. Власти искали повод наказать Тургенева. Таким поводом стал некролог, написанный им в 1852 году в связи со смертью Гоголя. Тургенева обвинили в нарушении цензурных правил. «Я по высочайшему повелению посажен под арест в полицейскую часть за то, что напечатал в одной московской газете несколько строк о Гоголе... Хотели заглушить все, что говорилось по поводу смерти Гоголя, — и, кстати, обрадовались случаю подвергнуть вместе с тем запрещению и мою литературную деятельность», — сообщал он Полине Виардо.

Под арестом Тургенев написал повесть «Муму». Изображая старую барыню, писатель придал ей черты своей матери, а в основу

¹ Сонник — книга с толкованиями снов.

рассказа положил действительный случай из ее жизни. Рассказ воспринимался читателями как продолжение «Записок охотника».

Тургенев-романист. После освобождения из-под ареста Тургенев был сослан в Спасское-Лутовиново. В период ссылки он создал несколько повестей: «Два приятеля», «Переписка», «Затишье», в которых представил психологию дворян.

И.С.Тургенев к этому времени стал известным, узнаваемым писателем. Но подлинное признание пришло к И.С.Тургеневу после появления его романов. В развитие этого жанра писатель внес много нового.

Героем русского романа 60-х годов XIX века стал «новый человек» — разночинец, демократ. Однако в первых романах Тургенева главными героями были *дворяне* («Рудин», «Дворянское гнездо»). *Герой-разночинец* появился позже («Отцы и дети»).

В романах Тургенева наряду с новым героем разрабатываются новые темы: революции, поиска смысла жизни, судеб «дворянских гнезд» и народа. Осмысляются и «вечные темы»: взаимоотношения «отцов» и «детей», любви и дружбы, выбора жизненного пути, становления личности, права на свободу, поиска счастья и т.д.

Тургенев пытался не только показать «новых людей», но и проследить процесс формирования их мировоззрения, нравственных позиций, проанализировать поведение, осмыслить деятельность.

Герои Тургенева проходят сложный жизненный путь, часто для достижения цели отрываются от родных, близких, как Елена Стахова в романе «Накануне».

Автор в романах И.С.Тургенева нередко является *активно действующим лицом*: он рассказывает о прошлом и настоящем героев, объясняет скрытые мотивы их поступков, монологи и диалоги сопровождает ремарками, замечаниями, пояснениями, дает портретные зарисовки, указывает на различные социально-бытовые детали.

В романах Тургенева *нет подробного описания быта* (как, например, в романах Гончарова). Быт воссоздается через детали, биографии действующих лиц, их портретные характеристики, описание привычек и привязанностей, особенности речи и пейзажные зарисовки.

Тургенев прямо *не изображает чувства и мысли героев, а показывает лишь внешние проявления*, поэтому психологизм писателя часто называют «скрытым». В романе «Отцы и дети» уже при первой встрече нового и старого поколения проявляется их неприязнь друг друга. Как это передает И.С.Тургенев? Базаров «не сразу» подал руку Николаю Петровичу, а Павел Петрович Базарову руки «не подал и даже положил ее обратно в карман». Или Анна Сергеевна «с непринужденным смехом» рассказывает Базарову, что Аркадий сделал Кате предложение, и в процессе рассказа «опять

смеется и быстро отворачивается». Почему? Что она переживает? Что скрывает под этим смехом?

Важные особенности романов И. С. Тургенева — *психологический портрет и речь героев*. По портрету, который, как правило, очень подробный, с описанием волос, цвета глаз, подбородка и т. д., и манере говорить сразу можно составить представление о Лаврецком, Рудине, Павле Петровиче, Базарове, Одинцовой... Вот несколько фрагментов портретной характеристики Павла Петровича Кирсанова («Отцы и дети»):

«На вид ему было лет сорок пять: его коротко остриженные седые волосы отливали темным блеском, как новое серебро; лицо его, желчное, но без морщин, необыкновенно правильное и чистое, словно выведенное тонким и легким резцом, являло следы красоты замечательной: особенно глаза... Весь облик Аркадиева дяди, изящный и породистый, сохранил юношескую стройность и то стремление вверх, которое большей частью исчезает после двадцатых годов».

Речь персонажей содержит множество оттенков, которые передают их переживания. Выбор слов зависит от социального положения, рода занятий и т. д. Большое значение придается интонации, употреблению иностранных слов.

Герои Тургенева с наибольшей полнотой раскрываются в спорах и дискуссиях, в развернутых диалогах о событиях, которые происходят в мире.

И. С. Тургенев пытался объективно оценить роль дворянской интеллигенции, отметить ее положительные и отрицательные стороны. В дальнейшем в творчестве И. С. Тургенева тема «лишнего человека» рассматривается разносторонне, в развитии. Особое место в этом плане принадлежит роману «Рудин».

«*Рудин*» (1855) — первый роман И. С. Тургенева, посвященный передовой дворянской интеллигенции конца 1830-х — начала 1840-х годов.

«Лишний человек» — это не новый герой для русской литературы. Первым был Чацкий, затем Онегин и Печорин. Рудин по сравнению с Печориным полон передовых идей, которые он активно проповедует, будит в людях веру в будущее. Герой романа — типичный интеллигент, идеалист, воспитанный на философии Гегеля. Рудин призывает к деятельности, его гуманные взгляды несовместимы с существующим социальным и нравственным укладом жизни, но его идеалы слишком общи и расплывчаты, оторваны от жизни и не могут служить руководством к конкретным действиям, изменениям в жизни. Дмитрий Рудин тоже оказывается пока ненужным, лишним. Однако он сыграл и положительную роль для своего времени. Люди, подобные Рудину, явились связующим звеном между декабристами и новым поколением революционеров. Учитель Басистов говорит о Рудине: «...Этот человек не

только умел потрясти тебя, но с места тебя сдвигал, он не давал тебе останавливаться, он до основания переворачивал, зажигал тебя!»

Рудин погиб на баррикадах в Париже. Он, как бы предвидя нелепость своей смерти, писал Наталье: «Я кончу тем, что пожертвую собой за какой-нибудь вздор, в который даже верить не буду...» Однако его судьба и смерть не только «вздор», но и стремление отстоять вечные истины.

Образ Натальи Ласунской продолжает традицию русской литературы XIX века и открывает плеяду тургеневских героинь.

В этот период И. С. Тургенев создал повести о любви — «Фауст» (1856), «Ася» (1858), «Первая любовь» (1860); статью «Гамлет и Дон Кихот» (1860), которая раскрывает его общественно-социальные и философские взгляды.

Тема любви в творчестве И. С. Тургенева. Повесть «Ася» (1857), как и роман «Рудин», достаточно четко дает понять, что роль дворянской интеллигенции в обществе перестала быть ведущей. Тургенев развивает тему трагической любви. Герой повести, господин Н.Н., поставлен перед необходимостью либо решительно действовать, либо отказаться от личного счастья. Он проявляет такое же позорное малодушие в любви, как и Рудин.

Писатель озабочен и нравственными сторонами происходящего в повести. Достаточно обратиться к сцене свидания Аси и господина Н.Н., который еще не готов к объяснению в любви, иллюзия счастья исчезла, и жизнь оказалась разбитой.

И. С. Тургенев не описывает переживания героев, а их душевное состояние передает через портрет, пейзажные зарисовки, внешние факты и события.

«...Певец чистой идеальной женской любви, г. Тургенев так глубоко заглядывает в юную, девственную душу, так полно охватывает ее и с таким вдохновенным трепетом, с таким жаром любви рисует ее лучшие мгновения, что нам в его рассказе так и чувствуется — и колебание девственной груди, и тихий вздох, и увлажненный взгляд, слышится каждое биение взволнованного сердца, и наше собственное сердце млеет и замирает от томного чувства, и благодатные слезы не раз подступают к глазам, и из груди рвется что-то такое, как будто мы свиделись со старым другом после долгой разлуки или возвращаемся с чужбины к родимым местам», — писал Н. А. Добролюбов.

Влюбленную героиню И. С. Тургенев во всех романах изображает трогательно и возвышенно. Начало этому было положено образом Аси. Уже в этой повести Тургенев заявляет о нравственном долге, об ответственности человека за свои поступки.

«Первая любовь» (1860). В основу повести положен факт из жизни И. С. Тургенева. Автор рисует случайное знакомство состоятельной, внешне благополучной семьи с молодой независимой, сме-

лой девушкой княжной Зинаидой, живущей трудно и неустроенно. Тургенев поэтизирует прекрасное чувство юноши, мучительную страсть отца и единственную роковую любовь Зинаиды.

Социальная тема в творчестве И. С. Тургенева. «Дворянское гнездо» (1859). Роман «Дворянское гнездо» очень поэтичен. М. Е. Салтыков-Щедрин писал, что видит в «Дворянском гнезде» «светлую фантазию, разлитую в каждом звуке», что образы его «прозрачные, будто сотканные из воздуха». Тургенев направил свой талант и мастерство на то, чтобы воспеть все лучшее, что он видел в передовых представителях дворянской интеллигенции. Это была последняя попытка писателя найти героя в дворянской среде. Федор Иванович Лаврецкий хорошо образован, духовно близок Тургеневу и симпатичен ему. Лаврецкий обладает незаурядным умом, чутким сердцем, высокими нравственными идеалами.

Писатель увидел в жизни и отразил в романе, что даже самые лучшие представители дворянства, умные, честные, искренние и самоотверженные, не способны бороться и побеждать в жизненной борьбе.

В романе «Дворянское гнездо» И. С. Тургенев привлекает внимание к нравственным проблемам, которые связаны с проблемами общественно-политическими, семейными, бытовыми. Благородных представителей передовой части либерального дворянства мало — подавляющее большинство дворян погрязло в разврате, пошлости, лени. В этих условиях не может быть счастлив человек с чуткой совестью и высокоразвитым чувством долга.

Любовная линия — роман Лизы и Федора Лаврецкого. Любовь не состоялась, счастье оказалось иллюзорным. Лиза воспринимает такой конец как наказание за совершенный грех: «Я все знаю, и свои грехи, и чужие, и как папенька богатство наше нажил; я знаю все. Все это отомолить, отомолить надо... Отзывает меня что-то, тошно мне, хочется мне запереться навек». Д. И. Писарев в статье «Дворянское гнездо» отмечал, что Лиза ушла в монастырь не только замолить свой грех (любовь к женатому человеку), но и грехи родных, грехи своего класса.

Настроения грусти, несбывшихся надежд, увядания «дворянских гнезд» переданы с особой силой в эпилоге романа: почерневшая и покривившаяся скамейка в запущенном саду, постаревшие липы; чистый, но слабый звук фортепиано, а главное — печальные думы Лаврецкого («Здравствуй, одинокая старость. Догорай, бесполезная жизнь!»).

Возможно, не все так бесполезно. Лаврецкий «сделался хорошим хозяином, действительно выучился пахать землю и трудился не для одного себя; он, насколько мог, обеспечил и упрочил быт своих крестьян».

В доме Калитиных звенят молодые голоса, да и в думах Лаврецкого нет безысходного отчаяния: «...Сожалеть ему было о чем,

стыдиться нечего». Он любит и понимает молодежь: «Играйте, неселитесь, растите, молодые силы, — думал он, и не было горечи в его думах, — жизнь у вас впереди, и вам легче будет жить: вам не придется, как нам, отыскивать свою дорогу, бороться, падать и вставать среди мрака...»

«Накануне» (1860). «В основание моей повести, — писал И.С.Тургенев во время работы над романом “Накануне”, — положена мысль о необходимости сознательно-героических натур... для того, чтобы дело продвинулось вперед». Задача, которую писатель поставил перед собой, была очень трудна.

Прототипом главного героя Инсарова послужил молодой болгарин Н. Катранов, который учился в России. И.С.Тургенев не разделял идеи и планы революционеров, но это не мешало ему положительно оценивать их патриотические побуждения. Однако образ Инсарова не лишен некоторой сухости и схематичности.

По словам Н. Добролюбова, как художник-реалист, чутко откликавшийся на все события общественной жизни, Тургенев «быстро угадывал новые потребности, новые идеи, вносимые в общественное сознание, и в своих произведениях непременно обращал (сколько позволяли обстоятельства) внимание на вопрос, стоящий на очереди и уже смутно начинавший волновать общество».

Главная героиня Елена Стахова смела и решительна. Для того чтобы посвятить себя великому делу, Елена порывает со своей семьей, друзьями и привычной жизнью. Это новый тип героини, не встречавшийся ранее ни в творчестве Тургенева, ни в русской литературе.

И.С.Тургенев неоднократно сравнивает ее с птицей, показывает ее восхождение полетом птиц; тема полета в раскрытии характера Елены проходит через весь роман: «Отчего я с завистью гляжу на пролетающих птиц? Кажется, полетела бы с ними, полетела — куда, не знаю, только далеко, далеко отсюда...» Или: «...Быстро, почти стремительно, немного наклоняясь вперед» ходит Елена. Такая «окрыленность» идеей помогает ей принять главное решение в жизни.

И.С.Тургенев считал, что «такие фигуры, как Елена и Инсаров, являются провозвестниками... новой жизни».

Выход И.С.Тургенева из «Современника». Добролюбов высоко оценил актуальность романа «Накануне» в статье «Когда же придет настоящий день?». Критик разъяснил, что же должно последовать в тот день, кануном которого является время, описанное в романе. Этим днем должен стать день революции, когда русские Инсаровы освободят Россию от «внутренних турок», как назвал он угнетателей русского народа. Этот день должен наступить очень скоро, его с нетерпением ждет вся Россия. «И, во всяком случае, канун недалек от следующего за ним дня: всего-то какая-нибудь ночь разделяет их!..» — заканчивает критик свою статью.

И. С. Тургенев отнесся к статье Н. А. Добролюбова резко отрицательно, он не был согласен с такой оценкой романа и потребовал от Некрасова не печатать ее в журнале «Современник». Тургенев настаивал: «Выбирай: я или Добролюбов». Некрасов напечатал статью и рецензию Н. Г. Чернышевского на книгу Гуторна «Собрание всех чудес», где тот назвал Рудина карикатурой на М. А. Бакунина. Эти публикации Тургенев воспринял как личное оскорбление и официально заявил о своем отказе от сотрудничества в «Современнике».

Для Тургенева настали годы трагического одиночества. Как честный художник, он продолжал правдиво изображать жизнь, подвергаясь за это постоянным нападкам со стороны друзей-либералов. Между тем либералы становились ему все более чужды, с революционерами-демократами, которых он уважал, его разделяли политические разногласия. Это положение между двумя враждующими лагерями было для художника мучительным.

Прошли годы, и И. С. Тургенев признал статью Н. А. Добролюбова наиболее глубокой из всего, что появилось в печати в связи с выходом романа «Накануне».

«*Отцы и дети*» (1862). Осенью 1860 года Тургенев начал работу над новым романом, главным героем которого должен был стать «русский Инсаров». Этому роману писатель придавал большое значение, так как хотел подвести в нем итоги своим разногласиям с Н. А. Добролюбовым.

Роман не был еще завершен, когда вышел царский манифест об отмене крепостного права, но писатель убедился, что крестьяне вновь обмануты. Появилась только видимость свободы. Он закончил роман «Отцы и дети» в июле 1861 года. Произведение было опубликовано в «Русском вестнике» в феврале 1862 года.

И. С. Тургенев не совсем ясно понимал позиции шестидесятников, поэтому в романе у представителей «детей» нет конструктивной программы.

Представители молодежи, например Н. А. Добролюбов, очень негативно оценивали то поколение, к которому принадлежал И. С. Тургенев. «Люди того поколения проникнуты были высокими, но несколько отвлеченными стремлениями. Они стремились к истине, желали добра, их пленяло все прекрасное; но выше всего был для них принцип...» — писал Добролюбов.

Непонимание «отцов» и «детей» было очевидным. События в романе происходят в период преобразований в России, когда каждый из героев определяет свое отношение к событиям, к жизни. Одни персонажи причисляют себя к единомышленникам Базарова, считают себя «новыми людьми», нигилистами (Аркадий, Ситников); другие стараются следить за тем новым, что происходит в стране (Николай Петрович). Старых «принципов» придерживаются только Павел Петрович и Одинцова.

Композиция романа «Отцы и дети» состоит из трех частей и соотносится с передвижением героев из одного места в другое. В усадьбе Кирсановых, Марьино, происходит первое представление писателем своих героев. Во второй части «проверяются» идеи героев: в губернском городе происходит знакомство Базарова с Одинцовой; следует поездка к ней в имение; любовь Базарова; посещение Базаровым родителей. В финале романа — возвращение в Марьино, вторая поездка к Одинцовой, возвращение Базарова к родителям, где он «сводит счеты» с жизнью. Основной прием композиции романа «Отцы и дети» — антитеза.

Основная тема романа — изображение идейной борьбы между либеральным дворянством и революционной демократией в канун отмены крепостного права. За конфликтом между старшими Кирсановыми и Базаровым кроется конфликт двух поколений и разных сословий.

Система персонажей в романе. Три характерных типа либералов показаны в семье Кирсановых.

Павел Петрович — умный и волевой человек, обладает определенными личными достоинствами — честен, благороден, верен усвоенным в молодости убеждениям. «Он не был рожден романтиком, и не умела мечтать его щегольски-сухая и страстная, на французский лад мизантропическая¹ душа...» Он не чувствует движущей жизни, не понимает современности, не приемлет окружающую жизнь. Твердые «принципы», которых он придерживается, находятся в противоречии с жизнью. Он соблюдает все аристократические условности даже в деревне.

В искусстве Павел Петрович ценит элитарность. Несчастливая любовь к княгине Р. (вновь «проверка» героя любовью к женщине) разбила всю его жизнь, ради нее он пожертвовал карьерой, положением в свете. К жизненной драме героя И. С. Тургенев относится сочувственно, Базаров — пренебрежительно: «Человек, который всю свою жизнь поставил на карту женской любви, и когда ему эту карту убили, раскис и опустился до того, что ни на что не стал способен, такой человек — не мужчина, не самец».

Важную роль в раскрытии характера, мировоззрения Павла Петровича играет его речь. Он нарочито употребляет просторечие и вычурные слова, термины и иностранные слова, искажает русские.

Под либерализмом этот аристократ понимает снисходительно-барскую «любовь» к «патриархальному» русскому народу, на который он смотрит свысока и который он в душе презирает (когда Павел Петрович разговаривает с крестьянами, то «морщится и нюхает одеколон»), а под прогрессом — преклонение перед всем английским. Уехав за границу, он «знается больше с англичана-

¹ Мизантроп (от греч. *misanthropos*) — человеконенавистник, нелюбимый человек.

ми», «ничего русского не читает, но на письменном столе у него находится серебряная пепельница в виде мужицкого лаптя», чем фактически и исчерпывается вся его «связь с народом». Базаров понял это при первом разговоре с Павлом Петровичем. Он не верит в благородство аристократа, предпочитает не открываться с ним.

Павел Петрович, красивый, еще не старый человек, чувствует, что никому не нужен. Посоветовав брату жениться на Фенечке, он принимает решение: «...Уеду куда-нибудь подальше, в Дрезден или во Флоренцию, и буду там жить, пока околею». Тургенев подчеркивает его отстраненность от жизни: «...его красивая, худалая голова лежала на белой подушке, как голова мертвеца... Да он и был мертвец».

Николай Петрович прямо противоположен Павлу Петровичу и особенно близок И. С. Тургеневу. Он добр и мягок, sentimentalен. «Он ходил много, почти до усталости, а тревога в нем, какая-то ищущая, неопределенная, печальная тревога, все не унималась. О, как Базаров посмеялся бы над ним, если б он узнал, что в нем тогда происходило! <...> У него, у сорокачетырехлетнего человека, агронома и хозяина, навертывались слезы, беспричинные слезы; это было во сто раз хуже виолончели». Николай Петрович ценит поэзию, играет на виолончели, восторгается природой.

После смерти жены, внутренне мучаясь изменой ее памяти, он сошелся с Фенечкой; когда родился ребенок, он женился на ней.

Николай Петрович пытается заниматься хозяйством, но проявляет при этом совершенную беспомощность. Его «хозяйство скрипело, как намазанное колесо, трещало, как доделанная мебель из сырого дерева». Николай Петрович не может понять, в чем причина его хозяйственных неудач. Не понимает он также, почему Базаров назвал его «отставным человеком». «Кажется, — говорит он брату, — я все делаю, чтобы не отстать от века: крестьян устроил, ферму завел, так что даже меня во всей губернии *красным* величают; читаю, учусь, вообще стараюсь стать в уровень с современными требованиями, — а они говорят, что песенка моя спета. Да что, брат, я сам начинаю думать, что она точно спета». Действительно, несмотря на все старания Николая Петровича быть современным, вся его фигура вызывает ощущение чего-то отжившего: «пухленький», «сидит, подогнувши под себя ножки». Его добродушно-патриархальный вид резко контрастирует с картиной крестьянской нужды: «Как нарочно, мужички встречались все обтерханные, на плохих клячонках...»

Аркадий Кирсанов считает себя сторонником Базарова, перед которым он благоговел в университете. Показное стремление идти «в ногу со временем» заставляет его повторять совершенно чуждые ему мысли Базарова, но чувства и взгляды отца и дяди ему гораздо ближе и понятнее. В родном имении он постепенно отхо-

дит от Базарова. Впоследствии Аркадий становится практичным хозяином, под его руководством имение начинает приносить «довольно значительный доход». Жизнь Аркадия складывается вполне благополучно — впереди у него долгие годы «дворянского счастья». «Вся моя повесть направлена против дворянства как передового класса, — писал И. С. Тургенев. — Вглядитесь в лица Николая Петровича, П[авла] П[етровича], Аркадия. Слабость и вялость или ограниченность. Эстетическое чувство заставило меня взять именно хороших представителей дворянства, чтобы тем вернее доказать мою тему: если сливки плохи, что же молоко?..»

Евгений Базаров — представитель «детей», который является тем новым героем, русским Инсаровым, изображению которого посвящен весь роман.

Тургенев видел образ Базарова таким: «Нигилист. Самоуверен, говорит отрывисто и немного, работящ.. Живет малым, доктором не хочет быть, ждет случая. Умеет говорить с народом, хотя в душе его презирает... Художественного элемента не имеет и не признает... Знает довольно много — энергичен, может нравиться своей развязностью. В сущности, бесплоднейший субъект — антипод Рудина — ибо без всякого энтузиазма и веры... Независимая душа и гордец первой руки».

Чем он отличается от Кирсановых? В первую очередь энергией, мужественностью, твердостью характера, незаурядностью суждений. У Базарова в отличие от других героев романа нет предыстории. Демократизм Базарова проявляется во всем — во внешности, речи, общении. Одет он в «длинный балахон с кистями», лицо «длинное и худое, с широким лбом, кверху плоским, книзу заостренным носом, большими зеленоватыми глазами и висящими бакенбардами песочного цвету, оно оживилось спокойной улыбкой и выражало самоуверенность и ум. <...> Его темно-белокурые волосы, длинные и густые, не скрывали крупных выпуклостей просторного черепа».

Любопытно проанализировать его речь. Базаров любит поучать, мудрствовать, часто употребляет пословицы, поговорки («русский мужик Бога слопаёт», «от копеечной свечи Москва сгорела», «только бабушка еще надвое сказала»), его речь лаконична, в ней много афоризмов («Рафаэль гроша ломаного не стоит», «русский человек только тем и хорош, что о себе прескверного мнения», «природа — мастерская, а человек в ней — работник»). В споре он часто занижает контекст, чтобы приблизить противника к реальной жизни («Вы, я надеюсь, не нуждаетесь в логике для того, чтобы положить себе кусок хлеба в рот, когда вы голодны»), он не употребляет научных терминов.

Базаров с гордостью подчеркивает свое демократическое происхождение, кровную связь с народом: «Мой дед землю пахал. <...> Спросите любого из ваших же мужиков, в ком их нас — в вас

или во мне — он скорее признает соотечественника. Вы и говорить-то с ним не умеете», — говорит он Павлу Петровичу. Базаров, ясно видя непримиримость интересов дворян и разночинцев, считает своей задачей борьбу с дворянством. Базаров не относит Аркадия к своим действительным союзникам. «Ты славный малый; но ты все-таки мякенький либеральный барич...» — говорит он на прощание Аркадию.

Создавая образ Базарова, выясняя для себя черты революционера-разночинца, Тургенев почувствовал к нему, как он сам выразился, «влеченье, род недуга». Он полюбил Базарова как человека, как героя, но не разделял полностью его взглядов и потому не мог их правильно передать. Писатель с самого начала знал, что его герой должен погибнуть.

Споры, конфликты «отцов и детей» в романе. Тургенев назвал Базарова «нигилистом». Кто такие нигилисты? Аркадий объясняет: «Нигилист — это человек, который не склоняется ни перед какими авторитетами, который не принимает ни одного принципа на веру, каким бы уважением ни был окружен этот принцип». Но это объяснение не раскрывает общественно-политического значения людей, подобных Базарову. Сам Тургенев позднее писал: «Если он называется нигилистом, то надо читать революционером». Итак, Тургенев пытался изобразить в Базарове революционера и сделал это с наибольшей доброжелательностью, на какую был способен.

Нигилизм Евгения Базарова проявляется в споре с Павлом Петровичем. Что же отрицает Базаров? Он отрицает существующий строй, все его порядки и учреждения. Он говорит:

- В теперешнее время полезнее всего отрицание — мы отрицаем.
- Всё?
- Всё.
- Как? не только искусство, поэзию... но и... страшно вымолвить...
- Всё, — с невыразимым спокойствием повторил Базаров.

Отрицание Базарова не бесцельное; он отрицает, потому что считает это полезным. Какую же пользу может принести отрицание? На замечание Николая Петровича, что надобно же и строить, Базаров отвечает: «Это уже не наше дело... Сперва нужно место расчистить». Такое суждение резко отличает Базарова от народников 1860-х годов, у которых была четкая программа преобразований в России. Базаров вместе с существующим строем отрицает и искусство, и природу, и любовь.

Революционные демократы были просветителями. Они считали, что просвещение поможет народу избавиться от темноты и суеверий, подняться на борьбу за свои права. Большое значение придавали они естественным наукам и материалистической философии. В одной из рецензий «нигилист» Н. А. Добролюбов объяс-

нял роль естественных наук: «Ныне в естественных науках усвоен положительный метод, все выводы основываются на опытных, фактических знаниях, а не на мечтательных теориях... Ныне уже не признаются старинные авторитеты... Молодые люди... читают Молешотта¹... Фохта², да и тем еще не верят на слово... Зато Г. Берви³ очень остроумно умеет смеяться над скептиками, или, по его выражению, “нигилистами”».

Материалистом и естествоиспытателем представлен в романе и Базаров. Огромным трудом он приобрел знания в естественных науках. «Мы с тобой те же лягушки», — говорит он крестьянскому мальчику. Его не интересует красота природы, он рассматривает ее только с практической точки зрения: «Природа не храм, а мастерская, и человек в ней работник».

К человеку он относится как к биологическому организму:

«Все люди друг на друга похожи как телом, так и душой; у каждого из нас мозг, селезенка, сердце, легкие одинаково устроены; и так называемые нравственные качества одни и те же у всех: небольшие видоизменения ничего не значат. Достаточно одного человеческого экземпляра, чтобы судить обо всех других. Люди что деревья в лесу; ни один ботаник не станет заниматься каждою отдельною березой».

У Базарова нет сердечной близости к людям. Отсюда «резкость и бесцеремонность тона» по отношению ко всем. Он говорит, что любит родителей, но они не видят от него ласки, жалости, даже элементарного понимания.

Тургенев был писателем-реалистом, и потребность «воспроизвести истину» была в нем сильнее политических симпатий и антипатий. «Тургенев не любит беспощадного отрицания, — говорит Д. И. Писарев в статье “Базаров”, — и между тем личность беспощадного отрицателя выходит личностью сильною и внушает каждому читателю невольное уважение».

Базаров и Одинцова. И. С. Тургенев «проверяет» Базарова любовью.

На балу у губернатора Евгений встречает Анну Сергеевну Одинцову, чья красота, благородство, изящество, спокойствие привлекли его внимание: «Она поразила его достоинством своей осанки... спокойно и умно... глядели светлые глаза из-под немного нависшего лба, и губы улыбались едва заметною улыбкою. Какой-то ласковой и мягкой силой веяло от ее лица. <...> Движения ее были особенно плавны и естественны в одно и то же время».

¹ Молешотт Якоб (1822—1893) — немецкий физиолог, философ, представитель вульгарного материализма.

² Фохт Карл (1817—1895) — немецкий зоолог, философ, представитель вульгарного материализма.

³ Берви Василий Васильевич (1829—1918) — русский социолог, экономист, публицист.

Базаров увидел в Одинцовой умную собеседницу. Оказалось, Анна Сергеевна не теряла времени в уединении: читала книги, могла говорить о медицине, гомеопатии, ботанике.

Базаров полюбил Одинцову не только как красивую женщину, но и как человека, интеллектуально близкого ему, умного и сильного, несмотря на отрицание им романтической любви.

Он изменил своим принципам, поддался «романтизму», «рассыропился», по его выражению. Неразделенная любовь заставляет его глубоко страдать. Он хочет, но не может освободиться от своего чувства до последней минуты жизни. Это поражение не умаляет подлинных достоинств Базарова как человека. Наоборот, способность глубоко чувствовать только возвышает его. В жизни он оказывается лучше, чем представляет себя. Об этом же говорят и его искренние чувства к родителям, которые он старается прикрыть внешней сдержанностью.

Анна Сергеевна, очевидно, благоволила Базарову: «Он порази воображение Одинцовой, он занимал ее, она много о нем думала. В его отсутствие она не скучала, не ждала его, но его появление тотчас ее оживляло... Она как будто хотела и его испытать, и себя изведать». Он нравился ей отсутствием кокетства и пошлости, резкостью суждений и силой. В то же время он «сердил и оскорблял ее вкус, ее изящные привычки». Она чувствовала пропасть между собой и демократическим дикарем, однако сила его натуры увлекла ее. Любопытство перешло в заинтересованность, заинтересованность — в увлечение, которое могло бы вырасти в любовь, но... жилось ей легко, а «сквознячков», т.е. жизненных испытаний, она боялась... Ей не хочется отпускать от себя Базарова и удается вызвать его на откровенный разговор. Одинцова не ответила на чувство Базарова: «Нет, — решила она наконец, — бог знает, куда бы все это повело, этим нельзя шутить, спокойствие все-таки лучше всего на свете». Основа ее жизни и характера — спокойствие, а Базаров — человек чужого и чуждого ей мира. Снижение образа главной героини весьма знаменательно. Перед нами, бесспорно, одна из лучших представительниц своего класса, но совершенно не похожая на других героинь Тургенева. Нравы света выталкивают из нее, человека незаурядного ума, искренние чувства, делают ее расчетливой и холодной.

Базаров и народ. Базаров «владел особенным умением возбуждать к себе доверие в людях низших, хотя он никогда не потакал им и обходился с ними небрежно...» — говорит о нем автор. «Ну, полезайте в воду, философы», — велит он ребятишкам. Им нравится такое обращение: «дворовые мальчишки бегали за “дохтуром”, как собачонки». Он не подлаживается к народу, держится просто и естественно, иногда бывает груб и резок, но простые люди чувствуют в нем своего и искренне любят его.

Базаров знает: чтобы безграмотный мужик стал общественной силой, его нужно просветить, пробудить его сознание. Он высмеивает славянофилов, идеализировавших патриархального мужика, видевших именно в его «самобытности» залог будущей великой России. Сатирой на славянофильские взгляды является диалог Базарова и мужика в главе XXII. «Ну... излагай мне свои воззрения на жизнь, братец: ведь в вас, говорят, вся сила и будущность России, от вас начнется новая эпоха в истории, — вы нам дадите и язык настоящий, и законы», — говорит Базаров. И мужик подделывается в тон барину. «Это, батюшка, земля стоит на трех рыбах, — успокоительно, с патриархально-добродушной певучестью, объяснял мужик, — а против нашего, то есть, миру, известно, господская воля; потому вы наши отцы. А чем строже барин взыщет, тем милее мужику». Мужик, конечно, не знает, что Базаров разыгрывает с ним спектакль. На вопрос другого мужика: «О чем толковал?.. О недоимке что ль?» — он отвечает без всякого «следа патриархальности»: «Так, болтал кое-что; язык почесать захотелось. Известно, барин; разве он что понимает?»

Базаров не идеализирует мужика. Он осуждает суеверия и предрассудки, отсталость и невежество: «Мужик наш рад самого себя обокрасть, чтобы только напиться дурману в кабаке». Базаров хочет «исправить общество», чтобы в нем не было болезней, ему «хочется с людьми возиться, хоть ругать их, да возиться с ними».

Базаров не мыслит себе другой цели в жизни, кроме работы для облегчения доли крестьянина.

Попутчики Базарова. Видный теоретик народнического движения П. Л. Лавров писал о романе «Отцы и дети»: «Базаров был, бесспорно, силой, силой честной и революционной, а что около всякой новой общественной силы являются и должны являться несостоятельные, пошлые подражатели, было совершенно неизбежно».

В романе такими примазавшимися к нигилизму людьми изображены молодой купчик Ситников, называющий себя учеником Базарова, и помещица Кукшина, твердящая об эмансипации¹ женщин и естественных науках. Сам Тургенев назвал Кукшину и Ситникова карикатурой на подлинных нигилистов. В романе Ситников и Кукшина не снижают значения Базарова, наоборот, на их фоне становится ясной разница между подлинно революционными взглядами и показным нигилизмом. После выхода романа термин «нигилизм» реакционеры превратили в бранное слово. «Я не имел права давать нашей реакционной сволочи возможность ухватиться за кличку, за имя», — писал И. С. Тургенев М. Е. Салтыкову-Щедрину в 1876 году.

¹ Эмансипация — здесь: представление женщинам равноправия с мужчинами в общественной, трудовой и семейной жизни.

Финал романа. Как и другие герои И. С. Тургенева, главный герой романа «Отцы и дети» в финале гибнет. Тургенев ставит Базарова в сложную ситуацию — тот знает, что умрет, надежды на чудо нет. Зачем потребовалась такая смерть писателю? Чтобы показать его силу воли. Он не сумел в жизни сделать то, о чем мечтал, так перед лицом смерти должен проявить себя полностью. Приближение смерти не озлобило Базарова, наоборот, проявило его лучшие человеческие качества. «Смотреть в глаза смерти, предвидеть ее приближение, не стараясь себя обмануть, оставаться верным себе до последней минуты, не ослабеть и не струсить — это дело сильного характера. Умереть так, как умер Базаров, — все равно что сделать великий подвиг», — отмечал Д. И. Писарев. Многие качества личности Базарова раскрываются в эпилоге. Он пытается утешить родителей; не показывает своих физических и душевных страданий. Он посылает за Анной Сергеевной. И что же? С такой же «красивостью», за которую он осуждал Аркадия, просит у нее последний поцелуй: «Дуньте на умирающую лампаду, и пусть она погаснет...»

Смерть Базарова в романе не случайность. «Я нужен России... Нет, видно не нужен. Да и кто нужен? Сапожник нужен, портной нужен...» — размышляет он в последние часы жизни. Не как нигилист, а как бесспорно незаурядная личность Базаров мог быть полезен своей стране.

Тургенев возвеличил Базарова, был увлечен им, хотя и не осознавал этого. «Хотел ли я обругать Базарова или его превознести? Я этого сам не знаю, ибо я не знаю, люблю ли я его или ненавижу», — признавался И. С. Тургенев А. А. Фету.

Роман «Отцы и дети» завершается спокойной картиной сельского кладбища, где покоится «страстное, грешное, бунтующее» сердце Евгения Базарова. На могиле цветы. Они как бы говорят о «вечном примирении и жизни бесконечной». Торжествуют те самые силы природы, которые отрицал Базаров.

Современники о романе «Отцы и дети». Критик М. А. Антонович, занявший место Добролюбова в журнале «Современник», увидел в романе оскорбительную клевету на демократическую молодежь и упрекнул Тургенева в том, что писатель отвернулся от молодого поколения, изменил своим прежним взглядам. Он писал:

«С первых же страниц... вас обдаёт каким-то мертвящим холодом; вы не живете с действующими лицами романа, не проникаетесь их жизнью, а начинаете холодно рассуждать с ними, или, точнее, следить за их рассуждениями. <...>

Это показывает, что новое произведение г. Тургенева крайне неудовлетворительно в художественном отношении. <...> В новом произведении г. Тургенева нет... психологического анализа, нет художественных изображений, картин природы... <...> В «Отцах и детях» он скупится на описание, не обращает внимания на природу...»

Д. И. Писарев оценил роман иначе:

«Новый роман Тургенева дает нам все то, чем мы привыкли наслаждаться в его произведениях. Художественная отделка безукоризненно хороша, характеры и положения, сцены и картины нарисованы так наглядно и в то же время так мягко, что самый отчаянный отрицатель искусства почувствует при чтении романа какое-то непонятное наслаждение...

<...> В романе... есть типы и характеры, сцены и картины, и, главное, сквозь ткань рассказа сквозит личное, глубоко прочувствованное отношение к выведенным явлениям жизни. А явления эти очень близки нам, так близки, что наше молодое поколение со своими стремлениями и идеями может узнавать себя в действующих лицах романа...»

Последние годы жизни писателя. Горячо приветствуя падение крепостного права, Тургенев не понял грабительского характера реформы; боязнь растущих революционных настроений усиливала его либеральные позиции. В 1863 году он написал Александру II письмо, в котором уверил правительство в своей политической благонадежности. Идеиный и творческий кризис художника нашел отражение в его рассказах, повестях и двух последних романах — «Дым» (1867) и «Новь» (1877).

Обращаясь в рассказах и повестях 1870-х годов к темам прошлого или говоря о современных проблемах, Тургенев неизменно выражал симпатии мужественным борцам за счастье людей (повести «Часы», «Пунин и Бабурин» и др.). В 1879 году за содействие «Записками охотника» освобождению крестьян И. С. Тургеневу в Оксфордском университете была присвоена степень доктора права. В том же году писатель в очередной раз приехал в Россию. Где бы он ни появлялся, его ожидал горячий прием, «овации нескончаемые». Следующий приезд в Россию в 1880 году был связан с открытием в Москве памятника А. С. Пушкину. Тургенев по этому случаю произнес речь, которую приняли восторженно.

Успехи воодушевляли писателя, он думал о новом романе, героями которого должны были стать два революционера — русский и французский. Однако итоговым произведением писателя стали «Стихотворения в прозе».

«Стихотворения в прозе». Основателем этого жанра является французский романтик Алоизиус Бертран. Стихотворения в прозе — лироэпические рассказы-миниатюры, которые как бы проводят читателя по всем темам творчества писателя. Здесь и мотивы грусти о прошедшем, о неотвратимости смерти («Старуха», «Сон», «Собака», «Старик»), и утверждение духовного величия русского народа, вера в его славное будущее («Два богача», «Ши», «Русский язык»), и преклонение перед силой красоты, перед искусством («Лазурное царство», «Посещение»), и гимн всепоглощающей любви («Последнее свидание», «Как хороши, как свежи были розы», «Роза», «Воробей»). Героический подвиг, самопо-

жертвование во имя счастья людей восхищают писателя («Порог», «Памяти Ю. Вревской»). Стихотворение «Порог» стало одним из самых популярных стихотворений в прозе среди революционной молодежи. Запрещенное цензурой, оно было напечатано в год смерти И. С. Тургенева (1883) как прокламация «Народной воли». В стихотворениях проявилось и мастерство Тургенева-сатирика («Эгоист», «Дурак», «Житейское правило»).

В «Стихотворениях в прозе» говорит человек, который прошел большой и трудный жизненный путь. Он вспоминает молодость, восхищается жизнью, прекраснее которой для него ничего не было.

В январе 1882 года Иван Сергеевич Тургенев тяжело заболел. Диагноз не оставлял никакой надежды — рак спинного мозга. Б. К. Зайцев писал:

«Болезнь не только не ослабевает, она усиливается — страдания постоянные, невыносимые — несмотря на великолепнейшую погоду, надежды никакой — жажда смерти все растет...

Так умирал Тургенев. Всю жизнь стремился он к счастью, ловил любовь, не догнал... Счастья не нашел, смерть встречал в муках...

Умер он 22 августа. Отошедши, весь преобразился. И не только не осталось на лице следов страданий, но, кроме красоты, по-новому в нем выступившей, удивляло выражение того, чего при жизни не хватало: воли, силы...

Сохранились фотографии с него в гробу: действительно прекрасен. Может быть, и никогда красив так не был».

И. С. Тургенева похоронили согласно завещанию в Петербурге на Волковом кладбище, рядом с могилой В. Г. Белинского.

Вопросы и задания

1. Прочитайте в учебнике раздел об И. С. Тургеневе. Вспомните известные вам произведения И. С. Тургенева. Попробуйте создать портрет писателя, охарактеризовать особенности его характера, личности, творчества.

2. *Прочитайте дополнительную литературу о жизни и творчестве И. С. Тургенева.

3. Составьте таблицу «Хроника жизни и творчества И. С. Тургенева».

4. Проанализируйте синхронистическую таблицу (1818—1883) (см. практикум), попробуйте охарактеризовать возможные «встречи» Тургенева с людьми искусства, науки того времени. Как это могло повлиять на его мировоззрение?

5. *Составьте план ответа и подготовьте сообщение на одну из тем:

- «Слово о Тургеневе»;
- «Роль В. Г. Белинского в судьбе И. С. Тургенева»;
- «Полина Виардо в жизни И. С. Тургенева»;
- «Как И. С. Тургенев изображает природу в “Записках охотника”»;
- «Красота и сила крестьян, их единство с природой (на примере двух-трех рассказов из цикла “Записки охотника”»;

- «Почему Б. К. Зайцев назвал “Записки охотника” “любовной книгой”»;
 - **«Герой цели» в романах И. С. Тургенева (на примере одного из романов: “Рудин”, “Накануне”, “Дворянское гнездо”»);
 - **«Роль пейзажа в романах И. С. Тургенева (на примере одного из романов “Рудин”, “Накануне”, “Дворянское гнездо”»);
 - **«Финал одного из романов И. С. Тургенева (“Рудин”, “Накануне”, “Дворянское гнездо”»);
6. *Почему любовь в произведениях И. С. Тургенева приобретает трагическое звучание? (На примере одного-двух изученных и самостоятельно прочитанных произведений — повести «Ася», «Первая любовь», «Вешние воды», роман «Дворянское гнездо».)
7. Какова творческая история романа «Отцы и дети»? Как вы понимаете смысл названия романа «Отцы и дети»?
8. Найдите в словаре объяснение понятия «нигилизм». Запишите в тетрадь. Сопоставьте с трактовкой этого понятия, сделанной И. С. Тургеневым и героем романа Аркадием Кирсановым.
9. **Сопоставьте Базарова с героями предыдущих романов И. С. Тургенева («Рудин», «Дворянское гнездо», «Накануне»). Что общего в этих образах и что их различает?
10. *Охарактеризуйте композицию романа «Отцы и дети». Случайно ли в романе повторяются «путешествия Базарова»? Имеет ли такой композиционный прием отношение к конфликту «отцов и детей» и внутреннему конфликту между чувством любви и долга у Базарова и его потребностью освободиться от этого чувства? Аргументируйте свой ответ примерами из текста. Составьте план ответа.
11. Прочитайте описание деревень, которые видит Аркадий, возвращаясь из Петербурга домой. Обратите внимание, что в этом описании Тургенев использует особую лексику. Какую? Отметьте ее. К какому выводу приходит Аркадий, наблюдая эти картины?
12. Как вы думаете, почему разошлись Базаров и Аркадий? В критической литературе взгляды Аркадия относят к взглядам «отцов». Докажите или опровергните эту точку зрения примерами из текста романа.
13. Какова роль эпилога в идейно-философской системе романа «Отцы и дети»? Почему роман не заканчивается со смертью Базарова — Тургенев рассказывает о судьбе Аркадия, Кати, Николая Петровича и Фенечки, Одинцовой, Кукшиной?
14. Проанализируйте оценку, данную Базарову И. С. Тургеневым, М. А. Антоновичем, Д. И. Писаревым. Чья позиция вам ближе и почему? Аргументируйте ответ примерами из текста. Составьте план ответа.
15. Сопоставьте портретные характеристики Павла Петровича и Базарова. Отметьте художественные средства, с помощью которых И. С. Тургенев создает эти портреты.
16. Почему биографические сведения о Базарове даны скупо, без подробностей?
17. Почему И. С. Тургенев не отвечает прямо на вопрос «что надо делать, чтобы вывести страну из кризиса?», а указывает на лучших представителей дворянства («Если таковы сливки, то каково же молоко?»)?
18. Прочитайте (перечитайте) главы I и II романа. Объясните, в чем суть конфликта «Отцов и детей».

19. Как И. С. Тургенев выражает свое отношение к героям и событиям романа?

20. Какие отношения сложились у Базарова с Одинцовой? Проанализируйте описание душевного состояния героя после его встречи с Одинцовой и увлечения ею (глава XVII). Выдержал ли Базаров «испытание любовью»? Поставила ли любовь под сомнение нигилистическую позицию Базарова? Докажите примерами из текста романа.

21. Перечитайте главы XX—XXI. Каковы отношения Базарова и его родителей? Какой жизненный урок получает Базаров в родительском доме?

22. Проанализируйте отношения отца и матери к Базарову, отношение к ним Базарова. Осуждает ли автор героя? Какое чувство вызывают у вас взаимоотношения Базарова с родителями?

23. Какова эволюция взглядов Базарова на протяжении романа? Подтвердите примерами из текста. Составьте план ответа.

24. Роман «Отцы и дети» завершается так: «Какое бы страстное, грешное бунтующее сердце ни скрылось в могиле, цветы, растущие на ней, безмятежно глядят на нас своими невинными глазами; не об одном вечном спокойствии говорят нам они, о том великом спокойствии “равнодушной” природы; они говорят также о вечном примирении и о жизни бесконечной...». Какие ключевые философские идеи заключены в этой фразе?

Сопоставьте этот отрывок с пушкинскими строками:

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

Что объединяет их? Составьте план ответа.

25. *Прочитайте стихотворение в прозе И. С. Тургенева (по выбору), попытайтесь выделить тему, сформулировать особенности жанра. Выучите его, подготовьтесь выразительно прочитать.

26. Составьте понятийный словарь темы «И. С. Тургенев».

Рекомендуемая литература

*Зайцев Б.К. Жизнь И. Тургенева / Б.К. Зайцев. — М., 2000.

Лебедев Ю.В. Роман И. С. Тургенева «Отцы и дети» / Ю.В. Лебедев. — М., 1982.

Лебедев Ю.В. Тургенев / Ю.В. Лебедев. — М., 1990. — (Серия «ЖЗЛ»).

*Маркович В.М. И. С. Тургенев и русский реалистический роман XIX века / В.М. Маркович. — Л., 1982.

Пустовойт П.Г. Роман И. С. Тургенева «Отцы и дети»: комментарий / П.Г. Пустовойт. — М., 1991.

Троицкий В.Ю. Через искусство — к духовности // Словесность в школе: книга для преподавателя русской филологии / В.Ю. Троицкий. — М., 2000.

Якушин Н.И. И. С. Тургенев в жизни и творчестве / Н.И. Якушин. — М., 1998.

**Федор
Иванович
Тютчев**
(1803 — 1873)



«...От его стихов не веет сочинением... они не придуманы, а выросли сами, как плод на дереве, и по этому драгоценному качеству мы узнаем, между прочим, влияние на них Пушкина, видим в них отблеск его времени.

...Каждое его стихотворение начиналось мыслью, но мыслью, которая, как огненная точка, вспыхивала под влиянием глубокого чувства или сильного впечатления; вследствие этого... мысль г. Тютчева никогда не является читателю нагою и отвлеченною, но всегда сливается с образом, взятым из мира души или природы, проникается им, и сама его проникает нераздельно и неразрывно», — писал о поэте И. С. Тургенев.

Федор Иванович родился 23 ноября (5 декабря) 1803 года в Орловской губернии. Отец Тютчева, Иван Николаевич, был помещиком среднего достатка. Детство будущий поэт провел в Орловской губернии, а затем в Москве и Подмоскovie. С четырех лет Тютчева воспитывал его дядя Н. Хлопов, бывший крепостной. Мать Тютчева, Екатерина Львовна Толстая, сыграла огромную роль в воспитании сына.

Тютчев получил прекрасное домашнее образование, с 12 лет занимался переводами и писал собственные стихотворения. В 1819 году Федор Иванович поступил в Московский университет на словесное отделение, где изучал литературу, историю искусства, археологию. В 1821 году Тютчев окончил университет и переехал в Петербург для работы в Коллегии иностранных дел, вскоре получил должность чиновника-дипломата и уехал в Мюнхен. За границей Тютчев влюбился в Амалию Лерхенфельд, но этот роман быстро закончился.

В 1826 году Федор Иванович женился на Элеоноре Петерсон, ему пришлось решать финансовые проблемы. С 1833 года Тютчев был переведен на службу в Турин, чтобы избежать скандала из-за его романа с Эрнестиной Дернаберг. Через 5 лет умерла его жена, по которой он сильно страдал, но вскоре вновь влюбился и без разрешения уехал в Швейцарию, чтобы обвенчаться, за что был

уволен с придворной службы. Еще 5 лет он провел в Германии, живя там как частное лицо.

В 1843 году поэт приехал в Россию на несколько месяцев. В следующем году Федор Иванович вернулся на родину на более продолжительный срок. Его восстанавливают в должности благодаря публицистике, в которой Тютчев доказывал великую миссию России в мировом историческом процессе. В 1848 году он уже работает старшим цензором при Министерстве иностранных дел. С 1858 года Федор Иванович — председатель Цензурного комитета при Министерстве иностранных дел. В то же время Тютчев активно занимался литературной деятельностью.

После Крымской войны (1853—1856) Тютчев разочаровался в политике Российского государства.

В 1850 году Федор Иванович влюбился в двадцатичетырехлетнюю Елену Александровну Денисьеву, которая училась в одном институте с его дочерьми. Этот роман продолжался четырнадцать лет. Общество осуждало связь Денисьевой с Тютчевым, от девушки отрекся отец, их дети были незаконнорожденными, но все это время Федор Иванович не разрывал связь со своей законной семьей. Денисьева очень тяжело переносила столь сложную личную судьбу. Она заболела чахоткой и в 1864 году умерла. Тютчев считал себя виновником смерти любимой женщины, тяжело переживал, а потом вернулся к своей законной семье, уехав за границу.

В 1865 году поэт вновь приехал на родину. Вскоре умерли его сын и дочь (от Денисьевой), умерла мать поэта. Позже ушли из жизни его сын и брат Николай, а также дочь Мария. Федор Иванович был раздавлен свалившимися на него несчастьями, его здоровье резко ухудшилось.

Тютчев умер 15 (27) июля 1873 года в Царском Селе. «Милый, умный, как день умный, Федор Иванович! Прости-прощай!» — с горечью отозвался на известие об этой смерти И. С. Тургенев. Похоронен Ф. И. Тютчев в Петербурге на кладбище Новодевичьего монастыря.

Когда после смерти поэта вышло очень небольшое по объему издание его стихотворений, А. А. Фет приветствовал его стихотворным посвящением, заканчивавшимся строками, которые можно было бы поставить эпиграфом ко всем последующим изданиям тютчевских стихов:

Но муза, правду соблюдая,
Глядит — а на весах у ней
Вот эта книжка небольшая,
Томов премногих тяжелей.

(«На книжке стихотворений Тютчева»,
1883)

Традиции, унаследованные Ф. И. Тютчевым. Уникальное художественное творчество поэта восприняло замечательные традиции русской классики. Прежде всего приходится говорить о *М. В. Ломоносове* с его стремлением передать в поэзии космическую беспредельность, бездну, полную звезд:

Открылась бездна, звезд полна,
Звездам числа нет, бездне — дна.

Только у Тютчева космос предстает более трагичным и в сложном взаимодействии своих сил, могучих и полярных. Близка поэту XIX века и одическая торжественность Ломоносова, хотя у Тютчева она более согрета страстным и непосредственным чувством.

Следует отметить и *державинские* традиции в поэзии Ф. И. Тютчева. На них одним из первых пристальное внимание обратил литературовед Ю. Н. Тынянов. По его словам, поэзия Г. Р. Державина была той монументальной формой философской лирики, от которой Тютчев отталкивался. У этих двух поэтов нередко встречаются общие зачины, образы, интонации. Некоторые строки Державина («Затихла тише тишина», «Ночная тьма темнее стала») воскресают в строках Тютчева: «И тень нахмурилась темней», «Утихло вокруг тебя молчанье». Восклицанию поэта XVIII века «Бессмертная душа моя» соответствует восклицание поэта XIX века: «О, вещая душа моя!» В стихотворениях «Слезы» и «Бессонница» возникают образы («То в ямочки впивается ланит», «металла голос погребальный»), восходящие к державинским. От того же предшественника наследуются афористичность, архаическая лексика, синтаксические конструкции, резкие противопоставления крайностей:

Всесилен я и вместе слаб.
Властитель я и вместе раб.

Державинской поэтикой порождены и характерные тютчевские сложные и двойные прилагательные «порфиородный», «безлюдно-величавый», «всеславянский», «молниевидный», «осьмимесячная», «болезненно-греховная» и др. Державиным же порождена присущая Тютчеву возвышенность. Ю. Н. Тынянов сделал вполне справедливый вывод: «Без XIX века, без Державина историческая перспектива по отношению к Тютчеву не может быть верной».

Существенна и связь стиля Ф. И. Тютчева с поэтикой *В. А. Жуковского*. Их родственность в значительной степени определялась принадлежностью двух поэтов к одному художественному направлению — романтизму. Способствовали их сближению и частые встречи — в доме Тютчевых, в Кремле, в Чудовом монастыре («Там жил тогда Жуковский незабвенный»), в Италии на озере

Кома, в Петербурге. В. А. Жуковский писал о Тютчеве: «Он человек необыкновенно гениальный... Мне по сердцу». Со своей стороны Тютчев свидетельствовал в письме Жуковскому: «Вы принесли с собою то, что... я более всего любил в мире: отечество и поэзию». Ему, своему предшественнику, поэт посвятил прекрасные стихи 1852 года «Памяти В. А. Жуковского», где отметил цельность, гармоничность и глубинную чистоту автора «Светланы»: «Он стройно жил, он стройно пел...» От В. А. Жуковского Тютчеву достались яркая и высокая эмоциональность, углубленная сосредоточенность, художественная субъективность видения и всеглашная устремленность к раскрытию «души человеческой».

Особое место в творческом мире Ф. И. Тютчева заняло восприятие пушкинского творчества. Несмотря на свои собственные поэтические предпочтения и пристрастия, Ф. И. Тютчев рано осознал доминирующую роль А. С. Пушкина в отечественной поэзии. Он проявлял глубокий интерес к стихам А. С. Пушкина, испытывал влияние этих стихов. Юный поэт переписал в свою тетрадь две последние строфы пушкинской оды «Вольность» и откликнулся на это пламенное произведение своим стихотворением «*К оде Пушкина на Вольность*» (1820):

Счастлив, кто гласом твердым, смелым,
Забыв их сан, забыв их трон,
Вещать тиранам закоснелым
Святые истины рожден!
И ты великим сим уделом,
О муз питомец, награжден!

Тютчев разделяет с автором запретного воззвания пафос свободы, сочувствует пушкинскому вольнолюбию, ощущает в этих стихах «пламень божий», слышит в них героическую музыку, испытывает неподдельное восхищение смелостью Пушкина, гордится его «великим сим уделом». Сама лексика тютчевского стихотворения родственна фразеологии Пушкина периода его послелицейского вольнолюбия («тираны», «самовластье», «огонь свободы»). Эти мотивы развиваются в первых двух больших строфах поэтического отклика, но третья девятистишия содержит призыв к «сладкогласью»:

Воспой и силой сладкогласья
Разнежь, растрогай, преврати
Друзей холодных самовластья
В друзей добра и красоты!
Но граждан не смущай покою
И блеска не мрачи венца,
Певец! Под царскою парчою
Своей волшебною струною
Смягчай, а не тревожь сердца!

В голосе монархически настроенного Тютчева звучит осуждающее благоразумие, совет смягчать, а не тревожить сердца. Расхождение с Пушкиным ощущается и в композиции, и в строфике, и в пристрастии к архаической лексике, и в преобладании риторической интонации, присущих стихотворению Ф. И. Тютчева. И все же современниками Ф. И. Тютчев воспринимался как поэт, творивший в одном русле с Пушкиным и испытавший его воздействие. Тютчевская поэзия 1820-х и начала 1830-х годов во многом была соотнесена с пушкинской, выросла на основе последней. В 1850—1870-е годы окончательно складывается неповторимая художественная манера Ф. И. Тютчева, его индивидуальная стилистика, особый, не пушкинский путь психологизма в поэзии. Тем не менее он вбирает в себя творческий опыт Пушкина, расширяет масштаб охватываемых поэзией явлений. По словам профессора Н. Я. Берковского, «Тютчев с годами не обособляется от Пушкина, но приближается к нему».

Лирика природы. Особое очарование русской природы было открыто Тютчевым еще в юные годы, когда он жил в своем родном имении — селе Овстуг Брянского уезда Орловской губернии. Позже это чувство укрепилось, когда молодой дипломат приезжал из чинного Мюнхена в свою Россию, когда он окончательно вернулся на родину, где не уставал любоваться лесом в осеннюю непогоду или ширью полей, встречающих раннюю весну.

Природа органично вошла в поэзию Ф. И. Тютчева и стала основным объектом его воспроизведения. При этом поэт не столько изображал тот или иной пейзаж, сколько выражал свое переживание в связи с ним, свое неравнодушное отношение к нему. Он не столько всматривался в представшую перед ним картину природы, сколько осмыслил ее, давал обобщенное ее восприятие. У Тютчева сравнительно редки зорко увиденные детали, зато у него всегда преобладает «осердеченная» мысль, глубокая, острая и сильная.

О чем ты воешь, ветер 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!..

(«О чем ты воешь, ветер ночной?»,
начало 1830-х годов)

«Не то, что мните вы, природа...» (1836). Природа в лирике Тютчева близка и родственна человеку потому, что сама она наделена душой; она видится поэту мыслящим и чувствующим су-

ществом, способным не только рождаться, обновляться и умирать, но и переживать, говорить, кричать, негодовать, смеяться и восторгаться. Этому посвящено стихотворение «Не то, что мните вы, природа...». Поэт говорит здесь о полноте бытия в природном мире и богатстве переживаний этого бытия. Однако эти свойства недоступны равнодушным, они непонятны скептикам, склонным подозревать бессмысленность природы, ее вторичность, скованность:

Не то, что мните вы, природа:
Не слепок, не бездушный лик —
В ней есть душа, в ней есть свобода,
В ней есть любовь, в ней есть язык...

Ф. И. Тютчев вступает в полемику с теми, кто этой полноты природной жизни не признает, и мы видим и слышим темперамент страстного человека, способного так горячо отстаивать свой взгляд на «человечность» всего живого, нас окружающего. Поэт способен не только любоваться природой, но и живо ощущать ее тайны, ее негодующие бури, ее демонические «жесты», голоса, «поступки», «чувства». Кто же является противниками автора этого стихотворения, с кем он вступает в диспут?

Не их вина: пойми, коль может,
Органа жизнь глухонемой!
Души его, ах! Не встревожит
И голос матери самой!..

Считается, что выпад Тютчева направлен против тех положений философии Гегеля, где говорится о природе как о чем-то мертвом и пассивном, рожденном «абсолютной идеей». В то же время стихотворение адресуется всем тем, кто недооценивает природу и ее живую душу. Есть в этом произведении элемент наставительности, есть, как заметил литературовед Е. А. Маймин, «учительский пафос», «патетика урока». Но за этой внешней формой видно глубоко поэтическое содержание: это назидание художника. Он отчетливо видит лучи, проникающие в самую душу, ощущает цветение весны, созревание плода, слышит говор леса, беседу звезд, неземные языки рек.

Изображение природы у Ф. И. Тютчева не отделено от философского размышления о ней. Подтверждением тому служит миниатюра «*Природа — сфинкс. И тем она верней...*» (1869).

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

Это четверостишие преисполнено мудрого раздумья о сути природы, своеобразной рефлексии поэта. Она загадка, сфинкс, губящий человека (так звучит тезис). «Загадки нет и не было у ней» (это антитезис). Как будто бы резко противоречивы и поочередно замкнуты два утверждения, отделенные синтаксической точкой. Но они и тесно спаяны, потому что мысль о гибельности сфинкса плавно переходит во вторую часть миниатюры. Однако в центре четверостишия есть малозаметная вводная конструкция. Сомневающееся «может статься» оказывается своеобразным синтезисом, показывающим, что окончательного ответа на эти утверждения и вопросы нет. В таинственности — ее поэтическая прелесть. Она и загадочна, и ясна в своей одушевленности, она хаотична и гармонична одновременно. Снова перед нами острая мысль, согретая чувством любви. Прав был В. Я. Брюсов, писавший, что «Тютчеву представляется высшим блаженством, доступным человеку, — любоваться многообразными проявлениями жизни природы».

Философские размышления о человеке и мире. Особое место в творчестве Ф. И. Тютчева занимают философские размышления о человеке и его месте в мире. Поэт принес в отечественную поэзию тему слитности личности с круговращением в природе, с противоборством в ней тьмы и света. Человек в представлении Тютчева является частицей природы, он «вписан в нее», растворен в ней и вбирает ее в себя. Если, например, у М. Ю. Лермонтова в стихотворении «Выхожу один я на дорогу...» личность показана беспредельно одинокой и существующей сама по себе, тогда как природа, космос, звезды живут своей жизнью («звезда с звездой говорит»), то у Ф. И. Тютчева эти миры оказываются сращенными и неразсторжимыми. Дивный мир со своим разнообразием «лежит развитый» перед человеком, «ему отверста вся земля», «он видит все и славит Бога», потому что слит с этим природным миром нераздельно («Странник»). Многие стихи Тютчева построены так, что пейзажная зарисовка незаметно переходит в раздумья о человеке, а изображение личности дается в связи с воссозданием ландшафта или природных явлений.

«Silentium!»¹ (1830). Философская мысль о драматизме существования личности заключена в стихотворении «Silentium!». Первая и третья строфы этой трехчастной композиции сопоставляют духовную жизнь человека, его чувства и мечты, его «таинственно-волшебные» думы с внешним миром, с его наружным шумом, обманчивыми дневными лучами и подлинной в своей истинности звездной ночью. Выношенной мудрости этих крайних строф соответствует их наставительная, поучительная и повелительная интонация: сохраняя свою отъединенность от других,

¹ Silentium (лат.) — молчание.

любуйся красотой мироздания, внимай лению дневных лучей и сиянию ночных звезд. Этим самым будет установлена необходимая и желанная связь с внешним миром. Вторая строфа носит характер исповедальный:

Как сердцу высказать себя?
Другому как понять тебя?
Поймет ли он, чем ты живешь?

Это жалоба человека на его обособленность от других, на одиночество в людском сообществе, где «мысль изреченная есть ложь», где слово не может объединить людей, жалоба на замкнутость духовного мира, в силу чего личность обречена на свою немоту. Горечь лирического героя получает форму вопросов, которые следуют один за другим, а затем форму скорбного афоризма. В этой же строфе звучит и мощная мысль о напряженности и богатстве духовной жизни человека, богатстве, равном целому миру, которое нужно не растерять. Сокровенные думы свои важно не измельчить, не «возмутить», как можно замутил природные ключи, бьющие из-под земли. Размышления поэта согреты его волнением, которое особенно чувствуется в настойчивом повторении повелительного «молчи» (им заканчивается каждая строфа) и в пятом стихе, где четырехстопный ямб неожиданно переходит в трехстопный амфибрахий. Поэт развивает мотив «невыразимого», присущий Жуковскому, и доводит его до логического завершения, до требовательного наставления. Чтобы придать особую весомость и масштабность этой композиции, поэт дает ей необычное, заимствованное из средневековых дидактик латинское название, усиливая его восклицанием: «*Silentium!*»

Стихи о любви. Глубоким драматизмом, напряженностью и неизменной философичностью отмечена и любовная лирика Тютчева. В ней также доминируют образы дня и ночи, рядом с блаженством оказывается ощущение безнадежности, наряду с тишиной здесь ощущается проявление необузданной стихии, бури, которая чревата катастрофой. Уже в ранних стихах на тему любви начинает сказываться противоречивость. В шутовском послании «*К Нусе*» (1825) верности противопоставлен «неверный блеск», сердечности чувства противостоит легкое равнодушие красавицы с условным именем.

Одним из самых радостных и светлых увлечений молодости было чувство поэта к Амалии Лерхенфельд, позже баронессе Крюденер. Счастливыми были их совместные прогулки по улицам Мюнхена, поездки по предместьям с их древними развалинами, плавание по Дунаю. Амалия, вопреки своему нежному чувству к Тютчеву, неожиданно отдала свою руку другому. Несмотря на длительную горечь от пережитого, поэт много лет спустя поведал об этой сво-

ей неугасающей любви как о «времени золотом», исполненном поэзии и красоты («*Я помню время золотое*», 1836):

Я помню время золотое,
Я помню сердцу милый край.
День вечерел, мы были двое;
Внизу, в тени, шумел Дунай.

Память сердца оказалась сильнее и власти времени, и незатухающей боли. И все же в этой элегии живет грустное чувство увядания. Оно и в угасании дня, и в облике руин замка, и в прощании солнца с холмом, в опадании цветов яблонь, в догорании заката, в ощущении скоротечности свидания.

Спустя 34 года Тютчев создал еще одно лирическое признание бывшей возлюбленной — «*Я встретил вас — и все былое...*» (1870). Оно было названо инициалами К. Б., которые, по свидетельству поэта Я. П. Полонского, означают сокращение слов «Крюденер Баронессе». Между двумя ей посвященными стихотворениями немало родственного. Недаром они начинаются с воспоминаний о былом, рисуют прошлое сквозь дымку чудесного сна («Гляжу на вас, как бы во сне») и содержат цитатную переключку с использованием одинакового эстетического признака давнего — «время золотое». Вновь неумирающее чувство оказалось победителем времени («слышнее стали звуки, | Не умолкавшие во мне»).

В стихотворении «*О, как убийственно мы любим...*» (1851) признания принадлежат герою, который предстает палачом своей возлюбленной. Вот почему акцентировано в первой строке наречие «убийственно», так парадоксально рифмуются в первой строфе слова «любим» и «губим». Стихотворение воспринимается как сжатый до десяти строф роман двух сердец и одновременно как драма, переданная стихами внутреннего монолога. Первая строфа стихотворения дважды повторяет местоимение «мы». Тем самым сказанное в ней носит обобщенный характер и относится к людям того круга, к которому принадлежит поэт:

О, как убийственно мы любим,
Как в буйной слепости страстей
Мы то всего вернее губим,
Что сердцу нашему милей!

Начиная со второй строфы на смену этому широко типизированному «мы» приходят местоимения «ты» (в значении «я») и «она». Общее получает конкретизацию на частном примере отношений конкретного лирического героя и героини. С поразительной прямоотой и удивительным бесстрашием поэт воспроизводит трагедийную историю героини. Отгалкиваясь от понятия «огонь»,

Тютчев вводит в текст целый ряд глаголов, результат внешних воздействий и ее своеобразного самосожжения. Итогом становится страшный образ «пепла», упомянутый в предпоследней строфе. Одним из виновников случившегося оказывается «толпа». «Толпа» обретает облик страшных чудовищ, способных втоптать в грязь «то, что в душе ее цело». Еще она напоминает разрушительную стихию, все ломающую на своем пути. Не случайно здесь применена глагольная форма «нахлынув», вызывающая ассоциацию с морскими волнами. Но с еще большим ожесточением лирический герой судит себя. Он рисует себя губителем, носителем тщеславия, слепой страсти, разрушителем прекрасного, олицетворением злого рока:

Судьбы ужасным приговором
Твоя любовь для ней была,
И незаслуженным позором
На жизнь ее она легла!

В соответствии с таким грозным самоосуждением монолог приобретает ораторские интонации, прокурорскую суровость и беспощадность. Звучат убийственные вопросы, обращенные к себе и воображаемой публике («И что ж теперь? И где ж все это?»), восклицания («Жизнь отречения, жизнь страданья!»), повторы («боль... боль... боль»). Последняя строфа, возвращаясь к началу, подводит неутешительный итог, вновь воздаст виновникам по «заслугам» и с еще большей, чем ранее, эмоциональностью завершает речь-обвинение.

Тема истории и политические мотивы. Значительное место в творчестве Ф. И. Тютчева занимают стихи на общественно-политические темы. По подсчетам К. В. Пигарева, правнука Ф. И. Тютчева, такие произведения составляют примерно четвертую часть поэтического наследия поэта. Отдельные литературоведы склонны считать эти стихи инородной частью тютчевского творчества, не соответствующей характеру его дарования. Однако следует учесть частоту обращения Ф. И. Тютчева к этой теме и мотивам, наличие среди них подлинных ценностей, внутренние связи этих стихов с философской лирикой поэта.

Многочисленные раздумья, размышления о России были подытожены и концентрированно переданы Ф. И. Тютчевым в прославленном четырехстрочном стихотворении «*Умом Россию не понять...*» (1866).

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

Поэт останавливается перед загадкой своей страны, считая, что умом она постигнута быть не может. Тютчев постоянно размышляет о России, думает о политическом устройстве государства, но неизменно обнаруживает разительные противоречия в его жизни. Он приходит к мысли о противостоянии «христианской империи» европейскому буржуазному обществу и революционному процессу в самой стране. Он возмущен «подлостью, глупостью, низостью и нелепостью» правительственных кругов, деятельность которых приводит его родину к позору. Самое бесполезное, считает поэт, «иметь на своей стороне разум». Он предощущает близкий и неминуемый конец «ужасной и шутовской» системы. Поэт растерян, возмущен, но верит в грядущее освобождение от скверны. Он размышляет о беспечности, косности и равнодушии посетителей петербургских салонов. А «жизнь народная, жизнь историческая еще не проснулась в массах населения». Более всего поражает его «отсутствие России в России». Разрушаются патриархальные и религиозные устои страны, хотя, по Тютчеву, именно они являются для нее специфичными.

В стихотворении «*Эти бедные селенья*» (1855) он заявил, что «гордый взор иноплеменный» не способен понять, что тайно светит в «наготе смиренной», в его краю «долготерпенья». В силу своих славянофильских симпатий поэт отказывается соизмерять жизнь родной страны с Западом, ориентироваться на последний, беря его за образец. У России свой собственный путь, ее «аршинным общим не измерить». Самобытность жизни России, национальное своеобразие ее нравов, быта, общественного устройства, религии убеждали поэта в том, что «у ней особенная стать». Эти мысли в какой-то мере противостояли как антитезис первой строке четверостишия, его тезису. А завершается стихотворение синтезисом: поскольку отчизну нельзя понять умом и поскольку у нее особое предназначение, можно верить в ее великую будущность.

Вопросы и задания

1. Прочитайте в учебнике раздел о Ф. И. Тютчеве. Вспомните известные вам стихотворения Ф. И. Тютчева. Попытайтесь охарактеризовать личность поэта. Составьте план ответа.
2. *Прочитайте дополнительную литературу о жизни и творчестве Ф. И. Тютчева.
3. Составьте таблицу «Хроника жизни и творчества Ф. И. Тютчева».
4. Проанализируйте и сопоставьте синхронистическую таблицу (см. практикум) с творческой биографией Ф. И. Тютчева.
5. Как проявились традиции Г. Р. Державина, В. А. Жуковского, А. С. Пушкина в поэзии Ф. И. Тютчева?
6. В чем состоит своеобразие подхода Тютчева к природе?
7. Каковы ведущие мотивы тютчевской пейзажной лирики?

8. Какими художественными средствами пользуется Ф. И. Тютчев, стремясь одухотворить мир природы?

9. *Проанализируйте одно из пейзажных стихотворений поэта, прочитав его наизусть.

10. Какое место в лирике Ф. И. Тютчева занимают его размышления о человеке?

11. Как мысль о драматизме существования личности выражена в стихотворении «Silentium!»? Какие чувства и мысли вызывает у вас это стихотворение?

12. В чем вы видите своеобразие любовной лирики Тютчева?

13. *Сделайте самостоятельный анализ стихотворения «Я встретил вас...» в единстве его содержания и поэтической формы.

14. *Кто виновен в том, что опьяненность счастьем любви сменилась драматическим отрезвлением, как об этом говорится в стихотворении «О, как убийственно мы любим...»? Каковы итоги «губительной любви»?

15. Прав ли поэт, считающий, что «умом Россию не понять»? Почему «у ней особенная стать», не измеряемая «аршином общим»?

16. *Что дает Тютчеву основание для оптимистической веры в свою страну?

17. Выучите понравившиеся вам три стихотворения и подготовьте их выразительное чтение.

18. Составьте понятийный словарь темы «Ф. И. Тютчев».

Рекомендуемая литература

Айхенвальд Ю. Силуэты русских писателей / Ю. Айхенвальд. — М., 1994.

Берковский Н. Я. Тютчев // Полное собрание стихотворений / Ф. И. Тютчев. — Л., 1987.

*Кожин В. Тютчев / В. Кожин. — М., 1988. — (Серия «ЖЗЛ»).

*Петров А. Личность и судьба Федора Тютчева / А. Петров. — М., 1992.

Русские писатели. Библиографический словарь : в 2 ч. / под ред. П. А. Николаева. — М., 1990. — Ч. 2.

Шайтанов И. О. Федор Иванович Тютчев: поэтическое открытие природы. В помощь преподавателям, старшеклассникам и абитуриентам / И. О. Шайтанов. — М., 1998.

**Афанасий
Афанасиевич
Фет
(1820 — 1892)**



По словам Л. Н. Толстого, А. А. Фет проявил «лирическую дерзость, свойство великих поэтов». Он сумел открыть в жизни природы, в духовном мире людей то, чего до него никто не подмечал. А. А. Фет достиг высокого мастерства в изображении едва уловимых переживаний человека, органически связанного с природой.

Афанасий Афанасиевич родился 23 ноября (5 декабря) 1820 года в селе Новоселки Орловской губернии. Отец, Иоганн Фет, чиновник, служивший в суде. Мать, Каролина Шарлотта Фет, родила сына вне брака, а позже стала женой А. Шеншина, который усыновил Афанасия. Мальчик получил по наследству дворянство. Когда Фету исполнилось 14 лет, его дед открыл правду рождения внука Шеншину, после чего мальчика лишили дворянства и вернули ему фамилию Фет. Это было воспринято Фетом как личная трагедия, и он делал все возможное, чтобы вернуть себе фамилию Шеншин и дворянство. Лишь в 1873 году ему это удалось.

Учился А. А. Фет в немецком пансионе в городе Верро (Эстония), затем на словесном отделении Московского университета (1838 — 1844). С первого года студенчества началась бурная поэтическая деятельность. «Вместо того чтобы ревностно ходить на лекции, я почти ежедневно писал новые стихи», — вспоминал Фет впоследствии.

В 1840 году вышел первый сборник Фета «Лирический пантеон», а со следующего года университетские учителя поэта профессора С. П. Шевырев и М. П. Погодин стали печатать его стихи в своем журнале «Москвитянин». Вскоре Афанасий Афанасиевич начал сотрудничать в журнале «Отечественные записки».

Уже в студенческие годы Фет стал знаменитым поэтом. Талант юноши оценил В. Г. Белинский. «Из живущих в Москве поэтов всех даровитее г-н Фет», — написал он в 1843 году.

Одновременное участие в реакционном «Москвитянине» и в самом прогрессивном журнале того времени, руководимом Бе-

линским, — «Отечественные записки», говорит о политической индифферентности¹ А. А. Фета.

Окончив университет, Фет поступил на военную службу. Этот шаг был вызван стремлением получить дворянство (для чего военная служба была в ту пору наиболее легким путем) и таким образом упрочить свое общественное положение. А. А. Фет был зачислен в Кирасирский орденский полк, расквартированный в Херсонской губернии. В маленьких городах, в деревнях и селах этой губернии прошло восемь лет его жизни (с 1845 по 1853 год). Из московского литературного круга поэт попал в далекий от умственных интересов круг провинциальных помещиков и офицеров. Около него почти не было людей, способных оценить его дарование. В этот период Фет мало печатался в журналах. Безденежье и жизнь в глухой провинции не позволяли ему издать стихи отдельной книгой. Сборник, в 1847 году разрешенный цензурой, вышел только через три года.

В 1848 году А. А. Фет влюбился в Марию Лазич, но вскоре этот роман закончился. Браку помешали материальные трудности, так как Фет был небогат, находился на службе в чине офицера и собирался серьезно строить свою карьеру. Через два года Мария Лазич умерла. Это событие потрясло Фета, и до самой смерти он вспоминал свою любовь и сожалел о ее потере.

В 1853 году он был переведен в уланский полк в Петербург. Фет сблизился с рядом петербургских писателей, в особенности с И. С. Тургеневым, который стал его литературным советчиком и руководителем. Тургенев играл большую роль в редакции журнала «Современник», и с 1854 года этот журнал начал систематически печатать стихотворения А. А. Фета.

К концу 1850-х годов положение Фета в литературе изменилось. Приближалась революционная ситуация, резко обострилась общественная борьба. Исключительное значение приобрел вопрос о целях, задачах, смысле литературы и искусства вообще. Революционно-демократическая критика призывала к созданию искусства идейно значимого, доступного народу, широко отражающего и осмысляющего жизнь, участвующего в решении ее насущных вопросов. Противоположный лагерь выдвигал требование свободы искусства от какой бы то ни было связи с социально-политической жизнью и ее задачами. По утверждению критиков-эстетов, прекрасное не может быть создано на почве «временных», «случайных», «злободневных» интересов, искусство — поэзия в особенности — связано лишь с «вечным идеалом красоты». А. А. Фет всегда тяготел к *темам, одобряемым теоретиками «чистого искусства»*. Когда наступили годы резкого идейного размежевания, он безоговорочно встал на сторону этого направления и ополчился

¹ Индифферентность — равнодушие, безучастность, безразличие.

на его врагов не только в программных стихотворениях, но и в специальных статьях («О стихотворениях Ф. Тютчева», 1859; «По поводу статуи г. Иванова», 1866). Эти статьи характерны воинствующим эстетизмом: «Художнику дорога только одна сторона предметов: их красота»; единственная задача искусства — «передать во всей полноте и чистоте» образ, «в минуту восторга» возникающий перед художником; «другой цели у искусства быть не может»; «произведение, имеющее какую бы то ни было дидактическую тенденцию», — это «дрянь» и т. п.

В 1857 году Фет женился на М. Боткиной. Через два года он прервал свою работу с Некрасовым, так как стал противником революционных идей. Афанасий Афанасиевич купил имение в Орловской губернии и начал устраивать свой быт. Бывшие друзья-критики и литераторы не понимали ухода Фета от общественной жизни, осуждали его, видели в его действиях только проявление эгоизма. Сам же Фет не стремился к оправданиям, так как он перенес достаточно много трагедий в жизни и считал, что имеет право строить свою судьбу вне зависимости от общества.

С 1862 года начали публиковаться прозаические произведения Фета. Поэт продолжал общаться с Л. Н. Толстым и другими писателями, разделяющими его мировоззрение.

Афанасий Афанасиевич не только активно занимался поэзией, прозой, но и работал как переводчик, стремясь точно передать поэтику текстов.

Умер А. А. Фет от разрыва сердца 21 ноября (3 декабря) 1892 года в Москве.

Ранняя лирика А. А. Фета примечательна разнообразием жанров, разрабатывавшихся поэтом. Здесь часто встречаются баллады, созданные в традициях романтической поэзии, отличающиеся развитой сюжетностью, повествовательностью, динамикой передачи событий, раскрытием экзотической обстановки Востока, рыцарственной средневековой героики. Таковы «Похищение из гарема», «Замок Рауфенбах», «Удавленник». Однако от баллады к балладе усиливалось стремление приглушить острое сюжетное развертывание, росла склонность к описательности («Метель»). Это чутко уловил критик А. А. Григорьев, который обратил внимание на новизну фетовской трактовки привычного жанра: «В балладах г. Фета заметно явное стремление к новым формам этого рода в поэзии. <...> В “Геро и Леандре” замечательно то, что при совершенном отсутствии рассказа о событии это все-таки баллада».

Разрабатывал Фет и такой исключительно ему присущий жанр, как «гадания». В стихотворениях этого типа интересны переданные поэтом обряды, поверья, обычаи, характерные для сельского быта, колорит русской старины. Замысел поэта здесь восходит к знаменитой «Светлане» В. А. Жуковского, но выглядят стихи Фета уже по-иному: пространная романтическая баллада превращается в

скромную миниатюру, некогда обстоятельно воспроизводившиеся обряды переданы лаконично и сводятся лишь к намеку на народный ритуал («Перекресток, где ракирка...», «Ночь крещенская морозна...»). Тяготение молодого Фета к воссозданию народных обычаев заинтересовало журнал «Москвитянин», где стихи его некоторое время охотно печатали.

Музыкальность поэзии А. А. Фета. Одной из заметных особенностей зрелой лирики Фета является ее поразительная музыкальность. Совсем не случайно сам поэт целый ряд своих стихотворений называл «Мелодии». Некоторые его произведения с музыкой связаны тематически («Шопену», «Певнице», «Бал»). Произведения другого ряда композиционно построены как вокальные пьесы, имеют романсную структуру («На заре ты ее не буди...», «Свеж и душист твой роскошный венок...»). О таких стихах М. Е. Салтыков-Щедрин говорил, что «романсы его распеваает чуть ли не вся Россия». Особенно много в лирике Фета произведений, музыкальность которых передана изобразительно-выразительными средствами: интонацией, размером, ритмикой, рифмовкой, характером конечных созвучий, повторами. Поэт сближал границы музыки и словесного искусства. «Поэзия и музыка, — писал он, — не только родственны, но нераздельны».

Становится понятным, почему так часто к его лирике обращались русские композиторы. На слова стихотворений Фета написаны романсы и вокальные ансамбли П. И. Чайковским («Я тебе ничего не скажу...», «Мой гений, мой ангел, мой друг», «Не отходи от меня»), Н. А. Римским-Корсаковым («Свеж и душист твой роскошный венок...»), А. Е. Варламовым («На заре ты ее не буди...») и др. Особенно высоко ценил музыкальность Фета П. И. Чайковский, который говорил, что «Фет в лучшие свои минуты выходит из пределов, указанных поэзии, и смело делает шаг в нашу область. <...> Ему дана власть затрагивать такие струны нашей души, которые недоступны художникам...». П. И. Чайковский называл А. А. Фета «поэтом-музыкантом», «поэтом безусловно гениальным». Композитор выделял в стихах Фета лейтмотивы, лиризм, передачу невыразимого, исключительную гармоничность, напевность.

Свидетельством необыкновенной музыкальности поэта является стихотворение «*Сияла ночь. Луной был полон сад...*» (1877). К его особому эмоциональному восприятию подготавливает чудесный живописный пейзаж.

Сияла ночь. Луной был полон сад. Лежали
Лучи у наших ног в гостиной без огней.

Все вокруг залито лунным светом, и оттого ночная пора и мир природы предстают в своем неожиданном сиянии. Однако зари-

совка ночи дана необычайно лаконично¹, в пределах одной строки, которая при помощи переноса плавно и мягко переходит ко второму стиху. Он воспроизводит уже интерьер помещения, обогащенный светотенью: в гостиной полумрак, погашены огни, и только лучи лунного света освещают людей и предметы, связывая их с внешним божественным миром. Живопись незаметно переходит в музыку, преодолевая границу другого искусства.

Ты пела до зари, в слезах изнемогая,
Что ты одна — любовь, что нет любви иной...

В стихотворении уже зазвучал ноктюрн, инструментальная пьеса мечтательного характера. Длинные шестистопные ямбические строки зазвучали лирической мелодией. Ноктюрны обыкновенно пишутся для фортепиано. Не случайно поэт упоминает рояль и его дрожащие струны, вторящие сердечному биению.

Однако фортепианный ноктюрн снова мягко и нежно преобразуется в вокальный, и мы видим и слышим необыкновенную, глубоко чувствующую певицу, выплакивающую свои переживания, свою любовь, единственную на свете. Фетовский лирический пейзаж незаметно превращается в любовное признание. Искусство и встреча с ним рожают у лирического героя гамму эмоций: потрясение, замороженность, восхищение женщиной, жажду жизни и любовь.

А музыка продолжает звучать. Поэт не только повторно воспроизводит вокальное исполнение, звучание того же голоса, тех же звуков и вздохов, но и строит композицию своего шедевра по музыкальным законам. Вторая строка второй строфы оживает и повторяется в окончании третьего четверостишия («Что ты одна — вся жизнь, что ты одна — любовь»), а четвертый стих той же второй строфы («Тебя любить, обнять и плакать над тобой») вновь звучит в заключительном четверостишии, становясь его мелодическим завершением. Музыку передает и звукопись этого ноктюрна. Трепет сердца и струн великолепно воспроизводит в третьей строке дрожащий звук «р» («Рояль был весь раскрыт, и струны в нем дрожали»), а звучание высокого голоса певицы доносит до нас анафорическое² «и» третьей строфы и широкое «у» в ее женских рифмах («скучных» — «звучных»). Так органично слились в этом стихотворении Фета живописное и музыкальное начало, чтобы прославить искусство певицы, красоту женщины, очарование лунной ночи и силу любовного чувства.

¹ Лаконично — сжато, кратко, немногословно.

² Анафора (от греч. *anaphora* — вынесение вверх) — оборот поэтической речи, состоящий в повторении созвучий отдельных слов или одинаковых синтаксических построений в начале стихотворных строк и строф или отдельных фраз в прозаическом художественном произведении.

Любовная лирика А. А. Фета. Охарактеризованное свойство поэзии Фета очень ярко проявляется в его любовной лирике, которая занимает значительное место в его наследии. Поэт полагал, что любовь «всегда останется зерном и центром, на который навивается всякая поэтическая мысль». К числу шедевров, посвященных этой теме, можно отнести стихотворения «*Следить твои шаги, молиться и любить*», «*Какое счастье: и ночь, и мы одни!...*», «*Когда мои мечты за гранью прошлых дней...*», «*Сонет*».

Поэт воспроизводит самые разнообразные переживания и нюансы любовного чувства. Это и любовное томление, радость встречи с подругой, восторженное любование женщиной, упоение ее красотой. Это и возрождение лирического героя, счастье от взаимного понимания, ревность, горечь разлуки, осознание душевной близости, скорбь при воспоминании о любимой, раскаяние и самобичевание за проявленное отчуждение, страдание от безответности и прерванной связи. Фет передает текучесть переживания, его обогащение, перелом в его развитии. При этом очень редко он набрасывает портрет любимой, а лирическое «я» поэта носит весьма обобщенный характер.

Когда мои мечты за гранью прошлых дней
Найдут тебя опять за дымкою туманной,
Я плачу сладостно, как первый иудей
На рубеже земли обетованной.

(«Когда мои мечты за гранью прошлых дней...»,
1844)

Жанры любовной лирики у Фета тоже очень разнообразны: любовная медитация, исповедь, лирическое послание, песнь о любви, элегия. Довольно часто выражение любовного чувства соединено с сопутствующим восприятием конкретного пейзажа, широкой картины природы, грандиозного мироздания.

Пейзажная лирика А. А. Фета. Пейзажная лирика поэта составляет основное богатство творческого наследия Фета. Он придавал ей первостепенное значение. В основе его пейзажных картин — ранние впечатления от Орловщины, красота украинских степей и сумрачный облик Балтийского побережья, где довелось служить поэту, ландшафты Курской губернии, где он провел последние годы. Однако более существенно то, как поэт подходит к воссозданию мира природы. Он умеет увидеть и услышать в ней необычайно много, проникнуть взором, слухом и умом в ее сокровенный мир, передать свой диалог с ней, свое романтическое восхищение от встречи с природой, философские раздумья, рожденные при созерцании ее облика, особенно в вечернюю и ночную пору («Летний вечер тих и ясен...», «На стоге сена ночью южной...»). Фету присущи удивительная тонкость чувств живописца,

любующегося пейзажем, многообразие переживаний, рожденных от общения с природой («Полуночные образы реют...», «Солнце ниже лучами в отвес...»).

А. А. Фет нередко объединял свои излюбленные темы и создавал их органическое единство, в частности синтез мотивов созерцания природы и любовных переживаний. В ряду таких произведений выделяется стихотворение «*Шепот, робкое дыханье...*» (1850).

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

Свет ночной, ночные тени,
Тени без конца,
Ряд волшебных изменений
Милого лица,

В дымных тучках пурпур розы,
Отблеск янтаря,
И лобзания, и слезы,
И заря, заря!..

Уникальность этого стихотворения заключается в том, что, будучи исключительно нежным, камерным и тихим, оно породило шквал откликов в русской литературе, став в ней и в творчестве поэта своеобразным событием. Фет воссоздал в этом шедевре образ природы в ночную пору и одновременно интенсивное переживание любовного чувства. В связи с этим в тексте выстраиваются два ряда: природный и человеческий, которые вступают в неразрывную связь. Детали каждого из этих рядов на наших глазах претерпевают изменения, заметные для человека, наделенного чутким сердцем. В лирическом «сюжете» стихотворения можно уловить своеобразную завязку (в первой строфе, где слышится «робкое дыханье» и легкое «колыханье сонного ручья»), развитие темы (во втором четверостишии переданы и изменения милого лица, и игра теней среди ночного света) и ее кульминацию (в третьей строфе упоминаются «и лобзания, и слезы», а одновременно наступающее утро, окрашенное розоватыми отблесками разгорающейся зари). Заметим теперь и то, как много времени проходит с момента встречи возлюбленных и первых трелей соловья, хотя весь этот ход часов умещен в 12 коротких строчек. Обратим внимание также на поразительную красочность, живописность каждого переданного мига («серебро», «тени без конца», «пурпур розы»). Наконец, отметим, что уловленный нами сюжет развивается без помощи частей речи, обычно передающих движение, без единого глагола. Все это было исключительно ново и

непривычно для читателей тех лет, для критики, что и определило ее разногласицу. Одни авторы восхищались этим стихотворением Фета (М. Е. Салтыков-Щедрин, Л. Н. Толстой), другие — высмеивали его в пародиях (К. Прутков, Д. Минаев), третьи заняли особую позицию и дали ему неоднозначную оценку (Ф. М. Достоевский признал, что стихотворение «великолепно по своему художественному совершенству», но одновременно отметил его удаленность от злободневных проблем времени).

Особенности зрелой лирики А. А. Фета. К числу важнейших отличий поэзии Фета следует отнести *тонкий психологизм* его зрелой лирики, глубинное раскрытие душевных состояний лирического героя и самого автора, передачу лирического переживания как процесса, длящегося во времени, выражение подсознательного.

Фет обостренно воспринимал и переживал время: краткий миг, протяженность дня и ночи, безграничность вечности. Продолжая традиции В. А. Жуковского, он культивировал поэзию *неоформленности, неопределенности, передачу невыразимого*.

Особо следует отметить тяготение Фета к импрессионизму¹, получившему в европейском искусстве наиболее яркое выражение в творчестве живописцев (К. Моне, Э. Мане, О. Ренуар, Э. Дега), в музыке К. Дебюсси и М. Равеля. В стихах Фета особенности этого направления выразились в улавливании игры света, передаче неожиданного освещения, в редких ракурсах и окраске, кажущейся поэту истинной. Импрессионизм выразился также в непосредственной *фиксации* поэтом своих *субъективных наблюдений и впечатлений*, в *отрывочности зарисовок*, передаче неповторимости каждого мгновения жизни природы и человека. Отсюда — своеобразие метафоричности Фета, пристрастие к мотиву отражения предметов в воде, заостренность концовок, изображение оттенков, нюансов предметов и настроений, трепетность ритма, причудливость строфического построения. Все это можно видеть в таких произведениях, как «*Скрип шагов вдоль улиц белых...*» (1858):

Скрип шагов вдоль улиц белых,
Огоньки вдали;
На стенах оледенелых
Блещут хрустали.

Или «*Это утро, радость эта...*» (1881):

Это утро, радость эта,
Эта мощь и дня, и света,
Этот синий свод,
Этот крик и вереницы,

¹ Импрессионизм — направление в искусстве, ставящее целью передачу, воспроизведение непосредственных субъективных впечатлений от действительности.

Эти стаи, эти птицы,
Этот говор вод...

<...>

Это все — весна.

«Ярким солнцем в лесу пламенеет костер» (1859). В этом стихотворении реальные отражения огня на стволах деревьев видятся поэту «пьяными гигантами»; треск сучьев кажется «столпившимся хором», а ельник представляется шатающимися существами, раскрасневшимися от красно-желтого огненного вина. Воображение лирического героя разыгрывается среди «нахмурившейся мглы», и вот уже кажется, будто холодная ночь стала жарким днем, а наступающий день — чем-то туманным, сумрачным и неясным. Поэт, словно живописец-импрессионист, любясь эффектами света и движения, разбрасывает на ткани своего стихотворения крупные отчетливые мазки и красочные пятна. Ему видится, как с наступлением утра на светлеющем фоне «изогнувшийся пень» «прочернеет один на поляне». Брезжущее солнце представляется поэту скупо мерцающим костром, а костер в ночи — ярким солнцем.

А. А. Фет — мастер выразительной метафоры. В его стихах «перебежавший день» может золотить ступени; лес «смолкает»; выси гор «потухли», а ночь «сыплет» «своей бездонной урной» «к нам мириады звезд» («Растут, растут причудливые тени...», 1854). Такая метафоричность придает поэтическим строкам исключительную выразительность. В стихах Фета много не просто движения, а своеобразного полета. Не случайно критик Н. Н. Страхов заметил, что «каждый стих у него с крыльями, каждый сразу подымает нас в область поэзии».

«Я тебе ничего не скажу...» (1885). Это стихотворение относится к зрелой лирике А. А. Фета. По-прежнему в нем живет поразительная музыкальность, недаром первоначальное название этой лирической пьесы — «Романс». Не случайно к этому стихотворению обращались многие композиторы. Самым удачным, безусловно, является романс П. И. Чайковского, создавшего свое очаровательное музыкальное творение сразу же после опубликования лирической пьесы Фета в «Вестнике Европы» в 1886 году.

По-прежнему в стихотворении А. А. Фета ощущается редкая согласованность жизни человека и природы.

Целый день спят ночные цветы,
Но лишь солнце за рошу зайдет,
Раскрываются тихо листы
И я слышу, как сердце цветет.

И подобно тому как раскрываются листы ночных растений с заходом солнца, как цветут и благоухают цветы, «цветет сердце» влюбленного человека.

Каким удивительно тонким, нежным, деликатным предстает ныне лирический герой стихотворения.

И в больную усталую грудь
Веет влагой ночной... я дрожу,
Я тебя не встревожу ничуть,
Я тебе ничего не скажу.

Это человек, который не только обостренно чувствует природу, но и ощущает биение сердца спящей подруги. Он хранит свою любовную тайну и не решается встревожить неосторожным словом любимую.

Есть в этом стихотворении едва уловимый драматизм, намек на непроясненность, невысказанность отношений, осложненных ощущением усталости и роковой болезни лирического героя.

Если сравнивать стихи А.А.Фета с поэзией Ф.И.Тютчева, то можно отметить большую философичность последнего, его рационализм, космизм его произведений, ощущение Тютчевым кризисности мира, чего обычно Фет не передавал, делая акцент на передаче прекрасного, гармонического, чувственного в переживаниях человека и меняющемся лике природы. Блок справедливо заметил, что все торжество гения, не вмещенное Тютчевым, вместил Фет.

Сравнивая стихи А.А.Фета с поэтическими произведениями Ф.И.Тютчева, Н.А.Добролюбов писал: «...талант одного способен во всей силе проявиться только в уловлении мимолетных впечатлений от тихих явлений природы, а другому доступны, кроме того, — и знойная страстность, и суровая энергия, и глубокая дума, возбуждаемая не одними стихийными явлениями, но и вопросами нравственными, интересами общественной жизни».

Вопросы и задания

1. Прочитайте раздел учебника об А.А.Фете. Вспомните известные вам стихотворения А.А.Фета. Попытайтесь охарактеризовать личность поэта. Составьте план ответа.
2. *Прочитайте дополнительную литературу о жизни и творчестве А.А.Фета.
3. Составьте таблицу «Хроника жизни и творчества А.А.Фета».
4. Проанализируйте синхронистическую таблицу (см. практикум) и сопоставьте ее с творческой биографией А.А.Фета.
5. К каким жанрам чаще всего обращался А.А.Фет в ранний период своего творчества?
6. Чем достигается музыкальность лирики А.А.Фета? Подтвердите на примере двух-трех стихотворений.
7. **Под каким впечатлением родилось стихотворение «Сияла ночь. Луной был полон сад...» и кому оно посвящено?

8. В чем вы видите живописную изобразительность этого шедевра? Какие картины открываются вашему воображению?

9. *Как соединяются живописность и музыкальность стихотворения «Сияла ночь. Луной был полон сад...»? В связи с чем возникает и развивается в нем тема музыки?

10. *Сопоставьте стихотворение «Сияла ночь...» А. А. Фета с любовным посланием А. С. Пушкина «Я помню чудное мгновенье...». Что сближает эти творения лирической поэзии? Как передано в них реальное движение времени?

11. Как переданы меняющиеся отношения влюбленных в стихотворении «Шепот, робкое дыханье...»?

12. Имеется ли логическая связь и непрерывность в цепи нарисованных картин в стихотворении «Шепот, робкое дыханье...»?

13. В чем, на ваш взгляд, состоит необычность формы стихотворения «Шепот, робкое дыханье...»?

14. *Как поэту удастся передать слитность изменений в природе и душевном состоянии человека в стихотворении «Шепот, робкое дыханье...»?

15. *В чем вы видите своеобразие лексического, грамматического и синтаксического строя стихотворения «Шепот, робкое дыханье...»?

16. *Какую роль в этой миниатюре играют длинные и краткие паузы? Где вы могли бы их расставить?

17. *Какая нагрузка падает на последнюю строку стихотворения «Шепот, робкое дыханье...»? В чем заключается многозначность повторяющегося слова «заря»?

18. В чем особенность зрелой лирики Фета? Составьте план ответа.

19. *Подумайте, в чем особенность жанра романса? Как проявляется романсная основа стихотворения «Я тебе ничего не скажу...»? Первый стих произведения повторяется в конце стихотворения. Как называется такой композиционный прием? Как помогает он ощутить гармонию, живущую в тексте?

19. Выучите наизусть понравившиеся вам стихотворения и научитесь их выразительно читать.

20. Составьте понятийный словарь темы «А. А. Фет».

Рекомендуемая литература

Библиографический словарь : в 2 ч. / под ред. П. А. Николаева. — М., 1996. — Ч. 2.

*Ачкасова Г. Л. Афанасий Афанасиевич Фет / Г. Л. Ачкасова. — Курск, 1999.

Баевский В. С. История русской поэзии: 1730—1980 / В. С. Баевский. — Смоленск., 1994.

*Боткин В. П. Стихотворения А. А. Фета // Литературная критика. Публицистика. Письма. / В. П. Боткин. — М., 1984.

Бухштаб Б. Я. А. А. Фет. Очерк жизни и творчества / Б. Я. Бухштаб. — Л., 1990.

Дружинин А. В. Прекрасное и вечное / А. В. Дружинин. — М., 1988.

А. А. Фет и русская литература : материалы Всероссийской научной конференции «XV Фетовские чтения». — Курск, 2000.



**Алексей
Константинович
Толстой
(1817 — 1875)**

Алексей Константинович Толстой родился 24 августа (5 сентября) 1817 года в Петербурге в знатной дворянской семье. Родители разошлись сразу после рождения сына. Будущий писатель воспитывался матерью и ее братом — писателем А. Перовским (псевдоним А. Погорельский). Детские годы прошли в имениях матери и дяди. Мальчик получил хорошее домашнее образование. В 17 лет А. К. Толстой был зачислен в Московский архив Министерства иностранных дел, затем поступил на дипломатическую службу в Германии. В 1843 году он получил звание камер-юнкера.

Литературным творчеством Толстой, поощряемый своим дядей, занимался с раннего возраста. Писал стихи, фантастические повести, и уже первая его опубликованная в 1841 году под псевдонимом Краснорогский, повесть «Упырь» была замечена В. Г. Белинским. В 1840-е годы А. К. Толстой начал работать над историческим романом «Князь Серебряный», оконченным в 1862 году. В этот же период он написал ряд баллад и лирических стихотворений, получивших широкую известность и впоследствии положенных на музыку русскими композиторами («Колокольчики мои», «Ты знаешь край, где все обильем дышит», «Курган», «Средь шумного бала...» и др.). В 1854 году вместе со своими двоюродными братьями Жемчужниковыми А. К. Толстой создал сатирическую литературную маску Козьмы Пруткива и сборник его сочинений, до сих пор популярный в России.

Служба при дворе (флигель-адъютант Александра II, затем егермейстер — начальник над царскими егерями) давала писателю возможность вступаться за близких ему людей (хлопотал о возвращении из ссылки Т. Г. Шевченко, об И. С. Аксакове, И. С. Тургеневе). В 1861 году А. К. Толстой добился отставки («Служба и искусство несовместимы...» — написал он царю) и все свои силы и время стал отдавать литературе.

В 1862 году писатель опубликовал драматическую поэму «Дон Жуан»; в 1866—1879 годах — историческую трилогию, включавшую трагедии «Смерть Иоанна Грозного», «Царь Федор Иоанно-

вич», «Царь Борис». В последние годы жизни он обратился к поэзии (писал баллады и политические сатиры в стихах). Уйдя в отставку, в основном жил в своих имениях, уделяя мало внимания хозяйству, и постепенно разорился. Ухудшилось и состояние здоровья А. К. Толстого. 28 сентября (10 октября) 1875 года в возрасте 58 лет А. К. Толстой скончался в своем имении Красный Рог Черниговской губернии.

А. К. Толстой был *воинствующим сторонником идеи «чистого искусства»*. В этой фразе заключен парадокс: тенденциозными стихами боролся Толстой за «искусство для искусства».

Други, вы слышите ль крик оглушительный:
«Сдайтесь, певцы и художники! Кстати ли
Вымыслы ваши в наш век положительный?
Много ли вас остается, мечтатели?
Сдайтеся натиску нового времени!
Мир отрезвился, прошли увлечения —
Где ж устоять вам, отжившему племени,
Против течения?»

Други, не верьте! Все та же единая
Сила нас манит к себе неизвестная,
Та же пленяет нас песнь соловьиная,
Те же нас радуют звезды небесные!
Правда все та же! Средь мрака ненастного
Верьте чудесной звезде вдохновения,
Дружно гребите, во имя прекрасного,
Против течения!

(«Против течения», 1867)

Блестящий сатирик, Толстой беспощадно высмеивал и демагогов из революционно-демократического лагеря, и реакционеров-администраторов, и либералов. Добро, красота, истина, справедливость, родная природа, русский народ и его история — вот главные понятия, составляющие основу мировоззрения А. К. Толстого. Кем остался А. К. Толстой в памяти потомков? Лирик, создавший романсы и баллады, которые принадлежат к лучшим образцам этих жанров; автор драматической трилогии о Смутном времени; прозаик, создавший увлекательные произведения — от повести из эпохи Ивана Грозного «Князь Серебряный» до фантастического рассказа «Упырь»; творец поэм, посвященных религиозным и философским проблемам; сатирик, в «Сне Попова» и «Истории государства Российского от Гостомысла до Тимашева» представивший совершенные образцы этого вида литературы; наконец, создатель (вместе с двоюродными братьями Алексеем и Владимиром Жемчужниковыми) пародийной литературной маски Козьмы Прутков — таков масштаб и диапазон деятельности Толстого.

Велика его роль в формировании и развитии *светского романа*. Всеобщую известность приобрел романс «*Средь шумного бала, случайно...*» (1851), музыку к которому написал П. И. Чайковский. В стихотворении поэтично и достоверно рассказано о пробуждении чувства любви. Биографическая основа — встреча поэта на бале-маскараде с его будущей женой С. А. Миллер. «Тайна | Твои покрывала черты» означает, что дама была в маске. Поэтому автор говорит лишь об очах, голосе, стане, смехе.

Люблю ли тебя — я не знаю,
Но кажется мне, что люблю!

Стремления поэта в беспредельное не вносят дисгармонии в его душевный мир. Для него идеал тесно связан с землей.

Когда Глагола творческая сила
Толпы миров возвала из ночи,
Любовь их все, как солнце, озарила
И лишь на землю, к нам, ее светила
Нисходят порознь редкие лучи.

(«Слеза дрожит в твоём ревнивом взоре...»,
1858)

Мир для него, таким образом, является бледным отражением идеала, существующего в небе. Тем с большей жадностью ловит поэт в мире отблеск вечной красоты: он ищет его и в природе, и в человеческой душе. Для него любовь, даже самая сильная и непосредственная, является не сама по себе, а как звено в общем гармоническом сочетании: она просветляет его «темный взор» и заставляет «вещее сердце» понимать,

...Что все, рожденное от Слова,
Лучи любви кругом лия,
К нему вернуться жаждет снова...

<...>

И всюду звук, и всюду свет,
И всем мирам одно начало,
И ничего в природе нет,
Что бы любовью не дышало...

(«Меня во мраке и пыли...»,
1851 или 1852)

Земная любовь кажется Толстому, как земная красота и земная гармония, бледным, несовершенным отблеском живущего в голубом эфире идеала. Земная любовь — это любовь раздробленная, мелкая. Он говорит, отвечая на ревнивые упреки:

И любим мы любовью раздробленной
И тихий шепот вербы над ручьем,
И милой девы взор на нас склоненный,
И звездный блеск, и все красы вселенной,
И ничего мы вместе не сольем.

(«Слеза дрожит в твоём ревнивом взоре»,
1858)

Жизнь — это короткая неволя. По ее окончании люди познают столь великую любовь, широкую, как море, для которой земные масштабы кажутся жалкими. Счастье, дарованное человеку поэтическим чувствованием и творчеством, и есть такое временное отрешение от жизни для созерцания, хотя бы мгновенного и неполного, мира небесных идеалов. Чувства сострадания, заботливости, радостного увлечения, разочарования или ревности ослабляются в поэте этим неудержимым стремлением к небу.

Любовь к гармонии и красоте, особой форме этой гармонии, отразилась не только в содержании и духе, но и в форме поэтических произведений Толстого. Самые маленькие пьесы его отличаются стройностью и каким-то особенным изяществом. Чувство меры в нем развито замечательно: он не дает читателю слишком сильно волноваться, не заставляет слишком долго смеяться, ужасаться: он никогда не замыкает пьесу диссонансом.

Широту натуры А. К. Толстого и одновременно любовь к народным формам ее выражения прекрасно демонстрирует следующее стихотворение:

Коль любить, так без рассудку,
Коль грозить, так не на шутку,
Коль ругнуть, так сторяча,
Коль рубнуть, так уж сплеча!

Коли спорить, так уж смело,
Коль карать, так уж за дело,
Коль простить, так всей душой,
Коли пир, так пир горой!

(«Коль любить, так без рассудку...»,
1854)

Любовь к фольклору отразилась не только в лирических стихотворениях поэта. Его обращение к былине, к излюбленному романтиками жанру баллады также во многом объясняется вниманием А. К. Толстого к русской народной поэзии, к ее древним корням.

В былине *«Илья Муромец»* (1871) А. К. Толстой воскресил образ знаменитого богатыря, «дедушки Ильи», жаждущего даже в старости свободы и независимости и поэтому покидающего княжеский двор Владимира Красное Солнышко:

«...Душно в Киеве, что в скрине, —
Только киснет кровь,
Государыне-пустыне
Поклонюся вновь!

Вновь изведаю я, старый,
Волюшку мою —
Ну же, ну, шагай, чубарый,
Уноси Илью!»

Рисуя героев Руси, А. К. Толстой восхищался их мужеством, самоотверженностью, патриотизмом. Он не только создал баллады и былины по мотивам народного эпоса, но и обратился к русской истории.

Еще в 1840-е годы А. К. Толстым была написана баллада «*Василий Шибанов*». Князь Курбский, бежавший от гнева Ивана Грозного, послал своего слугу Василия Шибанова с письмом к государю. Шибанов, но остается верным своему боярину и идет на смерть, — подлинный герой баллады:

«...О князь, ты, который предать меня мог
За сладостный миг укоризны,
О князь, я молю, да простит тебе Бог
Измену твою пред отчизной!
Услышь меня, Боже, в предсмертный мой час,
Язык мой немеет, и взор мой угас,
Но в сердце любовь и прощенье,
Помилуй мои прегрешенья!»

А. К. Толстой как автор историко-религиозной поэмы «Иоанн Дамаскин», романа «Князь Серебряный», драматической трилогии («Смерть Иоанна Грозного», «Царь Федор Иоаннович», «Царь Борис») является одним из основоположников исторических жанров в русской литературе.

А. К. Толстой писал о себе: «Я один из двух или трех писателей, которые держат у нас знамя искусства для искусства, ибо убеждение мое состоит в том, что назначение поэта — не приносить людям какую-нибудь непосредственную выгоду или пользу, но возвышать их моральный уровень, внушая им любовь к прекрасному...»

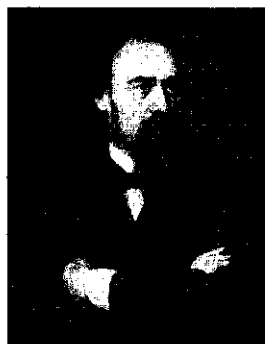
Рекомендуемая литература

Жуков Д. А. Алексей Константинович Толстой / Д. А. Жуков. — М., 1982. — (Серия «ЖЗЛ»).

Колосова Н. П. А. К. Толстой / Н. П. Колосова. — М., 1984.

*Тургенев И. С. Письмо к редактору по поводу смерти А. К. Толстого // Полное собрание сочинений и писем : в 30 т. / И. С. Тургенев. — М., 1983. — Т. 11.

**Николай
Алексеевич
Некрасов
(1821 — 1878)**



«Господин Некрасов много принес жертв временному элементу поэзии, но жертвовал ему не из рутины, не из расчета, не из увлечения чуждым авторитетом, а с полной свободой сознания, вследствие своей организации и склада своего таланта. Он не кидал грязью в алтарь чистой поэзии, но всегда подходил к нему с любовью и благоговением, даже преувеличивая свои слабости и считая себя более недостойным жрецом, чем он был им в самом деле. Он не издевался над высшими проявлениями вечного в поэзии и всегда был готов ответить на призыв Музы, куда бы она его ни увлекала. Оттого мы видим и постоянно будем видеть в Некрасове истинного поэта, богатого будущностью и сделавшего достаточно для будущих читателей», — писал о поэте критик А. В. Дружинин.

Николай Алексеевич Некрасов родился 28 ноября (10 декабря) 1821 года в городе Немирове Подольской губернии. Отец, Алексей Сергеевич Некрасов, отставной майор, жил в собственном имении в селе Грешнево Ярославской губернии. Семья была небогата, хотя Некрасовы относились к мелкопоместным дворянам. Мать поэта, Елена Андреевна, была необыкновенно умной и образованной женщиной. В семье царил атмосфера напряженности из-за жесткого, властного характера отца Некрасова. Николай Алексеевич с детства испытал на себе все тяготы самодурства и видел, как тяжела жизнь крепостных, так как его отец не щадил своих работников и обращался с ними жестоко.

Н. А. Некрасов учился вначале в Ярославской гимназии, в будущем отец хотел отдать его на военную службу.

В 1838 году вопреки воле родителей Николай Алексеевич попробовал поступить в Петербургский университет, но не смог сдать все экзамены. Отец, возмущенный самовольным решением сына, лишил Некрасова всякой материальной поддержки. Николай Алексеевич ради учебы в университете нанимался на самую низкооплачиваемую работу в газетах и журналах, в то же время писал стихи. Некрасов был принят вольнослушателем и даже освобожден

ден от платы за слушание лекций, но он сам потом писал: «Учиться и зарабатывать хлеб было трудно, и я бросил...» А жить действительно становилось все труднее и труднее. «Ровно три года я чувствовал себя постоянно, каждый день голодным, — рассказывал Некрасов незадолго до смерти критику А.М.Скабичевскому. — Приходилось есть не только плохо, не только впроголодь, но и не каждый день. Не раз доходило до того, что я отправлялся в один ресторан на Морской, где давали читать газеты, хотя бы ничего не спросил себе. Возьмешь, бывало, для виду газету, а сам подвнешь к себе тарелку с хлебом и ешь».

Первый сборник стихов Некрасова «Мечты и звуки» был опубликован в 1840 году. Свое имя поэт скрыл под инициалами Н.Н. Книга успеха не имела, хотя некоторые критики отозвались о ней довольно благосклонно. Только В.Г.Белинский, по словам поэта, «обругал» его. Великий критик был совершенно прав. В первый сборник Н.А.Некрасова вошли стихи во многом подражательные, написанные в духе угасавшего в то время романтизма. В них слышались перепевы (и далеко не всегда удачные) произведений Жуковского, Баратынского, Бенедиктова и других поэтов-романтиков. Читая эти стихотворения, трудно было предположить, что со временем Некрасов станет поэтом-реалистом, в творчестве которого найдет свое отражение вся многогранная жизнь России и русского народа.

В 1842 году Николай Алексеевич встретился с В.Г.Белинским, завязалась их длительная дружба; взгляды Белинского существенно повлияли на формирование мировоззрения Некрасова. «Белинский видел во мне, — вспоминал Н.А.Некрасов, — богато одаренную натуру, которой недостает развития и образования. И вот около этого-то и держались его беседы со мною... имевшие для меня значение поучения». Позднее поэт так говорил о благотворном влиянии Белинского на формирование своих взглядов:

Ты нас гуманно мыслить научил,
Едва ль не первый вспомнил о народе,
Едва ль не первый ты заговорил
О равенстве, о братстве, о свободе...

(«Медвежья охота», 1867)

В 1847 году Некрасов и Панаев стали владельцами журнала «Современник». К этому времени Николай Алексеевич уже сформировался как поэт и критик. В «Современнике» публиковались И.С.Тургенев, И.А.Гончаров, В.Г.Белинский, А.И.Герцен. Журнал приобрел широкую популярность среди мыслящей интеллигенции. Некрасов постоянно решал проблемы с цензурой, спасал свое издание от разорения и запретов, так как нередко по политическим соображениям цензоры запрещали или сокращали основную часть публикаций.

Жизнь крестьянства в творчестве поэта. Совершенно естественно, что тема крестьянской жизни, изображение дореформенной и пореформенной деревни должны были занять одно из самых значительных мест в поэзии Н. А. Некрасова. Народник П. Ф. Якубович совершенно справедливо писал о нем, что «поэт всего чаще и охотнее воспекает мужицкое горе». Этой тематике посвящено множество лирических стихотворений и поэм.

Прославленным творческим дебютом поэта и одним из самых ранних обращений к крестьянской теме стало стихотворение «*В дороге*» (1845). Необычна его композиция. Начатое просьбой барина, обращенной к ямщику, — разогнать чем-нибудь его скуку (дважды повторенное слово «скучно» определяет тональность всего произведения), и завершенное «удовлетворенной» репликой того же ездока, стихотворение включает в себя поразительное по содержанию слово ямщика. Это отнюдь не традиционное унылое исполнение ямщицкой песни о дорожном происшествии, о разлуке и о «тройке почтовой», тем более это не смешная история про «небылицу», а напряженное по своему драматизму повествование о мужицкой жизни. Ямщик рассказывает о своей печальной судьбе, об истории крепостной Груши, выросшей в барском доме, затем насильственно, не по любви выданной замуж и ставшей по несчастью его женой. Своим воспитанием, обучением сына и неспособностью к физической деревенской работе она вконец «сокрушила» его, ездока-рассказчика. Кто виноват в случившейся драме? Может поначалу показаться, что виновницей является «злодейка жена». Упрек в ее адрес произнесен с особым восклицанием и затем поддержан повествованием о том, сколько ямщик от нее «нажил хлопот». Потом становится ясным, что в большей мере виновен в драме сам рассказчик, не способный понять трагедии крепостной интеллигентки, невежественный и темный противник грамоты и просвещения, унижающий достоинство женщины, бьющий ее «под пьяную руку». В итоге своего рассказа сам ямщик приходит к заключению, что «погубили ее господа», воспитавшие Грушу в барских понятиях и привычках, а потом указавшие мужичке ее истинное место. «Барин», чей уровень развитого сознания сталкивается с мироощущением ездока, готов согласиться с этим заключением ямщика. Однако авторский взгляд на вещи несоизмеримо шире. Для него очевидно, что виновником воспроизведенной драмы является антинародный крепостнический уклад в целом, с его невыносимым деспотическим произволом, с его нравами и прихотями. Становится понятным, что заключительная реплика барина исполнена не удовлетворения, а потрясения. «Скука», господствующая в настроении диалога, оказалась в финале его отнюдь не разогнанной, а бесконечно усиленной. Композиционная структура стихотворения, сказовая форма повествования ямщика, украшенная крестьянским просто-

речием, народными оборотами, диалектизмами («баит», «слышь», «патрет», «тоись») — все это мастерски подчинено осуществлению авторской идейно-художественной задачи.

Тема поэта и поэзии в творчестве Н. А. Некрасова. Продолжая традиции А. С. Пушкина и М. Ю. Лермонтова, Н. А. Некрасов на протяжении всего своего пути постоянно обращался к теме поэта и поэзии («Вчерашний день, часу в шестом...», 1848; «Муза», 1852; «Блажен незлобивый поэт...», 1852; «Поэту (Памяти Шиллера)», 1874).

Размышляя о художнике-творце, Некрасов создал прославленное стихотворение «*Поэт и гражданин*» (1856), в котором образ Поэта он придал некоторые собственные черты (известные сомнения, колебания и покаяния), хотя стремился к очевидной его типизации. Обобщенностью отличается и фигура Гражданина, требующего от Поэта отклика на жизненные конфликты, активного служения народу, защиты обездоленных. Строки «Поэтом можешь ты не быть, | Но гражданином быть обязан» восходят к декабристской поэзии, в частности к формуле К. Ф. Рылеева («Я не поэт, а гражданин»). Диалогическая форма произведения усилила его драматизм, но не спасла от некоторой декларативности и дидактизма, проявившихся в побуждениях, призывах, наставлениях, риторических вопросах, политической лексике той эпохи.

Быть может, самым глубоким и драматически выразительным стихотворением на тему поэта и поэзии становится «*Элегия*» (1874). Это искренняя душевная исповедь, итог, подводимый в конце пути. Здесь немало колебаний и сомнений, свойственных характерному некрасовскому лирическому герою, когда он думает об ответном отклике своих читателей.

Пускай нам говорит изменчивая мода,
Что тема старая — «страдания народа»
И что поэзия забыть ее должна, —
Не верьте, юноши! Не стареет она.

Эти сомнения преодолеваются, хотя и ценой большого напряжения. Не случайно строки этого произведения поэт считал «самыми задушевными» и любимыми из написанных в последние годы жизни. В них переданы многие сокровенные его думы о современной действительности, положении народа и о себе. Осмысляя характер пореформенных лет, Некрасов приходит к неутешительному выводу, что старая тема «страданий народа» не утратила своей злободневности:

О, если бы ее могли состарить годы!
Процвел бы божий мир!..

Доля народа, участь крестьян по-прежнему остаются тягостными и невыносимыми. «Напевы сельских дев», как и раньше, исполнены грусти и скорби. Некрасов существенно расширяет картину крестьянских тягот и, пользуясь множественным числом, говорит о бедствиях «народов».

Многими мотивами стихотворение Н.А. Некрасова связано с пушкинскими традициями. В первой строфе поэт пишет о народах, которые «влачатся в нищете, покорствуя бичам, | Как тощие стада по выжженным лугам...»; эти строки перекликаются с «Деревней» Пушкина: «Склонясь на чуждый плуг, покорствуя бичам, | Здесь Рабство тощее влачится по браздам...»

Автор «Элегии» говорит о своей громкой песне и далеком эхе на нее в природе:

...Ей вторят доли, нивы,
И эхо дальних гор ей шлет свои отзвуки...

Здесь появляется ассоциация со стихотворением Пушкина об эхе, которое рождает «свой отклик в воздухе пустом» и «внемлет грохоту громов». Правда, у Пушкина и эхо и поэт не получают отзвука, а у Некрасова эхо звучит, но на песни поэта не дает отклика его народ, что приносит в стихотворение особую скорбь: ведь именно для народа творец создает свои песни. Как видим, все стихотворение представляет, как подчеркнул литературовед Н.Н. Скатов, «сложную реконструкцию разнообразных пушкинских стихий и мотивов». Не случайно этот же исследователь назвал «Элегию» «пушкинским стихотворением Некрасова».

Размышление о народе и о лире, призванной оплакивать его бедствия и трагический рок, рождает проникновенную строфу о поэте и поэзии. Она является самым важным и глубинным некрасовским самовыражением:

Я лиру посвятил народу своему.
Быть может, я умру неведомый ему,
Но я ему служил...

В этом поэт видит роль и назначение поэзии вообще. Оно, это назначение, не только в том, чтобы «толпе напоминать, что бедствует народ» (как Некрасов это делает в «Элегии»), чтобы «к народу возбуждать вниманье сильных мира», но и в том, чтобы звать народ к окончательному освобождению от рабства и обретению им подлинного счастья («Народ освобожден, но счастлив ли народ?...»). Обращаясь к юношам, поэт зовет их содействовать народному счастью своими активными действиями. Так Некрасов выразил свою важнейшую творческую программу, сформулировав ее в элегии, грустной песне, привычный жанр которой поэт

решительно преобразовал, сделав ее социально насыщенной и эстетически значимой. Вот почему лексике, достаточно для элегии традиционной («песнь», «слезы сладкие», «умиленье», «тайные вопросы», «волнуемый мечтами», «вечер»), Некрасов противопоставил словесный ряд совершенно другого типа — близкий «громкой» агитационной песне («не верьте, юноши!», «страдания народа», «сильные мира», «вред врагу», «нет раба», «пора идти вперед», «проклятия сулю»). Каждая строка торжественного шестистопного ямба, каждый александрийский стих¹ этой элегии могут поэту читаться медленно, скорбно, патетично, а могут прерываться на цезуре² после третьей стопы и превращаться в динамичный, живой, энергичный трехстрочный ямб, состоящий из полустрочий.

Любовная лирика Н. А. Некрасова. Любовную лирику Некрасова долгое время представляли либо созданной в пушкинских традициях, либо весьма однообразной, воспроизводящей сходные мотивы. Между тем лирика любви у Некрасова является столь же новаторской, как и вся его поэзия, и при этом разнохарактерной, в зависимости от периода творчества.

Особое место в любовной лирике Н. А. Некрасова занял панаевский цикл, связанный с именем умной, талантливой и красивой А. Я. Панаевой, ставшей в 1848 году гражданской женой поэта. Союз этот не был безоблачным. Хотя и многое объединяло Некрасова и Панаеву — общие духовные интересы, совместная литературная работа, глубокое уважение и искренняя привязанность друг к другу, — их совместная жизнь была трудной, отношения не были гладкими и ровными.

Интимная лирика Н. А. Некрасова явилась новым словом в развитии русской поэзии. Она разрушала привычные представления о любовных стихотворениях, поскольку у некрасовского лирического героя был особый интимный мир, свое отношение к любимой женщине. В лирике Некрасова возлюбленная поэта выступает не только как объект обожания и поклонения, но и прежде всего как друг и единомышленник лирического героя, равная ему во всем: у каждого из них позади нелегкая судьба, каждому довелось многое пережить и выстрадать. Это не мешает им любить друг друга пусть трудной, не сдержанной в выражении чувств, но глубокой и самоотверженной любовью. Умеют они и прощать невольно нанесенную обиду и нечаянно оброненное резкое слово. Поразительно как всю эту гамму сложных чувств и переживаний, смену настроений — переход от замкнутости к примирению, от охлаждения к бурной страсти, от равнодушия к застенчивой нежности, —

¹ Александрийский стих — в русской поэзии двустопный шестистопный ямб с цезурой после третьей стопы. Стихи связаны смежной рифмой.

² Цезура (от лат. caesura — рассечение) — особый вид паузы в стихе.

Н. А. Некрасов умел передать необычайно емко, кратко и выразительно (например, «Я не люблю иронии твоей...», «Мы с тобой бестолковые люди...», «Давно — отвергнутый тобою...», «Застенчивость» и др.). Новым было и то, что если у предшественников Некрасова в интимной лирике, как правило, доминировало одно настроение, на первый план выступало одно чувство, то в некрасовских стихотворениях любовное чувство выступает во всей своей сложности, противоречивости и непредсказуемости. Лирическое признание «*Мы с тобой бестолковые люди...*» (1851) красноречиво говорит о неповторимом новаторстве Н. А. Некрасова в сфере любовной лирики. Верный правде жизни, поэт обнажает «прозу в любви», о которой сказано в заключительном четверостишии. Эта проза передается откровенным упоминанием ссор, размолвок, вспышек, резкостей, взаимных мучений. Поразительно, что поэт намерен и эти горькие минуты обратить в свою противоположность, взять, как некую дань, и с прозы «долю счастья». Некрасов побуждает и нас видеть неприметный просвет во мгле и полосе мрака. Ведь за ссорой и «полно», и «нежно» наступает «возвращенье любви и участия». Стихотворение подтверждает, что союз любящих в лирическом романе Н. А. Некрасова оказался истинно свободным, освобожденным от покорной рабской зависимости. Поэт зовет подругу к полному и откровенному проявлению своих чувств, выражению своих мыслей и мнений:

Говори же, когда ты сердита,
Все, что душу волнует и мучит!

В этом произведении раскрыта подлинная «диалектика¹ чувств»: их столкновение, развитие, переход одного переживания в другое, ему противоположное.

Эпопея народной жизни. «Кому на Руси жить хорошо» (1863—1877). Над поэмой Н. А. Некрасов трудился более тринадцати лет — с 1863 по 1877 год. Этот хронологический отрезок приходится на переломное время в жизни России, когда недавно было отменено крепостное право, шли экономические преобразования и интенсивное промышленное развитие страны. Развернулось движение народников, наметилось брожение крестьянства, но страдания народа оставались неизменными и неискоренимыми, а в чем-то становились даже более глубокими. Всем своим предшествующим творчеством поэт был подготовлен к эпическому осмыслению коренного вопроса времени — о положении народа. В начале 1860-х годов Некрасов приступил к написанию народной книги, которая в образной форме дала бы на него исчерпывающий ответ. В январ-

¹ Диалектика (от греч. *dialektike* — искусство вести беседу) — здесь: все многообразие сходных и противоречивых составляющих какого-либо явления, дающих в совокупности цельное и абсолютное знание о нем.

ском номере «Современника» за 1866 год поэт опубликовал «Пролог», затем перепечатал его вместе с первыми тремя главами в «Отечественных записках» (1869), добавив к первой части 4-ю и 5-ю главы (1870). К этому времени оказалась завершенной вся первая часть поэмы. «Последыш» был напечатан в «Отечественных записках» в 1873 году, в следующем — очередная часть, названная «Крестьянкой». В 1876 году поэт завершил «Пир на весь мир», но при жизни Некрасова эта последняя по времени написания и по расположению в композиции поэмы часть не вышла в свет (публикации решительно воспрепятствовала цензура). Только в 1881 году эта заключительная часть с заметными пропусками была напечатана М. Е. Салтыковым-Щедриным в руководимых им «Отечественных записках».

Проблема счастья в поэме. Естественно, что задача поиска счастливого тесно сопрягается в поэме с двумя проблемами: освещением результатов крестьянской реформы 1861 года и осмыслением сути счастья, как его понимают встреченные странниками люди, сами мужики и автор. Некрасов дал в поэме глубокий и широкий социальный срез тогдашней России, чтобы показать, что реформа ударила «одним концом по барину, другим по мужику». В пореформенное время и низы, и верхи были по-своему несчастными. Еще в дни обнародования Манифеста поэт осознал, что народ явно обманут. Как свидетельствует современник поэта Л. Ф. Пантелеев, Некрасов с возмущением воскликнул: «Да разве это настоящая воля! Нет, это чистый обман, издевательство над крестьянами». В ряде своих произведений, созданных до поэмы или в процессе ее написания, поэт негативно оценил пресловутое «освобождение». Так, в стихотворении «Как празднуют трусу» (1870) Некрасов констатировал:

В жизни крестьянина, ныне свободного,
Бедность, невежество, мрак.

В «Элегии» (1874) он с горечью заметил: «Народ освобожден, но счастлив ли народ?..» «Где же ты, тайна довольства народного?» — вопрошал поэт, хорошо зная разгадку этой тайны. Именно поэтому крестьяне-правдоискатели долго и не пытаются искать счастливого среди народа, а позже предпринимают эту попытку под влиянием ложных слухов или от отчаяния.

В «Размышлениях у парадного подъезда» Некрасов сказал: «Счастливые глухи к добру». В поэме «Несчастные» упоминаются жилища «счастливец мира». Ныне же и они, эти «счастливыцы», испытывают глубокое разочарование. Чтобы доискаться до истинных причин этого парадоксального положения, пытливые странники бродят по дорогам России, ища новых и новых встреч с представителями всех ее социальных слоев.

Параллельно в поэме идет глубинное осмысление природы и основ счастья, тех начал, из которых оно складывается. Трактовка счастья, которую предлагает крестьянам поп — «покой, богатство, честь», по здравому размышлению правдоискателей оказывается несостоятельной, поскольку за этими мнимыми слагаемыми счастья нередко стоят праздность, грабеж, бесчестие.

Принципиально иное понимание счастья странники встречают в гуще народной, где ценятся труд, свобода, заступничество за обездоленных, красота, материнство, семейное благополучие, доброта. Мудрую мысль высказывает дьячок (глава «Счастливые»), что «счастье не в пажитях¹, | Не в соболях, не в золоте, | Не в дорогих камнях», а в вере, в «благодушестве», в христианском чувстве любви. Не менее ценно суждение солдата о том, что счастье — в торжестве жизни над смертью («в двадцати сражениях | Я был, а не убит!»). Каменотес вносит свою лепту в народное представление о счастье: оно в здоровье, силе и неустанном труде, способном «гору сокрушить». Наконец, мы узнаем о новом толковании счастья: оно в самоотверженном служении землякам, всему народу, Отчизне. В этой связи в поэме рисуется подлинный счастливец из разночинной среды — Гриша Добросклонов, о переживаниях которого так и не довелось узнать странствующим мужикам.

Композиция поэмы. Авторскому замыслу отвечает композиция поэмы. Ее строение позволяет раскрыть самые многообразные стороны современной действительности, населить книгу бесчисленными персонажами, относящимися к различным социальным кругам, поставить сложнейшие вопросы жизни. Может показаться, что композиция отличается непомерной сложностью и рыхлостью. В поэме четыре основные части: «Первая часть», «Последыш», «Крестьянка», «Пир на весь мир». Каждая из этих частей, в свою очередь, делится на главы. Всей поэме предшествует «Пролог» (как показали текстолог И. В. Шамориков и некрасовед А. М. Гаркави, этот «Пролог» не должен входить в «Первую часть», хотя он иногда печатается в ее составе). В некоторые части входят дополнительные вступления типа пролога, например в «Крестьянке». В пределах некоторых глав имеются вставные притчи («Про холопа примерного — Якова Верного» внутри «Пира на весь мир»). Все это говорит об очень разветвленном композиционном строении поэмы.

Все отдельные части поэмы связаны воедино, во-первых, хождением семи странников по Руси и, во-вторых, темой дороги, по которой они бродят и на которой встречают бесчисленные народные характеры, людей различных судеб, обликов и биографий. Такая композиция отчасти восходит к гоголевским «Мертвым ду-

¹ Пажить (поэтич. и обл.) — пастбище.

шам». Нередко на смену рассказам персонажей о себе (попа, помещика, Матрены, персонажей главы «Счастливые») приходит описание сцен, увиденных странниками («Пьяная ночь», «Последыш»), или повествование, ведомое автором (история Гриши Добросклонова). Помогает связать отдельные части и главы в композиционное единство и идентичность стиля произведения, где мастерски соединяются книжность и фольклорность, реальность и сказочность, подлинность и условность.

Еще одним важным композиционным принципом становится в поэме контраст. Это социальное противопоставление угнетателей и угнетенных (Оболт и крестьяне), чередование индивидуальных портретов и массовых сцен, сменяемость старого и нового, драматического и комического.

Кризис верхов. Первая встреча семерых правдоискателей происходит с *сельским попом*. Это хозяйственный и деловитый сельский служитель церкви, человек чуткий и добрый, который в ответ на вопрос «Сладка ли жизнь поповская?» повествует о своих скудных доходах. Минули те годы, когда сладко жилось священнику. Помещики разорились или разъехались, их щедрость поубавилась, и теперь приходится довольствоваться крестьянскими медными пятаками и скромными подаями нуждающихся прихожан. Герой главы «Поп» доказывает крестьянам, что в новые времена у духовенства нет ни покоя, ни богатства, ни чести, т. е. всего того, из чего, по его мнению, слагается счастье. Не могут принести благосостояния обнищавшие крестьяне, их «мирские гривенки, | Да пироги по праздникам, | Да яйца о святой». Но если из гордости отказаться от жалких копеек, «не брать — так нечем жить». Правдоискатели убеждаются в иллюзорности представлений о хваленном и счастливом «поповском житье» и набрасываются на заблуждавшегося Луку.

Помещики в поэме. Ирония сменяется откровенной насмешкой, когда Некрасов изображает помещика *Оболта-Оболдуева*. Его «ухватки молодецкие», внешне благополучный облик (он «кругленький», «румяненький», «пузатенький») и его на вид безобидное пристрастие к псовой охоте резко контрастируют с той тоской, которая поселилась в душе этого крепостника. Ведь прошли те времена, когда желание его было «законом», а «удар зубдробительный» — его полицией, когда «дышала грудь помещицы | Свободно и легко». Эти порядки остались в прошлом, разрушается помещичья усадьба, мужики не проявляют прежнего благочиния, не верят его «слову честному», смеются над его неуклюжей приспособляемостью к новым порядкам, негодуют на его алчность, когда он к прежней барщине и сегодняшнему оброку добавляет денежную дань и подношения, выматывая силы крестьян, которых он ненавидит. «Говорящая» фамилия помещика обнаруживает, что этот кровопийца при всем внешнем радушии не

такой уж и «оболдуй», когда дело касается его хищнических интересов.

Сатира, соединенная с забавным фарсом¹, сопровождает характеристику другого помещика, встретившегося странникам. Облик князя *Утятина* отнюдь не такой благодушный, как в случае с *Оболтом*. У «последыша» хищный взгляд («как рысь высматривал | Добычу»), «нос клювом, как у ястреба», он демонстрирует физическое и умственное вырождение, ибо черты паралитика соединились с явным сумасшествием. Этот деспот превратил своих подчиненных в безропотных рабов, он глумится и издевается над ними, не желая допускать новые порядки, не признавая свершившейся реформы. Дикий самодур, он сталкивает дворового в прорубь, а затем вылавливает его оттуда неводом; распоряжается женить шестилетнего *Гаврилу* на семидесятилетней вдове; увеличивает число барщинных дней, вводя «господский срок». Мужики *Утятина*, прозванного «последышем», приспособились к барину, «выжившему из ума». Ломая перед ним «комедь», они устраивают розыгрыш своего пребывания при крепостном праве. Возникает ряд типичных фарсовых ситуаций мнимого послушания. Между тем история «последыша» оканчивается отнюдь не фарсом. Крестьянин *Агап Петров* бунтует, комедия завершается, и мерзкое существование *Утятина* резко обрывается.

В поэме гневно изображается помещик *Поливанов*, который нещадно сечет и топчет ногами своих дворовых, прогоняет «нагишом» из дома свою дочь и ее высеченного плетью мужа. Он же «в зубы холопа примерного, | Якова верного, | Походя дул каблуком». Порет своих крестьян и помещик-офицер *Шалашников*, о чем рассказывается в главе о *Савелии*. Мужики терпят изувера, но «надувают», сокращая его доходы и утаивая часть оброчных денег.

Разрабатывая легенду «О двух великих грешниках», Некрасов рисует и омерзительную фигуру *пана Глуховского*, кроважного истязателя своих подчиненных, получающего заслуженное возмездие.

Таким образом, сатирически изображая представителей верхов, Некрасов показывает их озлобленность, недовольство новыми порядками, шаткость их положения, бессилие. Это свидетельство кризиса, трагедийного переживания гибели старых порядков. Нет среди этих людей по-настоящему счастливых, хотя в народе они по-прежнему прозываются «счастливыми».

Народ в поэме. Главным героем некрасовской поэмы является народ. Это центральный образ эпопеи. Поэт великолепно сочетает обрисовку конкретных индивидуальных крестьянских персонажей

¹ Фарс (от франц. *farce* — начиняю) — комедия-водевиль легкого содержания с чисто внешними комическими приемами; восходит к средневековой мистере.

с воссозданием коллективного образа народа. Самые разнообразные представители крестьянского мира предстают перед нами: это люди разных занятий, профессий, возрастов, пола, характеров, это названные по имени и безыменные персонажи. Тут и семь странствующих мужиков, и мастера, и солдаты, и ямщики, и лапотники и многие другие. Это воистину народное море, шумное, бурливое, необозримое.

Возможны разные подходы к объединению этих народных образов в группы. Один из вариантов группировки их — по социальному положению и роду занятий: крестьяне-землепашцы, дворовые, солдаты, люди ремесленных профессий, рабочие, ямщики. Более существенным и плодотворным является другой принцип объединения — по их отношению к крепостной зависимости. Первая группа с этой точки зрения охватывает тех крестьян, которые находят свое рабское положение *оправданным* и *холопствуют* перед своими господами. Многие из них деморализованы под влиянием крепостного права. Это и мужики-предатели (староста Глеб, Егорка Шутов), и «люди холопского звания» (Сидор, Яков верный, Ипат, раб князя Переметьева). Самый страшный «крестьянский грех» — предательство по отношению к народу. *Старосте Глебу* умирающий адмирал доверил «золотой ларец», содержащий «волю», которую могут получить восемь тысяч крепостных душ. Глеб сжег завещание и закрепил неволю этих несчастных. Поэт называет старосту «злодеем» и уверен, что Иудин грех никогда не простится. Другого рода предательство осуществляет *Егорка Шутов*, шпион и доноситель. Крестьяне четырнадцати деревень, дознавшись об его «подлой должности», прогоняют его через свои селения и беспощадно бьют, называя «гнусь-человеком». Рисует Некрасов и «фанатиков рабства» — «людей холопского звания». Мужик *Сидор* настолько свыкся и примирился со своим состоянием раба, что, даже попав в острог, постоянно высылает оттуда оброк своему хозяину. В притче «Про холопа примерного...» повествуется о *Якове верном*, преданно ублажающем своего паралитика-барина, который «в знак благодарности» отдает в солдатчину племянника Якова. Последний этого стерпеть не мог. Завезя барина в густой лес, он вешается на глазах обидчика. Таков красноречивый пример духовного холопства, явления в те времена достаточно обыденного. *Лакей Ипат* даже после объявления крестьянской «свободы» по-прежнему дорожит своим рабским положением и силится его сохранить: «...Я у князей Уятиных | Холоп и весь тут сказ». И это несмотря на постоянные издевательства над ним «последыша». Безмерно доволен своим холопством у князя Переметьева и его *дворовой*, гордящийся тем, что является у барина «любимым рабом», а его жена — «рабой любимой». Вылизывающий княжеские тарелки, он вызывает у мужиков справедливое презрение.

Вторую группу крестьян составляют те, которые *не приемлют* свое рабское положение, но *не имеют сил* что-либо ему противопоставить. Сюда можно отнести Агапа Петрова, Игнатия Прохорова, старосту Власа, Клим Лавина, Калинушку, Пахома, Мелентия, мужика со скулой свороченной, семерых странников и Якима Нагого. Первый из них отличается своей непокладистостью, лютой ненавистью к помещикам. «Знать не хочу господ!» — восклицает *Агап*. Он решительно отказывается от уготованной ему роли комедианта в вотчине князя Утятина, укоряет мужиков, участвующих в розыгрыше и потехе. Однако его бунт непоследователен: стоило вмешаться бурмистру и напоить Агапа «до бесчувствия», как он оказывается сломленным. *Игнатий Прохоров*, крестьянин, занимавшийся извозом, выдавший «виды всякие», клеймит старосту Глеба за его предательство крестьянских интересов, причем произносит слова проклятия «громовым, грозным голосом». Но среди активных народных заступников мы его не видим. Горькую правду о рабском долготерпении раскрывает *Влас*, болеющий душой «за всю вахлатчину»¹, убежденный, что барина следует хвалить лишь в гробу. Но Влас полон глубокого отчаяния и лишен веры в добро, что подтачивает силу его негодования. Единым с вахлатским миром оказывается и «подставной» *бурмистр Клим Лавин*, для которого ясна вся мера бесправия народа после реформы. Он организует дерзкий фарс в имении Утятина, мастерски играет свою роль, которую сам считает «каторгой». Однако дальше обличения бар, чиновничества и солдатчины он не идет. *Калинушка*, упомянутый в песне «Барщинная», никогда не забудет своего голода, барских плетей, «вспоротой шкуры», но самое большее, на что способен этот измученный крестьянин, — это потопить свое горе в вине, оставив последние гроши в кабаке.

Семеро правдоискателей, наделенных индивидуальными биографиями, суждениями и судьбой, явно не удовлетворены своим социальным положением. Эта неудовлетворенность крепнет по мере роста их сознания, по ходу развития сюжета, когда странники впитывают в себя все тяготы крестьянской жизни, когда глубоко усваивают словечко Савелия «наддай», но участвовать в активном деянии они еще не могут.

Крупным планом Некрасов изображает и *Якима Нагого*, наделяя его выразительнейшей портретной характеристикой, которая свидетельствует об исключительно тягостной его трудовой жизни. О нищете свидетельствует и его красноречивое прозвище. Он тоже, как и Калинушка, «до полусмерти пьет», но отличается непокорным нравом, чертами правдолюбца. Яким вступает в тяжбу с богатым купцом в Питере, вследствие чего попадает в тюрьму. Он верит в народную удачу, защищает крестьянские интересы, ста-

¹ Вахла́к (обл.) — неуклюжий, грубый, неотесанный мужчина.

новьясь своеобразным трибуном, понимает противоречия мужичьей души, ее силу и слабость, высоко ценит прекрасное (эпизод с «картинками»). У него пробуждается сознание человеческого достоинства, но вспышки гнева этого крестьянина не выливаются в грозный для угнетателей поступок.

В третью группу народных персонажей можно включить тех, кто *восстает* против притеснения и *становится борцом* за народные права. Сюда относятся *старообрядец Кропильников*, жизнь которого проходит в острогах и который в гневных речах протестанта страстно призывает народ не подчиняться угнетателям; *Ермил Гирич*, вступающий в схватку с купцом Алтынниковым, активно отстаивающий интересы народа, в тесном единстве с которым он находится. Ермил не только является хранителем народных обычаев и нравов, проявляет честность и бескорыстие, правдолюбие, готовность и способность раскаяться в грехе, но и дерзко участвует в бунте крестьян деревни Столбняки, за что подвергается аресту и попадает в тюрьму. К этой же группе можно условно отнести *разбойника Кудеяра*. На его совести множество преступлений, пролитая кровь «честных христиан», но он избавляется от этих грехов, сначала замолив их, а потом совершив отмщение за терзания крестьян убийством пана Глуховского.

Наконец, к названным персонажам присоединяется и образ *Савелия Корчагина*, обрисованный особенно ярко и обстоятельно. Поэт наделяет этого героя поэмы былинными героическими чертами, назвав его «богатырем святорусским». Об этой фольклорной значительности Савелия свидетельствуют его внешность, удаль и мощь, его единоборство с медведем, его жизнь в Корежине, стойкость под розгами Шалашникова, расправа с притеснителем Фогелем, презрение героя к рабской покорности. Об этом говорят и его мужество в условиях двадцатилетней каторги и поселения, и создание образа на основе ряда гипербол, и сочувственное отношение к Матрене Тимофеевне, и его взгляд на положение народа, и презрение к долготерпению односельчан, и речевая характеристика героя. Образ Савелия становится символом могучих возможностей современного Некрасову крестьянства. Недаром этот народный некрасовский образ оказался близким исторической фигуре Ивана Сусанина, на что обратила внимание Матрена Тимофеевна.

В итоге обобщенного изображения народа в поэме Некрасов, с одной стороны, показывает нищету и бедность крестьянства (об это свидетельствуют названия мест, откуда родом крестьяне, и мест, мимо которых они проходят), его голодную жизнь (вспомним песню, называющуюся «Голодная»), попрошайничанье мужиков («целые селения | На попрошайство осенью, | Как на доходный промысел | Идут», рекрутчину (песня «Солдатская», взятие в рекруты Филиппа Корчагина, образы встреченных солдат). С дру-

гой стороны, поэт раскрывает отзывчивость народа на чужие страдания, чувство собственного достоинства, душевное благородство, трудолюбие, нравственную чистоту («Золото, золото | Сердце народное»), удаль и веселость, тяготение к прекрасному, щедрость и доброту, предрасположенность к новой жизни («Такая почва добрая — | Душа народа русского... | О сеятель! Приди!..»). Поэт глубоко убежден, что игом рабства долгого «еще народу русскому | Пределы не поставлены, | Пред ним широкий путь».

Образ Матрены Тимофеевны. Все эти черты воплощены в образе Матрены Тимофеевны, которая среди крестьянских персонажей занимает особое место. Образ этой крестьянки стал вершиной в разработке темы женской доли в творчестве Некрасова. Матрене Корчагиной посвящена вторая часть поэмы. Некрасов наделяет свою героиню запоминающейся портретной характеристикой («Осанистая женщина, | Широкая и плотная, | Лет тридцати осьми. | Красива, волос с проседью. <...> Сурова и смугла»), воспроизводит историю ее жизни до замужества и в семье мужа. Поэт показывает, что присущие ей достоинства (красота, ум, здоровье, богатая поэтическая душа, трудолюбие) позволяют считать, что самой природой она предназначена для счастья. К тому же она выросла в непьющей семье, мужа выбрала по сердцу, знала любовь; ей оказывала покровительство сама губернаторша. В пространном монологе она с восторгом рассказывает о счастливых минутах своей жизни, о радостном материнстве.

Однако жизнеописание Матрены Тимофеевны убеждает в том, что и она оказалась несчастной. Ей выпала тяжкая доля, большая жизненная драма. Она сообщает мужикам о труде с малых лет, о своем униженном положении, трудной жизни в чужой семье, побоях, о смерти первого сына Демушки, несчастье с Федотушкой, страшном голоде в неурожайные годы, рекрутчине, горькой доле многолетней матери-солдатки. Все это полно глубокого драматизма и даже трагизма при всей внешней будничности эпизодов и самого рассказа. Трудно забыть, как страдающую мать обвиняют в убийстве своего ребенка. Но все вынесла Матрена Тимофеевна, все выдюжила, накопив, однако, обиды и гнев на своих обидчиков («Я потупленную голову, сердце гневное ношу!» — признается она). Стойкость, твердость характера, чувство собственного достоинства, «свободное сердце», душевное благородство помогли ей выстоять и перенести все страдания.

Поэт с любовью и нежностью рисует свою героиню, сравнивает ее с ласточкой. Не случайно в главе «Крестьянка» так много использовано народных песен. Тем не менее весьма затруднительно назвать Матрену Тимофеевну счастливой женщиной, что дополнительно подтверждает горестная «бабья притча» («Ключи от счастья женского... | Заброшены, потеряны...») и убеждение крестьянки в том, что «не дело — между бабами | Счастливую искать».

Образ Гриши Добросклонова. В поэме Некрасова продолжается неустанный поиск счастливого человека и путей к народному счастью. По-новому дознания крестьян ведутся в четвертой части поэмы, где происходит духовный «пир на весь мир», и в этой обстановке многозначительным оказывается содержание песен Гриши Добросклонова, к которым прислушиваются мужики.

Гриша разночинец по происхождению (сын «батрачки безответной» и сельского дьячка). Пережив голодное детство и суровую юность, пройдя выучку в семинарии, он «порывается» в Москву, в университет. Пока он живет в родных местах, среди близких ему вахлаков, которые его кормят, а он заботится об их нуждах, «обо всей вахлатчине».

Трудится он вместе с мужиками (косит, жнет и сеет), наблюдает, как мучаются бурлаки и артельщики, слушает песни крестьян, живет «для счастья | Убогого и темного | Родного уголка», чтоб «каждому крестьянину жилось вольготно-весело». Будучи юным просветителем, он несет правду народу, и голоса его и брата Саввушки звучат над Волгой «как набатные, согласные и сильные». Являясь поэтом, он сочиняет стихи и песни, которые весело распевает на берегах великой реки. Среди его песен — «Веселая», «Доля народа...», «В минуту унынья, о родина-мать...», «Бурлак», «Русь». Он же исполняет песню под названием «Соленая», воспринятую от матери. Эти «добрые песни» звучат контрастно по отношению к ранее прозвучавшим «горьким песням». На страницах, посвященных Грише, звучит и песня «ангела милосердия» — «Средь мира дольного...», в которой развивается мотив двух дорог («...Есть два пути. | Взвесь силу гордую, | Взвесь волю твердую, | Каким идти?»). Некрасов подчеркивает, что для Гриши дороги «доля народа, | Счастье его, | Свет и свобода | Прежде всего». Юноша стремится туда, «где трудно дышится, где горе слышится». Это его выбор.

Фамилия Добросклонов намекает на определенную родственность его Н.А. Добролюбову (оба духовного происхождения, оба поэты, и тот и другой больны чахоткой, связывают свою жизнь с борьбой за свободу, являются «народными заступниками»). Юноше уготована трагическая судьба: чахотка и Сибирь, но одновременно «путь славный, имя громкое», о чем он твердо знает, равно как и то, что «Рать подымается — | Неисчислимая». При этом Некрасову удалось нарисовать живую личность, исполненную воодушевления, проникнутую трогательной любовью к матери, наделенную привычкой бродить по лугам, лесам и берегу реки, живой непосредственностью и застенчивостью, индивидуальным внешним обликом (у него «лицо худое, бледное | И волос тонкий, вьющийся, | С оттенком красноты», «у Гриши кость широкая...»). Поэт воспроизводит фигуру очень характерную для эпохи 1870-х годов, когда

...Немало Русь уж выслала
Сынов своих, отмеченных
Печатью дара божьего,
На честные пути...

Художественное своеобразие поэмы. В жанровом отношении это произведение представляет собой лироэпическую поэму. Лиризм этого произведения выражается в постоянном авторском сопереживании своим персонажам и в многочисленных песнях, ранее упомянутых, в которых душа народа и голос автора органично сливаются. В то же время в этой поэме щедро проявляет себя стихия комического, великолепный юмор, то грустный, то озорной, то откровенно фарсовый.

Особое очарование поэмы — в насыщенности ее *фольклором* самых различных жанров. Это народные *сказки*, отразившиеся в прологе («Правда и кривда» из сборника Афанасьева и др.), *притчи* («Ключи от счастья женского...»); *легенды* («О двух великих грешниках»); *песни*, созданные по народному образцу («Голодная», «Солдатская»); *приметы и поверья* («Илья-пророк по ней гремит — катается», «В рот яблочко до Спаса не беру», «Рубаху чистую надела в Рождество»); *народные плачи* («Как рыбка в море синее...», рассказ о девушке на «чужой сторонushке»); *причитания* (некоторые из них приведены в главе «Крестьянка», например: «Велел родимый батюшка...»). Исключительно много в поэме народных *поговорок и пословиц* («Высоко Бог, далеко царь»; «Хвали траву в стогу, а барина в гробу»; «Рабочий конь солому ест, а пустопляс — овес»; «Солдаты шилом бреются...»; «И гнется, да не ломится»; «Что на роду написано, того не миновать»). Немало в произведении и *загадок* (о топоре — «Всю жизнь свою ты кланялся...»; об эхе — «Никто его не видывал...»; о снеге — «Он смирен до поры...»). Кроме того, Некрасов использует отдельные *приемы фольклора*: повторы («Ты писаная кралечка, | Ты наливная ягодка»), параллелизм¹, отдельные формулы («Шли долго ли, коротко ли...»), зачины («В каком году рассчитывай...»). Сам сюжет поэмы строится на фольклорном материале, в частности на народной сказке. Фольклорный характер имеет и использование числа семь в структуре поэмы.

Исключительным богатством отмечен язык некрасовского произведения. Он отличается меткостью и сжатостью, индивидуализацией речи отдельных персонажей, простотой и сочностью, а главное — подлинной народностью и разговорностью. Большое место в поэме занимает просторечие («колобродить», «куражиться», «хапуга», «нехристи»), в частности просторечные фразео-

¹ Параллелизм (от греч. *parallelos* — идущий рядом) — один из приемов поэтической речи, состоящий в сопоставлении двух явлений путем параллельного их изображения.

логизмы («повесить нос», «дело дрянь», «попасть пальцем в небо», «мотать на ус», «умом раскидывать»); вульгаризмы¹ («дуть в зубы», «пнул ногой», «купчина толстопузый», «брюхо с бочку винную»); бранные слова («башка упрямая, порода жеребьячья», «черти сивые», «собачий сын»). Иногда в поэме встречаются диалектизмы² («очеп», «зажорина», «пожня», «наян»), но они относительно редки. С целью художественной выразительности в поэме используются парафрастические фразеологизмы («нужда с кулем тащи-лася», «слезами умываться», «шкуру выделать»); ласкательные существительные («ребятушки», «травушка», «солнышко», «мужички», «гнездышко»); эпитеты, заимствованные из народной поэзии («ветры буйные», «сыра земля», «кудри русые, шелковые», «добрый молодец»); меткие сравнения, близкие загадкам («Да правды из мошенника | И топором не вырубишь, | Что тени из стены!») или поговоркам («речь барская, как муха неотвязная, жужжит под ухо самое»). Решая задачу маскировки своих суждений, поэт применяет эзопов язык³ («Рать подымается — | Неисчислимая»).

Поэма написана *белым, нерифмованным стихом*, в котором песенное начало соединено с разговорным. Трехстопный ямб часто завершается дактилическими окончаниями («В какой земле — угадывай»), что делает стих гибким и приближенным к песне. Однако в песнях, вошедших в поэму, стих часто преобразуется и становится так называемым равносложным с двумя ударениями («Хорошо, светло | В мире Божьем»). В целом же в этой «народной книге» стремление Некрасова к народу столь сильно, что, по словам Ф. М. Достоевского, «ставит его как поэта на высшее место».

В 1870-х годах Некрасов переживал личный кризис, в творчестве появились печальные мотивы, относящиеся непосредственно к жизни самого поэта, он был сосредоточен на собственных чувствах.

Умер Николай Алексеевич 27 декабря 1877 года (8 января 1878 года) в Петербурге, был похоронен на Новодевичьем кладбище, на его похоронах присутствовали несколько тысяч человек. «На погребении Некрасова был, можно сказать, весь интеллигентный Петербург, вся будущая Россия», — писал современник Г. З. Елисеев в запрещенной цензурой статье «Похороны Некрасова».

¹ Вульгаризм (от лат. *vulgaris* — грубый) — грубое слово и неправильный оборот, не принятый в литературе.

² Диалектизм (от греч. *dialektos* — местное наречие) — слово или оборот речи, употребляющиеся лишь в каком-либо районе и непонятные в других местностях страны.

³ Эзопов язык (по имени Эзопа, фригийского раба в Древней Греции) — нарочито затемненный, полный намеков и недомолвок язык.

Вопросы и задания

1. Прочитайте раздел учебника о Н. А. Некрасове. Вспомните известные вам произведения Н. А. Некрасова. Попробуйте охарактеризовать личность поэта. Составьте план ответа.
2. *Прочитайте дополнительную литературу о жизни и творчестве Н. А. Некрасова.
3. Составьте таблицу «Хроника жизни и творчества Н. А. Некрасова».
4. Проанализируйте синхронистическую таблицу (см. практикум) и сопоставьте ее с творческой биографией Н. А. Некрасова.
5. Назовите основные темы и проблемы, которые затрагивал Н. А. Некрасов в своем творчестве.
6. В чем особенности построения стихотворения «В дороге»? Почему ямщик предпочел поведать барину не смешную небылицу, а свой скорбный рассказ? Какие безобразные стороны крепостнической действительности особенно обнаженно выступают в его повествовании? Кто виновен в драме ямщика?
7. *Вспомните стихотворения А. С. Пушкина и М. Ю. Лермонтова, посвященные теме поэта и поэзии. Сопоставьте их со стихотворением Н. А. Некрасова «Поэт и гражданин». Чьи традиции наследует Н. А. Некрасов в творческой декларации «Поэт и гражданин»? Какие художественные средства использовал поэт в этом стихотворении? Приведите примеры.
8. Как вы думаете, почему Н. А. Некрасов придавал большое значение стихотворению «Поэт и гражданин»?
9. В чем Гражданин упрекает Поэта и что требует? Какие чувства владеют Поэтом? Чем он объясняет свою пассивность? Как следует понимать слова Н. А. Некрасова: «Будь гражданином!»?
10. Вспомните, что вы знаете о жанре элегии. У кого из поэтов вы встречали стихотворения этого жанра? Что нового привнес Н. А. Некрасов в разработку жанра элегии?
11. Почему Н. А. Некрасов в «Элегии» отвергает «изменчивую моду» в поэзии? На каких позициях он намерен оставаться?
12. Что и как говорит поэт в «Элегии» о положении народа в пореформенную пору? Подтвердите примерами из текста.
13. *Сопоставьте стихотворение Н. А. Некрасова «Элегия» со стихотворением А. С. Пушкина «Деревня». Какие общие поэтические образы вы находите в этих произведениях? О чем эти переключки говорят?
14. Как осмысляется в «Элегии» тема поэта, его «лиры» и Музы?
15. *Сравните стихотворение А. С. Пушкина «Эхо» и концовку «Элегии» Некрасова. В чем состоит переключка двух поэтов и различие в их трактовке темы? Приведите примеры из текста.
16. *Как в «Элегии» и другом некрасовском стихотворении — «Музе» (1876) передается идея слитности поэта со своим народом?
17. Самостоятельно проанализируйте стихотворение «Вчерашний день в часу шестом...».
18. *В чем вы видите своеобразие любовной лирики Н. А. Некрасова? Чем отличается она от страниц любви, созданных А. С. Пушкиным и М. Ю. Лермонтовым?

19. Почему поэт предпочитает не прекрасные мгновения любовного чувства, а прозу интимных отношений? (Стихотворение «Мы с тобой bestолковые люди...»).

20. Как проявляется новаторство поэта в лирическом признании «Мы с тобой bestолковые люди...»?

21. Каков был авторский замысел Н. А. Некрасова поэмы «Кому на Руси жить хорошо»?

22. В чем состоит своеобразие композиции этого произведения?

23. Как в поэме показан кризис верхов в пореформенную эпоху?

24. Что рассказывает поэт о положении народа в дореформенное и послереформенное время?

25. Как можно подойти к группировке многообразных народных типов?

26. Как решает Некрасов вопрос, вынесенный в заголовок поэмы?

27. С какой точки зрения рассматривает Н. А. Некрасов проблему счастья в своем произведении?

28. Охарактеризуйте образ Гриши Добросклонова. Каковы его идеалы и стремления? Какова тематика «песен» Гриши? Близок ли по духу Григорию Добросклонову Гражданин из стихотворения Н. А. Некрасова «Поэт и гражданин»? Какой выбор в жизни сделал Гриша Добросклонов?

29. Почему образ Гриши Добросклонова во многом итоговый для Некрасова?

30. *Выучите песню Гриши Добросклонова «Русь» наизусть. Осмыслите противоречивость матушки-Руси, какой ее показывает Н. А. Некрасов.

31. В чем состоит художественное своеобразие, особенности языка и стиха поэмы «Кому на Руси жить хорошо»? Составьте план ответа.

32. Составьте понятийный словарь темы «Н. А. Некрасов».

Рекомендуемая литература

Айхенвальд Ю. Силуэты русских писателей / Ю. Айхенвальд. — М., 1994.

*Прийма Ф. Я. Некрасов и русская литература / Ф. Я. Прийма. — Л., 1987.

Прокшин В. Г. Поэма Н. А. Некрасова «Кому на Руси жить хорошо» / В. Г. Прокшин. — М., 1986.

Розанова Л. А. О творчестве Н. А. Некрасова / Л. А. Розанова. — М., 1988.

*Скатов Н. Н. Некрасов / Н. Н. Скатов. — М., 1994.

*Скатов Н. Н. «Я лиру посвятил народу своему...» / Н. Н. Скатов. — Л., 1985.

Фогельсон И. Литература учит. 10 класс / И. Фогельсон. — М., 1990.

**Михаил
Евграфович
Салтыков-Щедрин
(1826 — 1889)**



Михаил Евграфович Салтыков вошел в историю русской литературы под псевдонимом Щедрин. Щедрин сосредоточил свою сатиру на обличении пороков современного ему общества во всех проявлениях. Его по праву считают последователем Н. В. Гоголя.

Начало жизни и деятельности. Михаил Евграфович Салтыков родился 15 января (27 января) 1826 года в селе Спас-Угол Калязинского уезда Тверской губернии, в Пошехонье. Родители его были богатыми помещиками. Владения их приносили значительные доходы. «Мужицкая спина с избытком вознаграждала за отсутствие ценных угодий», — писал Салтыков-Щедрин в романе «Пошехонская старина», построенном на автобиографическом материале.

В захолустном «медвежьем углу», где родился и вырос будущий писатель, крепостное право проявлялось в самых диких и жестоких формах. Эксплуатация крестьян сочеталась с произволом, насилием, издевательствами не только над крепостными слугами, но и над членами семьи. «Я видел глаза, которые ничего не могли выражать, кроме испуга; я слышал вопли, которые раздирали сердце», — вспоминал о своем детстве Салтыков-Щедрин. Властвовала в усадьбе мать писателя. — Ольга Михайловна. Все заботы матери были направлены на увеличение богатства. Ради этого не только дворовые люди, но и собственные дети питались впроголодь. Отец, Евграф Васильевич, отставной коллежский советник, был непрактичным человеком. Никаких удовольствий и развлечений в доме не было. «Родительской ласки мы не знали», — вспоминал писатель. В доме царил непрерывная вражда: между родителями, между детьми, которых мать делила на «любимчиков и постылых». Все это Салтыков-Щедрин описал в романе «Господа Головлевы».

В обстановке поистине «домашнего ада» рос умный и впечатлительный мальчик. Предоставленный самому себе, он в восемь лет наткнулся на Евангелие и был поражен резким противоречием между словами о христианской любви, добре и окружающей

его жизнью. Ребенок воспринимал произвол как нарушение христианских заповедей. Именно тогда началась работа над собой, самовоспитание и самосовершенствование. Мальчик впервые осознал, что он человек и что крестьяне тоже люди. Сердце его наполнилось сочувствием к этим поруганным и замученным человеческим существам, лишенным права на самостоятельное участие в жизни.

Салтыков получил начальное образование и воспитание дома, а в десять лет он поступил в третий класс Московского дворянского института. Через два года, в 1838 году в числе лучших воспитанников института был переведен в Царскосельский лицей, который в эти годы был далеко не тем, что прежде. Правда, преподаватели лицея пытались сохранить то лучшее, что было при А. С. Пушкине. Например, ежегодно объявлялся его продолжателем. На своем курсе им был признан Михаил Салтыков. Его ранние стихи публиковались в журналах «Современник» и «Библиотека для чтения».

Лицей дал ему необходимый объем знаний. Мировоззрение будущего писателя формировалось главным образом под влиянием статей В. Г. Белинского, творчества раннего А. И. Герцена, членов кружка социалиста-утописта М. В. Буташевича-Петрашевского. Из кружка Петрашевского Салтыков вынес идеи о справедливом устройстве мира, о «золотом веке», «который не позади, а впереди нас».

Летом 1844 года М. Е. Салтыков окончил лицей и поступил на службу в Канцелярию военного министерства.

В 1847 году он написал первую повесть «Противоречия», а в следующем — «Запутанное дело». Повести молодого писателя откликнулись на актуальные общественно-политические вопросы; их герои искали выход из противоречий между идеалами и окружающей жизнью. В повести «Запутанное дело» военный министр князь Чернышев обнаружил «вредный образ мыслей» и «гибельное направление идей». Резкие выступления молодого писателя не понравились властям, он был арестован и сослан по распоряжению царя в Вятку.

После петербургской жизни среди друзей и единомышленников молодому человеку было неуютно в чуждом ему мире «ябеды и клеветы» провинциального чиновничества, дворянства и купечества. Его страшила угроза постепенно втянуться в эту пошлую и грязную жизнь, заполненную бесполезной службой, зваными обедами, пикниками, картами. Однако Салтыков устоял. Любовь и женитьба на дочери вице-губернатора Елизавете Аполлоновне Болтиной скрасила последние годы пребывания Салтыкова в Вятке. В ноябре 1855 года по «высочайшему повелению» нового царя, Александра II, писатель получил разрешение «проживать и служить где пожелает». М. Е. Салтыков вернулся в Петербург.

Творчество 1850-х годов. «Губернские очерки». В августе 1856 года журнал «Русский вестник» начал публиковать «Губернские очерки» М. Е. Салтыкова под псевдонимом Н. Щедрин. Его имя получило широкую известность, о нем заговорили как о наследнике Гоголя. Подражание «Губернским очеркам» создало целое обличительное направление в литературе. Между сатирой Щедрина и последующими обличителями было принципиальное различие, на которое указали Н. Г. Чернышевский и Н. А. Добролюбов. Либеральные обличители изображали дурных чиновников, казнокрадов и взяточников как отдельные исключения, с которыми нужно бороться для упрочения строя. Щедрин же показал, что дело не в отдельных лицах, а в самодержавно-крепостническом строе, который неизбежно порождает казнокрадство и взяточничество, произвол и насилие.

Салтыков-Щедрин иначе, чем его предшественники, изображал «лишних людей», которые играли передовую роль в обществе 1840-х годов. У него «провинциальные Печорины» и другие «талантливые натуры» бездельничают, живут за счет крепостных, пьянствуют, картежничают, изредка вспоминая «красивые слова», увлекавшие их в молодости. По-иному заговорил писатель о крестьянах: их невзгоды, голод, темнота, подневольный труд вызвали боль и сострадание.

В «Губернских очерках» проявилась яркая художественная индивидуальность писателя как сатирика — в текстах уже присутствуют иносказательная манера повествования, реалистическая фантастика, художественные гиперболы, острота типологических сатирических наименований, оборотов, эпитетов, своеобразное сочетание элементов публицистики и художественной образности. В последующем все это стало системой щедринского реализма.

Оценивая значение «Губернских очерков», Н. Г. Чернышевский отмечал, что Щедрин пошел дальше Гоголя, которого «поражало безобразии фактов», но которому недоставало объяснения жизни. Щедрин же «очень хорошо понимает, откуда возникает взяточничество, какими фактами <...> оно могло бы быть истреблено». Критик пришел к выводу, что дурные привычки людей вызываются обстоятельствами их жизни, и призывал к «изменеию обстоятельств», т. е. к революционному преобразованию общества.

Защитник народа. В России готовились реформы, и умеренное обличение социальных недостатков даже поощрялось властями. Более глубокий смысл сатиры Салтыкова-Щедрина тогда большинству был не понятен, да и сам писатель еще надеялся, что реформы принесут пользу народу. Он решил своим личным участием помочь этому делу. В 1858—1860 годах писатель занимал пост вице-губернатора Рязани, а в 1860—1862 годах — Твери.

На этой административной должности М. Е. Салтыков-Щедрин активно защищал интересы народа, ограждая его от незаконных действий крепостников. «Я не дам в обиду мужика! Будет с него, господа... Очень, слишком даже будет!» — заявил он губернским чиновникам. Необычное поведение вице-губернатора вызвало резкое недовольство помещиков, которые стали называть его «вице-Робеспьером».

В январе 1862 года Салтыков-Щедрин вынужден был оставить службу. Он переехал в Петербург, где сблизился с Н. А. Некрасовым, и в декабре того же года вошел в состав редакции «Современника». Салтыков-Щедрин пришел в журнал, когда умер Добролюбов, был арестован Чернышевский, репрессии правительства сопровождались бешеной травлей «мальчишек-нигилистов» в «благонамеренной» печати.

Салтыков-Щедрин смело выступил в защиту демократических сил. Наряду с публицистическими и критическими статьями он печатал в журнале и художественные произведения — очерки и рассказы, острое общественное содержание которых облекалось в форму иносказаний.

Сатира 1860 — 1870-х годов. Салтыков-Щедрин стал подлинным виртуозом эзопова языка, только этим можно объяснить тот факт, что его произведения, насыщенные революционным содержанием, могли, хотя и в урезанном виде, проходить через сито царской цензуры.

Свою «эзоповскую» манеру письма Щедрин часто называл «рабьей» из-за ее вынужденного характера, но в ней не было никаких компромиссов с властями.

В 1870-х годах творчество Щедрина достигло вершин как в идейном, так и в художественном отношении. За это время им было написано большинство самых крупных и значительных произведений: «История одного города», «Помпадуры и помпадурши», «Господа ташкентцы», «Дневник провинциала в Петербурге», «Благонамеренные речи», «Культурные люди», «В среде умеренности и аккуратности», «Господа Головлевы», «Круглый год» и др., в которых чрезвычайно достоверно и широко изображалась картина общественно-политической борьбы в России тех лет, картина социально-экономических сдвигов, произошедших за первое послереформенное десятилетие. 1870-е годы — время бурной капитализации России и вместе с тем время выступления революционного народничества на арену общественной борьбы.

«Помпадуры и помпадурши» (1874). Основной формой своих произведений М. Е. Салтыков-Щедрин избрал циклы рассказов и очерков, объединенных общей темой. Это позволяло ему быстро откликаться на события общественной жизни, давая в яркой образной форме их глубокую политическую характеристику. Одним из первых щедринских собирательных образов стал образ

«помпадура»¹ из цикла «Помпадуры и помпадурши». Слово «помпадур» имело у Салтыкова-Щедрина неоднозначный смысл. Во-первых, этим он как бы приравнивал пореформенную Россию к Франции первой половины XVIII века, когда паразитизм феодальной власти и ее неспособность руководить страной стали особенно очевидными. Во-вторых, склоняя слово «помпадур» и образуя производные от него, Салтыков-Щедрин придавал ему и звучание, и смысл, близкий к слову «самодур».

В очерках выведены разнообразные типы помпадуров. Каждый из них упивается своей властью и в душе совершенно равнодушен к подлинным интересам общества. Все они любят употреблять слово «свобода», но понимают под этим неограниченную свободу самоуправства.

Своеобразие Щедрина-сатирика проявляется в его юморе, искусстве использования гипербол, гротеска, фантастики, эзопова языка для воспроизведения реалий жизни. «Помпадуры и помпадурши» — первое произведение М. Е. Салтыкова-Щедрина, в котором сатирик воспользовался особой манерой письма, проявив «замечательную изворотливость в изображении оговорок, недомолвок, иносказаний и прочих обманных средств». Одной из важных составляющих этой творческой манеры явилась аллегория.

В. Г. Белинский в свое время охарактеризовал юмор Н. В. Гоголя как «спокойный в самом его негодовании, добродушный в самом его лукавстве», но бывает и другой юмор, утверждал критик, — «грозный и открытый», «желчный, ядовитый, беспощадный» — таков юмор М. Е. Салтыкова-Щедрина.

«*История одного города*» (1870). Это первое крупное произведение писателя, полностью напечатанное в журнале «Отечественные записки». В книге последовательно излагаются демократические идеи. Это жесткая сатира на существующий режим.

В центре произведения — взаимоотношения народа и власти, жителей города Глупова и его градоначальников. М. Е. Салтыков-Щедрин пытался героям и событиям придать обобщенный смысл, поэтому в тексте присутствует смешение реальных фактов, соединение черт разных государственных деятелей и исторических эпох. Однако в романе есть и узнаваемые исторические лица. Например, Угрюм-Бурчеев с его идеалом: «прямая линия, отсутствие пестроты» — напоминал Аракчеева; в Перехват-Залихватском, который «въехал в Глупов на белом коне, сжег гимназии и упразднил науки», легко узнавали Николая I.

Салтыков-Щедрин назвал себя «издателем» найденных в архиве тетрадей. «По подлинным документам издал М. Е. Салтыков (Щедрин)», — написано на титульном листе.

¹ Помпадур — по имени маркизы Помпадур — фаворитки Людовика XV, которая раздавала государственные должности своим приближенным.

В книге два предисловия: «От издателя» и «Обращение к читателю от последнего архивариуса-летописца». Издатель четко определил временной период — с 1731 по 1825 год. Эти даты связаны с важными в истории России событиями — восшествием на престол Анны Иоанновны и подавлением восстания декабристов.

Издатель завершает свою речь уверением: весь его труд заключается только в том, что он «исправил тяжелый и устарелый слог “летописца” и имел надлежащий надзор за орфографией, нимало не касаясь самого содержания летописи».

Во втором предисловии («Обращение к читателю») формулируется суть произведения:

«Сие намерение — есть изобразить преемственно градоначальников, в город Глупов от российского правительства в разное время поставленных. <...>

Изложив таким манером нечто в свое извинение, не могу не присовокупить, что родной наш город Глупов, производя обширную торговлю квасом, печенкой и вареными яйцами, имеет три реки и, в согласованность Древнему Риму, на семи горах построен, на коих в гололедицу великое множество экипажей ломается и столь же бесчисленно лошадей побивается. Разница в том только состоит, что в Риме сияло нечестие, а у нас — благочестие, Рим заражало буйство, а у нас — кротость, в Риме бушевала подлая чернь, а у нас — начальники».

Художественные особенности книги — *гротескное*¹ преувеличение, необыкновенное переплетение в ней *реального* и *фантастического*, доводящего жизненную нелепость до комедийного абсурда. Гротескные преувеличения были только художественным средством более глубокого познания действительности. Художник как бы рассматривает жизнь через увеличительное стекло и благодаря этому видит подлинный смысл непонятных при обычном взгляде общественных явлений. У одного градоначальника в голове был механизм, напоминающий «органчик», у другого — фаршированная голова, третий летал по городу и т. д. Благодаря фантастике и гротеску Салтыкову-Щедрину удалось провести через цензуру произведение с самой острой критикой самодержавия.

Повествование от лица летописца дало возможность Щедрину включить в политическую сатиру легендарно-сказочный, фольклорный материал, историю представить в картинках народного быта, выразить антимонархические идеи в наивной форме.

Город Глупов и его обитатели. История образования города пародирует известную легенду о приглашении варягов, пропагандировавшуюся официальными историками. «Был, — говорит писатель, — в древности народ, головотяпами именуемый...»

¹ Гротеск (от франц. grotesque) — высшая степень комического, проявляющаяся в виде чрезмерного преувеличения, карикатурного искажения, которые могут достигать фантастического воплощения.

Город Глупов — гротескное изображение всей России. В главе «О корени происхождения глуповцев» характеризуется народ, который населяет город Глупов, — головотяпы: «...Оттого, что имели привычку “тять” головами обо все, что бы ни встретилось на пути». Попытались головотяпы «...устраиваться внутри, с очевидною целью добиться какого-нибудь порядка». Что же они делали для этого? «Волгу толокном замесили», «теленка на баню тащили», «в кошеле кашу варили»... но ничего не вышло. Что ни делали головотяпы, не могли они «добиться какого-либо порядка». «Нет порядку, да и полно...»

Тогда они придумали не менее глупое дело — искать себе князя: «Он нам все мигом предоставит... Он и солдат у нас наделает, и острог, какой следует, выстроит!»

Найденный в результате долгих поисков князь согласился приехать им правителем, но при этом поставил условия:

«— И будете вы платить мне дани многие... у кого овца ярку принесет, овцу на меня отпиши, а ярку себе оставь; у кого грош случится, тот разломи его начетверо: одну часть мне отдай, другую мне же, третью опять мне, а четвертую себе оставь. Когда же пойду на войну — и вы идите! А до прочего вам ни до чего дела нет! <...>

— И тех из вас, которым ни до чего дела нет, я буду миловать, прочих же всех — казнить. <...> А как не умели вы жить на своей воле и сами, глупые, пожелали себе кабалы, то называться вам впредь не головотяпами, а глуповцами».

Эта сатирическая картина, да и вся книга ясно показывают, что самовластие строится на покорности народа и несет ему одни несчастья. В дальнейшем происходит много неурядиц. Наконец, градоначальник «прибыл собственною персоною в Глупов и возопил: — Запорю!

С этим словом начались исторические времена».

«*Опись градоначальникам*». Название главы «Опись градоначальникам» имеет сатирический смысл. В толковом словаре русского языка слово «опись» означает «список учитываемых предметов (имущества, документов и т. д.)». Автор включил в опись двадцать два градоначальника.

За краткой «Описью градоначальникам» следует развернутая сатирическая картина деятельности «отличившихся» правителей города Глупова. В их числе — Брудастый-Органчик и Утрюм-Бурчеев.

Органчик. Брудастый, «градоначальник с музыкальною головою», приехав в город Глупов, не ел, не пил, все что-то скреб пером в своем кабинете.

«По временам он выбегал в зал, кидал письмоводителю кипу исписанных листков, произносил: “не потерплю!” и вновь скрывался в кабинете. Неслыханная деятельность вдруг закипала во всех концах города:

частные пристава поскакали; квартальные поскакали; будочники позабыли, что значит путем поесть, и с тех пор приобрели пагубную привычку хватать куски на лету. Хватают и ловят, секут и порют, описывают и продают... А градоначальник все сидит и выскребает все новые и новые понуждения... Гул и треск проносится из одного конца города в другой, и над всем этим гвалтом, над всей этой сумятицей, словно крик хищной птицы, царит зловещее: “не потерплю!”».

И разнеслась по городу весть о том, что Брудастый имел в голове небольшой органчик, который исполнял две пьесы: «Раззорю!», «Не потерплю!»... Испортился музыкальный инструмент, и градоначальник стал произносить только «п-плю!».

Угрюм-Бурчеев. Завершает галерею градоначальников мрачная фигура Угрюм-Бурчеева — воплощение произвола и насилия. Он был ужасен: цепенящий взор, деревянное лицо без улыбки, узкий и покатый лоб, развитые челюсти, выражающие готовность «раздробить или перекусить пополам». Одет он был в военного покроя сюртук, застегнутый на все пуговицы.

Не встречая препятствий при осуществлении своих замыслов, Угрюм-Бурчеев перестал считаться не только с требованиями политической и экономической целесообразности, но и с естественными побуждениями человека. Рассказ о нем начинается так:

«Он был ужасен. <...> Как человек ограниченный, он ничего не преследовал, кроме правильности построений. Прямая линия, отсутствие пестроты, простота, доведенная до наготы, — вот идеалы, которые он знал и к осуществлению которых стремился. Его понятие о “долге” не шло далее всеобщего равенства перед шпицрутеном; его представление о “простоте” не переступало далее простоты зверя, обличавшей совершенную наготу потребностей. Разума он не признавал вовсе и даже считал его злейшим врагом, опутывающим человека сетью обольщений и опасных привередничеств. Перед всем, что напоминало веселье или просто досуг, он останавливался в недоумении.

Нельзя сказать, чтоб эти естественные проявления человеческой природы приводили его в негодование; нет, он просто-напросто не понимал их. Он никогда не бесновался, не закипал, не мстил, не преследовал, а, подобно всякой другой бессознательно действующей силе природы, шел вперед, сметая с лица земли все, что не успевало посторониться с дороги. “Зачем?” — вот единственное слово, которым он выражал движения своей души».

Идеалом человеческого общежития для Угрюм-Бурчеева была пустыня. Он мечтал превратить весь мир в казарму, всех заставить маршировать по одной линии, разделить всех жителей на взводы, роты, полки, отдав их под строжайшее наблюдение командиров и шпионов, навести во всем единообразие форм — в построении помещений, одежде, поведении, работе.

Муж и жена должны быть одного роста и телосложения. Работа в городе должна проводиться по команде. «Обыватели разом наги-

баются и выпрямляются; сверкают лезвия кос, взмахивают грабли, стучат заступы, сохи бороздят землю, — все по команде. <...> Около каждого рабочего взвода мерным шагом ходит солдат с ружьем и через каждые пять минут стреляет в солнце».

В «Истории одного города» Салтыков-Щедрин предсказал гибель самодержавия: «не то ливень, не то смерть» сметает с лица земли Угрюм-Бурчеева и его дикие порядки.

Народ в романе «История одного города». Если в изображении господствующей части общества сатирик сосредоточил внимание на деспотическом характере политического режима, то в изображении народа акцент сделан на политической пассивности.

Щедрин говорит о народной массе, покоряющейся бичам, безропотно переносящей надругательства и издевательства над самыми элементарными человеческими правами.

Вместе с тем в изображении народа ярко звучит мотив гуманистического сострадания. С небывалой для Салтыкова-Щедрина силой окрашены драматизмом картины народных бедствий в главах «Голодный город» и «Соломенный город».

В главе «Голодный город» рисуются картины народного гнева, вызванного угрозой голодной смерти: «Наступила такая минута, когда начинает говорить брюхо, против которого всякие резоны и ухищрения оказываются бессильными».

Сердце обывателей ожесточилось, «глуповцы взялись за ум» и направили своего ходока, самого древнего в городе человека, Евсеича, к градоначальнику Фердыщенко добиваться правды для мужиков, а добился он только кандалов да ссылки для себя. «С этой минуты исчез старый Евсеич, как будто его на свете не было, исчез без остатка, как умеют исчезать только “старатели” русской земли».

Извлекли ли из этого случая урок глуповцы? Перестали ли они верить своему начальству? Нет, подумали, подумали и избрали нового ходока — Пахомыча, который решил, что «теперь самое верное средство — это начать во все места просьбы писать». Послав прошение в «неведомую даль», очевидно, самому царю, глуповцы решили, что «теперь, атаманы-молодцы, терпеть нам не долго!», «сидели на завалинках и ждали». И дождались — прибыл вооруженный карательный отряд...

Финал романа. Глава «Подтверждение покаяния. Заключение» завершается так:

«Оно пришло...

В эту торжественную минуту Угрюм-Бурчеев вдруг обернулся всем корпусом к оцепенелой толпе и ясным голосом произнес:

— Придет...

Но не успел он договорить, как раздался треск, и бывший прохвост моментально исчез, словно растаял в воздухе.

История прекратила течение свое».

Возникает сразу два вопроса: «Какая история?» и «Что означает “оно”?» В литературоведении не было и нет единого ответа. Одни трактуют: «оно» — будущая революция, другие — наступление реакции, третьи — появление нового градоначальника, который, по словам Угрюм-Бурчеева, «будет еще ужаснее меня».

«Я люблю Россию до боли сердечной...». Гнев и обиду вызывала у Салтыкова-Щедрина российская действительность. В ответ на обвинение в «отсутствии патриотизма» в «Убежище Монрепо» он писал: «Я люблю Россию до боли сердечной и даже не могу помыслить себя где-либо, кроме России». Это — любовь истинного патриота, неотделимая от ненависти ко всем угнетателям и грабителям русского народа. Особенно обострились эти чувства, когда Щедрин оказался за границей.

В апреле 1875 года врачи отправили тяжело больного Салтыкова-Щедрина лечиться в Европу. Писателя раздражали «русские откормленные идиоты», которыми полны были заграничные курорты: «Это беспредельное блаженство сукиных детей, их роскошь, экипажи, платья дам — ужасно много портят крови». Познакомившись поближе с заграничной жизнью, Щедрин увидел за культурной внешностью западноевропейских капиталистов, государственных и общественных деятелей те же знакомые черты хищничества и предательства. Итогом поездок писателя за границу стал цикл очерков *«За рубежом»* (1881). Признавая, что культура на Западе несравненно выше, чем в России, Салтыков-Щедрин был далек от слепого преклонения перед ней.

М. Е. Салтыков-Щедрин с болью говорил о русском народе, привыкшем к кнуту, но и вымуштрованность немецкого народа была ему не по душе. Интересен диалог «мальчика в штанах» — сына немецкого крестьянина и «мальчика без штанов» — сына русского мужика. «Мальчик без штанов» беднее, менее культурен, его беспоощадно эксплуатирует Колупаев, у которого он работает по «контракту», а «совсем задаром», но в отличие от немецкого мальчика он не примирился со своим положением и собирается рассчитаться с Колупаевым. «Погоди, немец, будет и на нашей улице праздник!» — многозначительно говорит он. В этих словах проявился великий исторический оптимизм Щедрина, его вера в светлое будущее родного народа.

В 1870-е годы Салтыков-Щедрин создал несколько произведений, в которых он широко осветил все стороны жизни пореформенной России.

В *«Благонамеренных речах»* (1876) и *«Убежище Монрепо»* (1880) Щедрин рассматривает «священные принципы» общества — государство, семью, собственность, которые проповедовали дворяне, используя их как доказательства прав дворянства на руководящую роль в обществе. Образы дворян, выведенные в произведениях писателя, свидетельствуют о лживости этих претензий,

о безнравственности, бесчестности и безразличии этого класса к интересам родины. В романе «Господа Головлевы» писатель особенно наглядно показал фальшь разглагольствований о святости и нерушимости семейных уз, о единстве и цельности дворянской семьи.

«Господа Головлевы» (1880). В русской литературе второй половины XIX века тема «дворянских гнезд» рассматривалась с разных позиций. В романе Салтыкова-Щедрина изображена картина разрушения дворянской семьи.

Весь смысл жизни Головлевых заключался в накоплении богатства, борьбе за это богатство. В семье царят взаимная ненависть, подозрение, бездушная жестокость, лицемерие. «Деятельность» Арины Петровны, основанная на выжимании последних соков из мужиков, проводится под флагом увеличения богатства семьи, а фактически только для утверждения личной власти. Собственных детей Арина Петровна воспринимает как «лишние рты», на которых нужно тратить часть состояния, поэтому старается поскорее отделить их. Безжалостно смотрит она, как разоряются и умирают в нищете ее дети, и только в конце жизни перед ней встает горький вопрос: «Для кого я припасала! Ночей не досыпала, куска недоедала... для кого?!»

Деспотичная власть, произвол «маменьки» способствовали развитию в детях лицемерия и подхалимства. Сын Порфирий (Иудушка Головлев) с детских лет сумел опутать «доброе друга маменьку» паутиной лжи, подхалимства и еще при ее жизни завладел всем богатством. Иудушка Головлев — это литературный тип, в котором с наибольшей силой сконцентрированы черты хищника, паразита, лицемера, это обобщение пороков всего класса собственников.

Творчество 1880-х годов. Своеобразие сказок М. Е. Салтыкова-Щедрина. В 1880-е годы XIX столетия революционное движение в России было разгромлено, реакционные силы праздновали свою победу, либеральная и народническая интеллигенция заискивали перед властями. М. Е. Салтыкову-Щедрину все труднее было удерживать позиции революционной демократии. В 1884 году был закрыт журнал «Отечественные записки» — единственный орган, проводивший последовательную демократическую линию. Лишившись журнала, Салтыков-Щедрин, чтобы опубликовать свои произведения, вынужден был обращаться в редакции либеральных издательств, хотя их политика была ему чужда.

В 1880—1886 годах Салтыков-Щедрин написал 32 сказки — своеобразные литературные произведения, в которых благодаря виртуозной эзоповой манере через цензуру могла пройти самая резкая критика самодержавия, господствующих классов и трусливого либерализма. В то же время присутствовала такая простота слога, которая делала щедринские сказки доступными широким

массам народа. В этих произведениях сатирик отразил «особенное патологическое состояние» русского общества. Многие из них написаны в жанре животного эпоса. Однако образы животных нужны писателю не только как аллегория, но и как элемент фольклорной традиции.

Помимо произведений о животных, где пороки скрываются под масками зверей, у Салтыкова-Щедрина есть сказки, в которых действуют люди («*Повесть о том, как один мужик двух генералов прокормил*», «*Дикий помещик*»). В них сатирик использует другие сатирические приемы — гиперболу, гротеск.

Сказки, наполненные глубоким философским содержанием, объединены в особый аллегорический цикл — «*Добродетели и пороки*», «*Пропала совесть*».

Исследователи этого жанра в творчестве М. Е. Салтыкова-Щедрина отмечали в нем сплав сказки и басни. Свободная форма подачи материала, сказочный сюжет, волшебные превращения, место и время действия («в некотором царстве», «некогда») — сказочная линия. Басенные же элементы — это аллегория, сатирические маски басен, где волки, зайцы, орлы, пескари и так далее не принадлежат к животному миру. Нравственные установки народных сказок и сказок Салтыкова-Щедрина часто не совпадают. В произведениях сатирика не всегда побеждает добро.

Сказки Салтыкова-Щедрина — политическая сатира, поэтому в них используются реальные детали (названия газет, фамилии людей и т. д.), на смену юмористическому пафосу (что типично для народного творчества) приходит сатирический.

К основным художественным особенностям сказок Салтыкова-Щедрина следует отнести использование различных видов иносказания. Аллегорические образы он часто составлял сам (лев, медведь, пескарь и т. д.); многие из них представляют собой социальную антитезу (щука — карась). В произведениях этого жанра Салтыков-Щедрин широко использовал такие художественные приемы, как ирония, гипербола, гротеск, соединение разных стилизованных планов в одном произведении.

Последние годы жизни. В творчестве последних лет (цикл «Мелочи жизни» и роман «Пошехонская старина») М. Е. Салтыков-Щедрин подвел итоги жизненным наблюдениям, высказал свое миропонимание, сформулировал идеалы межчеловеческих отношений. Сатира Салтыкова-Щедрина, направленная против пороков общества, отразила основные христианские ценности — любовь, добро, всепрощение.

И. С. Тургенев называл Салтыкова-сатирика «неоспоримым мастером и первым человеком», а Л. Н. Толстой подчеркивал, что в его творчестве есть все, что нужно для признания таланта: «сжатый, сильный, настоящий язык, характерность, веселый смех, знание истинных интересов жизни народа».

М. Е. Салтыков-Щедрин умер в 1889 году и был похоронен на Волковом кладбище в Петербурге, рядом с могилой И. С. Тургенева.

Вопросы и задания

1. Прочитайте в учебнике раздел о М. Е. Салтыкове-Щедрине. Вспомните прочитанные ранее произведения писателя. О чем они?

2. *Прочитайте дополнительную литературу о жизни и творчестве М. Е. Салтыкова-Щедрина.

3. Составьте таблицу «Хроника жизни и творчества М. Е. Салтыкова-Щедрина».

4. Проанализируйте синхронистическую таблицу (1859—1889) (см. практикум). Охарактеризуйте историческую ситуацию, в которой жил и писал Салтыков-Щедрин, и развитие литературы, живописи, музыки этого периода (тематические и художественные особенности). Каково значение деятельности Салтыкова-Щедрина в культурной жизни этого периода?

5. Салтыков-Щедрин вырос в богатой дворянской семье, но не принял ее идеалы, разделив интересы народа. Почему? Кто из писателей поступил аналогично?

6. Какие факты биографии М. Е. Салтыкова-Щедрина повлияли на формирование его мировоззрения? Почему он взял псевдоним Щедрин?

7. *Составьте план ответа и подготовьте сообщение на одну из тем:

- «Слово о М. Е. Салтыкове-Щедрине»;
- «Салтыков-Щедрин — губернатор».

8. В чем жанровое своеобразие и каковы основные темы сказок М. Е. Салтыкова-Щедрина (на примере прочитанных произведений)?

9. В чем сходство сказок М. Е. Салтыкова-Щедрина и русских народных сказок? Каковы их различия?

10. *Каковы художественные особенности сказок М. Е. Салтыкова-Щедрина: элементы фантастики, иносказание, гротеск, аллегория, символика? Расскажите о своеобразии языка писателя. Приведите примеры из прочитанных сказок. Какие человеческие пороки он в них осуждает? Приведите примеры.

11. *Какую роль в творчестве М. Е. Салтыкова-Щедрина играют фантастика и гротеск? Почему? Приведите примеры фантастических и гротескных образов из известных вам произведений писателя.

12. *В чем своеобразие иронии М. Е. Салтыкова-Щедрина? Приведите примеры и раскройте роль иронии в прочитанном произведении.

13. Раскройте суть понятия «эзопов язык». Почему М. Е. Салтыков-Щедрин широко его использовал? Приведите примеры использования эзопова языка в сказках М. Е. Салтыкова-Щедрина.

14. Какие основные пороки современного ему общества осуждал М. Е. Салтыков-Щедрин в сказках? Приведите примеры. Составьте план ответа.

15. Почему М. Е. Салтыков-Щедрин назвал свое произведение «История одного города»?

16. В чем своеобразие жанра и композиции «Истории одного города»?

17. В «Истории одного города» два предисловия: «От издателя» и «Обращение к читателю». В «Обращении к читателю» М. Е. Салтыков-Щедрин четко формулирует суть произведения. Перечитайте его. Чем оно отличается от первого предисловия? Для чего М. Е. Салтыкову-Щедрину потребовались эти два введения? Как они дополняют друг друга?

18. Какие хронологические рамки повествования называет писатель в «Истории одного города»? Вспомните, с какими событиями в русской истории связаны эти даты.

19. Проанализируйте образы градоначальников в «Истории одного города».

20. Какие традиции Н. В. Гоголя продолжил М. Е. Салтыков-Щедрин? В чем его новаторство?

21. *Вспомните особенности жанра летописи. Соответствует ли законам этого жанра «История одного города»? Подтвердите примерами из текста.

22. Составьте понятийный словарь темы «М. Е. Салтыков-Щедрин».

Рекомендуемая литература

Бушмин А. С. Художественный мир Салтыкова-Щедрина / А. С. Бушмин. — Л., 1987.

Горячкина М. С. Сатира Салтыкова-Щедрина / М. С. Горячкина. — М., 1976.

Николаев Д. П. «История одного города» М. Е. Салтыкова-Щедрина / Д. П. Николаев. — М., 1980.

*Николаев Д. П. Сатира Щедрина и реалистический гротеск / Д. П. Николаев. — М., 1977.

*Николаев Д. П. Смех Щедрина: очерки сатирической поэтики / Д. П. Николаев. — М., 1988.

Прозоров В. В. Салтыков-Щедрин / В. В. Прозоров. — М., 1988.

М. Е. Салтыков-Щедрин в воспоминаниях современников : в 2 т. / вступ. статья и комментарий С. А. Макашина. — М., 1975.

*Турков А. М. Ваш суровый друг : повесть о Салтыкове-Щедрине / А. М. Турков. — М., 1988.

**Николай
Семенович
Лесков
(1831 — 1895)**



«Тридцать пять лет служил Лесков родной литературе. И несмотря на “трудный рост”, невольные и горькие заблуждения, он был и всю жизнь оставался глубоко народным художником и подлинным гуманистом. Всегда горячо выступал он в защиту чести, достоинства человека и постоянно ратовал за “свободу ума и совести”, воспринимая личность как единственную непреходящую ценность, которую нельзя приносить в жертву ни разного рода идеям, ни мнениям разноречивого света. “Не свет, а лично человек — вот кто дорог мне, и если можно не вызывать страдания, зачем вызывать его”, — писал он, выражая сокровенное свое убеждение... В своем художественном исследовании прошлого и настоящего Лесков настойчиво и страстно искал истину и открыл столь много ранее неизвестного, прекрасного и поучительного, что самое его творчество мы вправе назвать литературным подвигом», — написал о Н. С. Лескове литературовед В. Ю. Троицкий.

Детство. Начало пути. Николай Семенович Лесков родился в Орловской губернии 4 (16) февраля в 1831 года. Отец его, Семен Дмитриевич, был заседателем Орловской уголовной палаты, надворным советником, дворянином по выслуге. Как вспоминал Н. С. Лесков, отец его был «человек очень хорошо богословски образованный и истинно религиозный», с «прекрасным умом», честностью и «твердостью убеждений, из-за чего наживал себе очень много врагов». Полезно познакомиться с фрагментом письма отца Н. С. Лескова, в котором он просил сына: «Более всего будь честным человеком, не превозносись в благоприятных и не упадай в противных обстоятельствах... Уважай деньги как средство, в нынешнем особенно веке, открывающее пути к счастью; но для приобретения их не употребляй мер унижительных, бесславных... Словом, будь моим продолжением, напоминанием обо мне, уходящем!» Своей судьбой и жизнью Николай Семенович подтвердил духовную и нравственную общность с отцом. Дед со стороны отца был священником села Лески Орловской губернии,

откуда «вышла... родовая фамилия Лесковы». Дед со стороны матери управлял имением богатого помещика М. А. Страхова.

Детские годы Н. С. Лесков провел в Орловской губернии, в деревне. Он «сживался душа в душу» с крестьянскими детьми, «до малейших подробностей» узнал «простонародный быт». Мальчик находился под сильным религиозным влиянием бабушки и матери. Мать Николая Семеновича была «большой воли, трезвого ума, крепких жизненных навыков, чуждой сентиментальности и филантропии, властного нрава». По словам сына писателя А. Н. Лескова, «отношения с первенцем, всех больше, по убеждению многих, перенявшим некоторые черты матери, не были теплы». Как отмечают исследователи творчества Николая Семеновича, в его характере соединились противоречивые черты — крутость и великодушные. С бабушкой он побывал в монастырях, узнал другую жизнь, заинтересовался раскольниками. Детские впечатления Н. С. Лескова отразились позже в его творчестве.

Лесков воспитывался вместе с двоюродными братьями и получил начатки образования (французский, немецкий языки), но в их среде мальчик остро ощутил отношение к себе как к простолюдину. В 1841 — 1846 годах он учился в Орловской гимназии, много читал, но дважды не сдал выпускные экзамены за третий класс и прекратил учебу.

Работая писцом в уголовном суде, познакомился с этнографом А. М. Марковичем, которому остался обязан «всем... и страстью к литературе», — вспоминал Н. С. Лесков. Круг его общения был разнообразен — писатели, фольклористы, этнографы. Позже, уже в Киеве, Лесков общался со свободомыслящей профессурой. В религиозно-философском «новозаветном» кружке студенто-медиков Лесков изучал Евангелие, познакомился со средневековой арабской философией. Он штудировал философские труды И. Канта, Г. Гегеля, Л. Фейербаха, А. И. Герцена, известных западноевропейских историков. Привлекали его и гуманистические идеи Р. Оуэна¹. Ему хотелось заниматься наукой, обострилась «впервые заговорившая в Орле страсть к живописи», когда он наблюдал за росписью иконостаса церкви Никития. Он посещал Киевские пещеры, что только усилило его интерес к иконографии. Николай Семенович начал брать уроки гальванопластики² в типографии Лавры. Сын писателя позже отметит, что именно в Киеве «зародились семена дальнейшего развития страсти ко всем видам художества, от древних фресок и икон к полотнам Эрмитажа, а позже и зарубежным галереям. В Киеве же слагается будущий непреременный посетитель всех художествен-

¹ Оуэн Роберт (1771 — 1858) — английский теоретик социализма и промышленник.

² Гальванопластика — получение металлических копий с металлического или неметаллического оригинала путем электролиза.

ных выставок, ценитель, а иногда и истолкователь появившихся на них картин».

В 1857 году Николай Семенович перешел к «коммерческой деятельности» — стал разъездным агентом в торговой компании в Пензе. Он бывал в Риге, Новгороде, Пскове, Оренбурге, Одессе. Его «хождение по делам» «от Черного моря до Белого и от Брод до Красного Яру» определили географию многих его произведений и особенности его героев — «очарованных» праведников, обогатили его опыт, расширили кругозор. Мало кто из русских писателей так много, как Н. С. Лесков, ездил по стране. «...Учился не в школе, а на барках... — говорил он, вспоминая то время, — ...изездил Россию. В самых разнообразных направлениях, и это дало... большое обилие впечатлений и запас бытовых сведений». По словам Ю. М. Нагибина, вот откуда пришли в творчество Н. С. Лескова праведники, мошенники, юродивые и хитрецы, буяны и тихие созерцатели, доморожденные таланты и придурки, злодеи и народные печальники, со всеми их словечками, ухватками, ужимками и вывертами, с их смехом, слезами, «радостью и отчаянием, высотой и низостью!»

Впечатления детства и юности позволили Н. С. Лескову написать о себе: «Я смело, даже, может быть, дерзко, думаю, что я знаю русского человека в самую его глубь, и не ставлю себе этого ни в какую заслугу. Я не изучал народ по разговорам с петербургскими извозчиками, я вырос в народе... <...> Мне непристойно ни поднимать народ на ходули, ни класть его себе под ноги. Я с народом был свой человек...»

С 1850 года Н. С. Лесков начал печатать свои первые публицистические статьи. Вот некоторые их заголовки: «О найме рабочих людей», «Свободные браки в России», «О переселенных крестьянах», «О рабочем классе» и т. д. В них он обличал застарелые нравы, городскую нищету, взяточничество и другие важные социально-политические вопросы. В 1861 году Н. С. Лесков переехал в Петербург, где окупился в политические события. Ему предстояло выбрать, с кем идти — с либералами или революционными демократами.

В 1862 году в Петербурге вспыхнули многочисленные пожары. Возникновение этих пожаров в прессе связывалось с появлением революционных прокламаций. Н. С. Лесков выступил с резкой статьей, требуя опровергнуть эти слухи, не щадить негодяев-поджигателей, если их найдут, но «нельзя дать волосу упасть с головы невинного в столице и находящегося во власти предрассудков напуганного населения». «Пожарная» статья Лескова была неправильно воспринята демократическими и либеральными кругами Петербурга. Передовая общественность расценила выступление Н. С. Лескова как попытку натравить органы власти на студентов. Последствия случившегося были для Н. С. Лескова печаль-

ны: он не мог больше печататься в передовой русской прессе и вынужден был отправиться в длительную поездку как корреспондент. Он побывал в Литве и Белоруссии, на Украине, в Польше (австрийской), Чехии и Франции.

Н. С. Лесков и революционные демократы. В 60-е годы XIX века в России происходили острые общественные события: правительственные реформы, набиравшее силы революционно-демократическое движение. Противоречия в общественном сознании привели к спорам и дискуссиям. Особенно явно все это проявилось на страницах журналов «Русская беседа» (славянофильский орган), «Современник», «Искра» (революционно-демократические издания), «Русский вестник» (принадлежал Д. И. Писареву), «Русское слово», «Время» (принадлежали братьям Достоевским). Н. С. Лесков принимал практическую программу Н. Г. Чернышевского, одобрял дела «новых людей», «которые можно сделать во всяком благоустроенном государстве», но революционные идеи «перемены декорации» он не поддерживал. Он разделял настроения демократической молодежи, но его отрицательное отношение к крепостничеству имело не политические, а скорее православно-христианские корни.

В 1862 году появились первые художественные произведения Н. С. Лескова — нравоописательные рассказы о русском народе «Погасшее дело», «Разбойник», «В тарантасе».

Ранние произведения Н. С. Лескова разнообразны по тематике, но в них есть нечто общее. Как сказал М. Горький: «...он писал не о мужике, не о помещике, а всегда о русском человеке, о человеке данной страны». Публицистическая полемика Н. С. Лескова с современниками по актуальным общественным вопросам продолжалась в его художественных произведениях. Например, главный герой повести «Овцебык» — один из наиболее симпатичных Лескову-рассказчику — агитатор-народник, но его проповеди не встречают понимания низов, так как являются революционными. Романы «*Некуда*» (1864), «*Обойденные*» (1865), «*На ножах*» (1871) — ярко выраженные антинигилистические произведения.

Конфликт с революционными демократами стал еще более явным после выхода в свет романа «Некуда», который позже сам писатель назвал историческим памфлетом. Его герои — романтики русской революции, которые торопят ее приход, но по существу, они трагические жертвы исторического заблуждения. По мнению Лескова, путь общественного переустройства должен быть иным — через реформы. Н. С. Лесков категорически выступал против «внедрения» чуждых идеалов в русскую культуру, отрицательно относился к нигилистам, которые «мутоврят народ», отрицают этические нормы русского общества (браки, родительскую любовь, семейные отношения); в романе противопоставлены «великая сила» отечественных «преданий», христианские семейные традиции и жажда общепользующего труда.

Пытаясь объяснить свою позицию И. С. Аксакову, Лесков говорил, что «“Некуда” частично есть исторический памфлет¹. Это его недостаток и его достоинство». Героев романа он называл «не-терпеливцы» (т. е. революционеры), считал их «благородными людьми» и сомневался, что герои романов Ф. М. Достоевского («Бесы»), И. С. Тургенева («Новь») лучше его «страдальцев». После этих заявлений перед Н. С. Лесковым закрылись двери журналов демократического толка. В течение десяти лет он сотрудничал лишь с консервативным журналом «Русский вестник».

Цикл повестей о русских женщинах. Н. С. Лескова интересовала судьба сильной личности в условиях «тесноты русской жизни». В 1860-е годы одна за другой вышли повести «*Житие одной бабы*» (1863), «*Леди Макбет Мценского уезда*» (1865), «*Воительница*» (1866), пьеса «*Расточитель*» (1867), где проявился талант писателя-психолога. Н. С. Лесков не только показал знание скрытых процессов национальной жизни, но и сумел художественно воплотить кипение народных страстей. Писателя интересовали характеры сложные, противоречивые, которые не способны противостоять отрицательному влиянию окружающей действительности. Под таким влиянием они подвержены нравственному саморазрушению. Наиболее ярко это проявилось в повести «Леди Макбет Мценского уезда», в которой Лесков изобразил жестокие нравы «темного царства», описав жизнь и преступную страсть купеческой жены Екатерины Львовны Измайловой. В основу сюжета повести положена подлинная история. Писатель с большим художественным мастерством раскрыл трагедию женщины. Катерина Измайлова — девушка из бедной семьи, вышла замуж за богатого купца, попала в дом, где «нет ни звука живого, ни голоса человеческого», человек сильной воли, она наивно-простодушна, по-детски доверчива, не лишена поэтичности, вспоминает о вольном девичестве, мечтает о «ребеночке» и вместе с тем совершает преступления одно за другим. Н. С. Лесков вспоминал, что при работе над повестью ему «становилось временами невыносимо жутко, волос поднимался дыбом».

«Купчиха Катерина Измайлова и ее любовник Сергей — ни дать ни взять наивные дети природы, живущие звериными инстинктами и не замутняющие душу никакими нравственными сомнениями. Они готовы не только к прелюбодеянию, но и к нераскаянному убийству — сначала старика-свекра, затем заподозрившего неладное мужа, затем ребенка — сонаследника оставшегося после убитых имущества. В зверином отчаянии Катерина так же легко идет на убийство изменившего любовника и сама гиб-

¹ Памфлет (от англ. pamphlet) — злободневное публицистическое произведение, цель и пафос которого конкретное гражданское, преимущественно социально-политическое, обличение.

нет, будучи неспособною хоть сколько-то укротить свои жестокие страсти. Да у нее и в мыслях нет бороться с ними — она влечется ими естественно и бестрепетно», — написал о героях Лескова литературовед М. М. Дунаев.

Героиня Лескова не только преступница, проливающая кровь невинных, как шекспировский Макбет, но и женщина глубоко страдающая. Такой ее представил композитор Д. Д. Шостакович в опере «Катерина Измайлова».

Праведники Н. С. Лескова. По мнению писателя, духовная жизнь народа определяется верой: «Народ не расположен жить без веры». С христианской верой Н. С. Лесков связывал народные этические и эстетические нормы жизни, национальное сознание и самосознание, национальный русский характер. Он был убежден, что «чем выше совершенство отдельных людей, тем счастливее судьба человечества в целом». Своих праведников Лесков находил в самых разных слоях русского общества: среди духовенства, крестьянства, чиновничества, мещанства.

Праведники — одна из *центральных* тем в творчестве Н. С. Лескова. Впервые заявленная в повести «Овцебык» (1862), она получила глубокое осмысление в рассказе «Однодум» (1879).

Выделяя в характерах героев идеи праведничества, Лесков представляет их как лучшие черты русского национального характера. Концепция праведничества в творчестве Лескова базируется на глубокой христианской вере. Праведник живет в миру, сохраняет «живой дух веры». Его взаимоотношения с людьми строятся на любви и всепрощении, милосердии. Праведник Н. С. Лескова деятелен и добр, скромен, в глазах обывателей он почти смешон, для окружающих он блаженный, юродивый.

Юродство в толковании Н. С. Лескова часто выступает как одно из проявлений святости. Подобно Л. Н. Толстому, он разделял народное представление о юродивых как о Божьих людях.

Создавая портреты «праведников-страдальцев», Лесков пытался объяснить причины их «терзательств» и трагедий. Николай Семенович Лесков писал о «маяках из народной среды», способных передать силу и отвагу сердца «угнетенного человека». Он упорно шел к решению важной художественной задачи, которую публицист XIX века Н. В. Шелгунов назвал «монографией отдельных типов».

Посетив в 1872 году остров Валаам — эту «незыблемую твердыню русского иночества¹, преобладающего здесь во всей чистоте древней христианской общины», Лесков не мог подавить в себе горечь размышлений о странной действительности: «Боже мой! Боже мой! что мы за необыкновенный народ! И кто, какой чужеземец может нас знать и понимать и отводить нам место и значе-

¹ Иночество — род монашества особо строгого, сопровождающегося многими запретами.

ние? Куда стремишься, куда плывешь ты, о святая родина, на своем углу корабле со своими пьяными матросами?»

Творчество Н. С. Лескова в 1870-е годы. В эти годы Лесков встречается с И. С. Тургеневым, И. А. Гончаровым, сближается с Л. Н. Толстым. Для данного творческого периода характерны поиск нравственного ориентира и идеализация праведников.

«Есть люди, уверенные, что русский народ по преимуществу материалист, — писал Лесков. — Мы сожалеем о людях с таким убеждением, но не упрекаем их: они не виноваты в недостатке способности смотреть на вещи без предвзятых понятий». Эти взгляды определили жизненные представления писателя и своеобразие его художественного мира, подобного которому нет во всей великой русской литературе.

В произведениях Н. С. Лескова 1870-х годов (роман «*Соборные*», повести «*Запечатленный ангел*», «*Очарованный странник*») раскрылся его талант «неутомимого охотника за своеобразным, оригинальным человеком» (М. Горький). Н. С. Лесков одним из первых в русской литературе сумел передать полноту восприятия мира, возникающую в соединении светского мировоззрения с религиозным представлением в мире.

«*Очарованный странник*» (1873). С 15 октября по 23 ноября 1873 года газета «Русский мир» печатала новую повесть Н. С. Лескова «Очарованный странник», его жизнь, опыты, мнения и приключения». Сначала Н. С. Лесков предложил издателям названия «Русский Телемак¹», «Черноземный Телемак». Очевидно, автор предполагал, что им создана российская «Одиссея» — книга о странствиях человека из народа. Найденное позднее название «Очарованный странник» подчеркнуло связь повести с художественной традицией древнерусской литературы, в частности с «Хождением за три моря» Афанасия Никитина. Для своей повести Н. С. Лесков избрал форму *сказа*, т. е. устной исповеди народного героя, благодаря чему обнаружил редкое мастерство в изображении мира средствами слова. При помощи слова ему удалось передать индивидуальную манеру рассказывания, интонацию речи героя.

В повести двадцать глав. Первая глава — это своеобразный пролог, где автор представляет главного героя повести — бывшего крепостного крестьянина Ивана Северьяныча Флягина. Далее следует рассказ Флягина — человека, много испытавшего на своем веку.

Флягин — это не просто удивительно интересный человек, богато одаренная, неповторимая личность, а живое воплощение могучих физических и нравственных сил народа. Уже в первом портретном описании Флягина Н. С. Лесков сравнивает его с былинным героем Ильей Муромцем. Под стать могучему облику героя

¹ Телемак (Телемах) — сын Одиссея, героя «Одиссеи» Гомера.

его великие порывы и стремления, а также выпавшие на его долю тяжелые испытания.

Историю жизни Флягина называют драмокомедией. Соединение драматичности и комизма возникает из-за несоответствия простодушности героя корыстной расчетливости людей. Одна из ключевых характеристик героя в повести — «дурак». Вспоминается герой русских народных сказок — Иванушка-дурачок — исконный национальный тип.

В названии произведения заявлена тема странствий. Причины же странствий Флягина определены духовными сомнениями героя.

Когда Флягину исполнилось двадцать лет, он почувствовал над собой «водительство внешнее», т.е. судьбу: «...Что-то плывет на меня чародейное, и нападает страшное мечтание: вижу какие-то степи, коней, и все меня будто кто-то зовет и куда-то манит: слышу даже имя кричит: “Иван! Иван! иди, брат Иван!”»

Биография Флягина разнообразна, жизненные факты часто кажутся фантастическими — одоление первого степного богатыря, усмирение дикого коня-«людоеда», спасение близких и совсем чужих людей, крещение кочевников, переживания искушений земной красотой... Иван Северьянович страдает от сознания собственного несовершенства, и все идет «от одной стражи¹ к другой», не сгибаясь и не подламываясь. Идет навстречу подвигу, способному достойно увенчать его многогранную жизнь.

Разговор попутчиков, в который включается Флягин, идет о жизни простых людей, о подчинении обстоятельствам, о том, что жизнь «борения не переносит». В прошлом и Флягин, и его любимая — красавица-цыганка Груша пытались жить по своим законам. Пройдя через многие испытания, страдания и лишения, он приходит к другому пониманию жизни, в котором христианские законы незыблемы.

Иван Северьянович не столько страдалец, сколько сила деятельная, могучая. На его пояске-обереге² вытканы слова древнерусской воинской заповеди: «Чести моей никому не отдам». Чтобы достичь нового понимания жизни, Флягин постоянно прорывает сопротивление обстоятельств, «простирается на подвиги», его силы находят себе применение.

После неудавшегося самоубийства Флягин принял решение уйти в свободное бродяжничество — разбой. Вот как он рассказывает обо этом: «Дома завтра и послезавтра опять все то же самое: стой на дорожке на коленях, да тюп да тюп молоточком камешки бей, а у меня от этого ремесла уже на коленях наросты пошли и в ушах одно слышание было, как надо мной все насмеваются,

¹ Стража — здесь: духовное страдание.

² Оберег — талисман, оберегающий от нечистой силы.

что осудил меня вражий немец за кошкин хвост (история с барской кошкой Зозинькой. — Г. О.) целую гору камня перемусорить. Смеются все: “А еще, — говорят, — спаситель называешься: господам жизнь спас”. Просто терпения моего не стало, и, взгадав все это, что если не удавиться, то опять к тому же надо вернуться, махнул я рукою, заплакал и пошел в разбойники».

Постепенно изменяется мировоззрение Флягина, «возвеличивается терпение». В плену «очарованный странник» тоскует по Родине: «Зришь сам не знаешь куда, и вдруг перед тобой отколь ни возьмется обозначается монастырь или храм, и вспомнишь крещеную землю, и заплачешь».

Интересно избавление Флягина из плена: ему удается обратить татар к христианству. Высшая степень кротости у Флягина, переосмысления ценностей, господства и рабства, изменения представлений о достоинстве связана с решением пойти в монастырь.

Флягин, «красоты любитель», восхищался дивностью мира. Чутко воспринимал искусство пения. Трогательно описывает он звучащую песню: «...то плачет, томит, просто душу из тела вынимает, а потом вдруг как хватит совсем в другом роде, и точно сразу опять сердце вставит...»

Речь Флягина стройна и красива. Его «очарованность» жизнью слышится постоянно: «...Ах ты, змея!.. ах ты стрепет, степной, аспидский! Где ты только могла такая зародиться?» — восклицает Флягин на конной ярмарке.

«Странствия» Флягина широки — от черноземных степей русского юга до Ладоги и Нижнего Новгорода.

Впервые в русской литературе Лесков предпринял попытку показать простого человека во всей многогранности еще не устоявшегося характера, в процессе обогащения его внутреннего мира. Иван Северьянович Флягин — человек «крепостного звания», родился с большой головой и был прозван Голованом. Все перипетии «обширной жизненности» Ивана Северьяновича проистекают от его удивительного характера. Его жизненная сила направлена на то, чтобы делать добро. Флягин обладает врожденным чувством такта, деликатностью, удивительной душевной тонкостью и щедростью. Неудачи не ослабляют в нем жажды поиска идеала. Иван Северьянович постоянно ощущает свое «единодушие... с отечеством». Его жизненный путь — «хождение за истиной», обретение себя. Процесс его духовного роста направлен на усвоение народной нравственности.

Несмотря на эпизодичность повествования, освещение лишь фрагментов жизни Ивана Флягина, в тексте изложены эмоциональные и нравственные вершины его жизни. Иван Флягин верует и ищет. Его жизненный путь — путь познания Бога и осознания себя в Боге. Деятельная любовь к людям и самопожертвование — это определяющие черты натуры Флягина.

Обстоятельства жизни часто мешали Флягину жить согласно высоким нравственным идеалам. Судьба ставила его в такие ситуации, которые требовали усилий, превышающих человеческие возможности. Это породило сходство Флягина с юродивым, плачущим о гибели русской земли, и с богатырем, готовым постоять за русскую землю. В образе «грешного праведника» автор стремился показать героиню русской жизни. Буйный, «азартный до жизни» Флягин чувствует необходимость счастья для каждого, и именно поэтому ему «за народ помереть хочется».

Особенности повествования в прозе Н. С. Лескова. Лесковский текст обнаруживает все признаки особой художественной системы. Поэтика Н. С. Лескова демонстрирует огромные эстетические возможности образного языка и оригинального способа выражения авторской позиции.

Произведения Н. С. Лескова разнообразны по жанру. Это и биография, и философская повесть, и притча, и анекдот, и хроника. Удивительная повествовательная манера Лескова — сказ — связана не только с особым видением реальности, соответствующим жизненному опыту рассказчика, но и с исследованием речевого поведения героя. Выбор рассказчика — наивного, непосредственного, хорошо владеющего словом, имеет огромное значение в поэтике сказа Лескова.

Удивительное своеобразие лесковского художественного мира связано с умением воссоздавать живую разговорную речь. В своих произведениях Лесков часто отказывается от привычного для романа «образа автора», который вездесущ, всевидящ и всезнающ. В романе-хронике (например, «Соборяне») происходит «раздвоение» автора: появляется еще и анонимный рассказчик. Его письменный рассказ обращен к читателю, это скорее доверительная беседа, рассчитанная на ответную реакцию читателя. Форма непринужденного рассказа дает возможность отойти от основной линии, возвращаться к прошлому, что обеспечивает гибкость повествования. Рассказчик-повествователь включает и себя в «читательскую» массу («Мы увидим, знал ли он...»).

Еще одна особенность прозы Н. С. Лескова — близость его творчества к фольклору. При первой публикации в 1881 году в журнале «Русь» «Сказ о тульском косом Левше и о стальной блохе» имел подзаголовок «Цеховая легенда» — это и есть прямое указание на фольклор: легенда была сложена народом. Кроме того, в художественной модели «Левши» можно заметить и элементы волшебной сказки — испытание героя, его странствия (в сказках — перемещение в иное царство), искушение героя благами цивилизации.

Важно отметить оригинальность названий лесковских произведений: в одних названиях есть установка на повествование о чем-то загадочном, нетипичном («Очарованный странник», «Запечатленный ангел»); в других — переплетение реального и мистиче-

ского («Александрит. Натуральный факт в мистическом освещении»); в некоторых заголовках дано указание на время события («Бродяги духовного чина. Характерное явление церковной жизни XVIII века», «Картины прошлого. Брачные истории тридцатых годов. По запискам синодального¹ секретаря...»); на место события («Кадетский монастырь. Из рассказов о трех праведниках»).

Писателю важно уже заглавием привлечь читательское внимание не только к объекту, но и к субъекту речи («Погасшее дело. [Из записок моего деда]», «Печерские антики [Отрывок из юношеских воспоминаний]»), т. е. подчеркнуть в заглавии форму повествования — хроникальную и мемуарную.

Творчество Н. С. Лескова в 1877 — 1884 годах. Этот период был для Лескова очень плодотворным: в различных изданиях печатались его рассказы «Некрещеный поп», «Мелочи архиерейской жизни», «Однодум», «Шерамур», «Кадетский монастырь», «Христос в гостях у мужика», «Привидения в Инженерном замке», «Заметки неизвестного», «Сказ о тульском косом Левше и о стальной блохе», очерк «Печерские антики» и др.

В основу «*Сказа о тульском косом Левше и о стальной блохе*» (1881) была положена присказка, как «англичане из стали блоху делали, а наши туляки ее подковали, да им назад отослали». В рассказе рассматривается проблема одаренности русского человека. «Талант, в представлении писателя, не может существовать, если он не подкреплён духовной силой человека, его нравственным стержнем. Левша — неказистый мужичок с выдранными “приченье” волосами, одетый как нищий — не боится идти к государю, так как уверен в своей правоте, в качестве своей работы... Образ Левши продолжает собой галерею образов праведников, созданную Лесковым», — писала об образе Левши исследователь Е. Ю. Зубарева.

Важно заметить и другую особенность рассказа — «мотив поправанного человеческого достоинства», трагическую судьбу Левши на родине.

В те же годы из-под пера Лескова выходили произведения, построенные на анекдотизме, где писатель показал характерные национальные явления и ситуации («Чертогон», «Штопальщик», «Путешествие с нигилистом», «Старый гений»).

Литературоведы, оценивая особенность авторской манеры Н. С. Лескова, выделяют его умение при изображении лучших черт национального характера, высоких нравственных идеалов русского человека высказать откровенную критику отрицательных явлений русской жизни.

¹ Сино́д — один из высших государственных органов в Российской империи в 1721—1917 годах. После 1917 года Синод — совещательный орган при патриархе Московском и всея Руси.

Особенности поэтического мастерства и стиля Н. С. Лескова М. Горький видел в «искусном плетении кружева разговорной речи» и называл писателя «волшебником слова».

Раскрывая нравственные качества личности, Лесков, по словам Горького, создал «для России иконостас¹ ее святых и праведников», но он не идеализировал русского человека, скорее, раскрывал сложность и противоречивость его характера.

В 1884 году Лесков, по просьбе П. М. Третьякова, разрешил художнику В. А. Серову писать свой портрет. В 1895 году портрет писателя был выставлен на XXIII Передвижной выставке в Академии художеств, которую Лесков успел посетить.

21 февраля (5 марта) 1895 года Н. С. Лескова не стало. По воспоминаниям Е. П. Борхсениус, жены лечащего врача писателя, Николай Семенович «умер тихо, без страданий, лицо было спокойное, бледное, какое всегда было во время сердечных припадков. <...> По его завещанию похороны были самые скромные: ничего, кроме простого деревянного желтого гроба: ни венков, ни речей... Похоронили его на Волковом кладбище на Литературных мостках...»

Вопросы и задания

1. Прочитайте в учебнике раздел о Н. С. Лескове. Вспомните известные вам произведения писателя.

2. *Прочитайте дополнительную литературу о жизни и творчестве Н. С. Лескова.

3. Составьте таблицу «Хроника жизни и творчества Н. С. Лескова».

4. *Один из исследователей биографии и творчества Н. С. Лескова говорит о «лесковских университетах». Как вы это понимаете? Подтвердите примерами из его биографии.

5. *Подготовьте сообщение на одну из тем:

• «Основные темы и проблемы в творчестве Н. С. Лескова (по прочитанным произведениям)»;

• «Кто такие “терпеливцы” (по прочитанным произведениям) Н. С. Лескова»;

• «Русские женщины в изображении Н. С. Лескова (по прочитанным произведениям)»;

• «Праведники Н. С. Лескова (на примере прочитанных произведений)»;

• «Внутренний мир героев Н. С. Лескова (на примере одного-двух произведений)»;

• «Там, где стоит “Левша”, надо читать “русский народ” (Н. С. Лесков)».

6. **Прочитайте рассказ Ю. М. Нагибина «День крутого человека». Сравните свое восприятие творчества Н. С. Лескова с его восприятием Ю. М. Нагибиным. Какие выводы Ю. М. Нагибина вы разделяете? С чем вы не согласны? Почему? Свои выводы мотивируйте примерами из произведений Лескова.

¹ Иконостас — в церкви стена над алтарем, увешанная иконами.

7. Объясните смысл названия повести Н. С. Лескова «Очарованный странник».

8. Обратитесь к толковым словарям (В. И. Даля, С. И. Ожегова и др.), выпишите значение слов «очарованный» и «странник».

Что нового появилось для вас в понимании смысла повести после знакомства со словарными статьями?

9. *Прочитайте стихотворения Ф. И. Тютчева «Странник», «Пошли, Господь, свою отраду». Какой образ странника нарисовал поэт в этих стихотворениях? Как перекликаются они с повестью Н. С. Лескова «Очарованный странник»?

10. *Обратите внимание на особенности композиции и жанра повести «Очарованный странник»: в произведении отсутствует единый сюжет, но есть сквозная тема, которая состоит из малых фабул и подчиненных мотивов. Что их объединяет?

11. Как вы думаете, почему повесть разбита на короткие главы, каждая из которых имеет завязку и развязку?

12. Прочитайте главы 1, 3, 4, 5, 15—20 повести «Очарованный странник». Сопоставьте описание портрета Флягина с былинными богатырями. Какие эпизоды жизни Ивана Флягина сходны с биографией Ильи Муромца?

13. Какие, с вашей точки зрения, неожиданные, нелепые поступки совершает Флягин? Почему? (По прочитанным главам.)

14. Можно ли однозначно оценить характер и поступки героя (хорошо — плохо; положительно — отрицательно)? Объясните свою точку зрения, опираясь на прочитанные главы.

15. В чем Флягин видит высшую цель бытия?

16. Составьте понятийный словарь темы «Н. С. Лесков».

Рекомендуемая литература

*Аннинский Л. А. Лесковское ожерелье / Л. А. Аннинский. — М., 1982 (и другие издания).

Аннинский Л. А. Три еретика / Л. А. Аннинский. — М., 1988 (и другие издания).

*Гунн Г. П. Очарованная Русь / Г. П. Гунн. — М., 1990.

*Дунаев М. М. Православие и русская литература : в 5 т. / М. М. Дунаев. — М., 1997. — Т. 4.

Дыханова Б. С. «Запечатленный ангел» и «Очарованный странник» Н. С. Лескова / Б. С. Дыханова. — М., 1980.

Капитанова Л. А. Н. С. Лесков в жизни и творчестве / Л. А. Капитанова. — М., 2002.

Лесков А. Н. Жизнь Николая Лескова : по его личным, семейным и несемейным записям и памяткам : в 2 т. / А. Н. Лесков. — М., 1984.

Лесков Н. С. Избранное : в 2 т. / сост., вступ. статья и комментарий В. Ю. Троицкий / Н. С. Лесков. — М., 1995.

*Столярова И. В. В поисках идеала : творчество Н. С. Лескова / И. В. Столярова. — Л., 1978.

Старыгина Н. Н. Лесков в школе / Н. Н. Старыгина. — М., 2000.



**Федор
Михайлович
Достоевский
(1821 — 1881)**

В творчестве Ф. М. Достоевского человек, взятый в остроконфликтных жизненных положениях, предстает во всей полноте своей духовной природы, как итог прошлого развития человечества в предвосхищении будущего.

Ф. М. Достоевский показал современного ему человека в пору острейшего политического, религиозного, морального кризиса общества. Поэтому столь катастрофичны сюжеты его произведений, а внутренний мир его героев особенно драматичен. В душах его героев в постоянном противоречии существуют силы добра и зла, от их борьбы зависят судьбы героев и судьбы человечества.

Изображая драмы, разыгрывающиеся в умах и душах героев, Ф. М. Достоевский дал глубочайший анализ их духовного, психического, личностного состояния.

Ф. М. Достоевский прекрасно знал трагические противоречия жизни, но это не мешало ему верить в способность человека постигать красоту, творить добро. «Я не хочу и не могу верить, чтобы зло было нормальным состоянием людей», — говорит герой рассказа «Сон смешного человека». Резко критиковал писатель современную ему цивилизацию, которая ломает человеческую природу, не только порождает видимое зло социального устройства, но и преумножает невидимое зло, скрытое в тайниках сознания. Властвующему в этой цивилизации «идеалу содомскому» Ф. М. Достоевский противопоставляет «идеал Христов», воплощающий для него моральную красоту, которой и «спасется мир».

В творчестве Ф. М. Достоевского возникла новая концепция человека, приведшая к реформе жанра романа и давшая этому жанру и литературе в целом новое философское и эстетическое содержание.

Детство и юность. Федор Михайлович Достоевский родился 30 октября (11 ноября) 1821 года в Москве, на улице Новая Божedomка, во флигеле Мариинской больницы, в казенной квартире лекаря этой больницы. Там же прошли детские годы писателя.

В семье, кроме Федора и старшего брата Михаила было еще пятеро детей.

Предки Ф. М. Достоевского по отцовской линии принадлежали к старинному дворянскому роду. Не приняв распространявшегося в Юго-Западной Руси католичества, к XVIII веку они утратили дворянские привилегии; дед и дядя писателя были скромными православными священниками. Отец, Михаил Андреевич, вышел из разночинной среды, но благодаря способностям и упорству получил медицинское образование и в 1821 году занял место лекаря Московской Мариинской больницы для бедных. В 1827 году он получил чин коллежского асессора¹ и с ним «восстановил» потомственное дворянство. В 1819 году М. А. Достоевский женился на Марии Федоровне Нечаевой, происходившей из купеческой семьи. Мать писателя, музыкально одаренная, любившая и понимавшая поэзию и вместе с тем глубоко религиозная, обладала живым характером. Она стала первой учительницей всех своих детей.

Социальное окружение семьи сыграло огромную роль в становлении мироощущения Ф. М. Достоевского. С одной стороны, это московская беднота, посещавшая Мариинскую больницу и населявшая городские окраины. С другой — родственники матери, среди которых и профессор Московского университета, и художник, и богатейшее купеческое семейство. Окружающий мир был наполнен контрастами общественных положений, имущественных состояний. Все это рождало в сознании будущего писателя вопросы о сущности человека, об истинной ценности личности. Уже в ранние годы Ф. М. Достоевский читал Ветхий и Новый Завет, понимая, что эти книги — основа религиозного воспитания и только в них можно найти ответы на нравственные вопросы. Трагическое величие человека, поверженного Богом, но вступающего с ним в диалог, еще в детстве поразило его и заставляло снова и снова обращаться к библейским сюжетам. Кроме того, в круге чтения Ф. М. Достоевского с самого раннего возраста были книги А. С. Пушкина, в которых наиболее полно отразился русский национальный дух.

27 февраля (11 марта) 1837 года умерла мать Ф. М. Достоевского, а чуть позже он узнал о гибели А. С. Пушкина. Эти обстоятельства, безусловно, оказали огромное влияние на юную душу будущего писателя.

В мае 1838 года братья Федор и Михаил с отцом отправились в Петербург для поступления в Главное инженерное училище. В июне отец вернулся в Москву, после чего сыновья с отцом больше никогда не виделись.

¹ Коллежский асэссор — в России гражданский чин 8-го класса. До 1845 года давал потомственное дворянство, затем только личное.

Петербург показался Ф. М. Достоевскому особенно утрюмым и холодным, а атмосфера в училище — казенной, чуждой и угнетающей. К тому же в июне 1839 года братья получили известие о смерти отца при загадочных обстоятельствах (по одной из версий следствия, он был убит кучером). Как пишет Вл. Набоков в «Лекциях по русской литературе», «критики фрейдистского толка склонны усматривать биографический момент в отношении Ивана Карамазова к убийству отца — хотя Иван и не был настоящим убийцей, но, зная о готовящемся преступлении и не предотвратив его, стал соучастником. По мнению этих критиков, Ф. М. Достоевский, собственный отец которого был убит кучером, всю жизнь мучился похожим комплексом вины. Как бы то ни было, Ф. М. Достоевский, несомненно, страдал неврастенией и с детства был подвержен таинственному недугу — эпилепсии. Несчастья, выпавшие на его долю позже, усугубили болезненное состояние его духа и обострили недуг».

Уже в эту пору Ф. М. Достоевский ставил перед собой серьезные философские вопросы, размышлял о человеке вообще и в письме к брату в 1839 году писал: «Человек есть тайна. Ее надо разгадать, и ежели будешь разгадывать ее всю жизнь, то не говори, что потерял время; я занимаюсь этой тайной, ибо хочу быть человеком».

Это и стало целью художественного творчества Ф. М. Достоевского.

1840-е годы. Начало творческого пути. В августе 1841 года Ф. М. Достоевский получил офицерский чин и разрешение жить вне училища. Он снял квартиру на Караванной улице и оказался жителем громадного города, до сих пор ему, в сущности, не известного, но давно тревожившего его воображение. В августе 1844 года Ф. М. Достоевский подал прошение об отставке. В том же году, в январе, он сделал перевод «Евгении Гранде» Бальзака. Тогда же у него возник замысел романа «Бедные люди».

Петербург в сознании и творчестве писателя был не только фоном. Это среда, глубоко воздействующая на человека, порождающая «дикие мечты», болезненно изломанные характеры, трагические сюжеты. Только здесь могли появиться пушкинский Германн, гоголевские Пискарев, Чертков, Поприщин, Башмачкин. Из этой среды выведены Ф. М. Достоевским герои его повестей и романов «Бедные люди», «Двойник», «Белые ночи», «Записки из подполья», «Преступление и наказание».

«Бедные люди» (1845). В этом романе Ф. М. Достоевский стремился показать, что человек по своей природе есть существо *самоценное и свободное* и никакая зависимость от среды не может убить в нем сознание своей человеческой ценности. В целях решения этой задачи писатель раскрывает внутренний мир героя в его письмах к единственному близкому ему человеку. Переписка меж-

ду немолодым титулярным советником¹ Макаром Девушкиным и его дальней родственницей семнадцатилетней Варенькой Добросельовой определяет жанр и способ изображения человека в романе «Бедные люди». Истоки жанровой формы произведения — в эпистолярном² романе сентименталистов и романтиков, в таких его образцах, как, например, роман Гёте «Страдания юного Вертера».

Внутренний сюжет романа «Бедные люди» строится на том, что в герое в мучительной внутренней борьбе пробивается на свет человеческое достоинство. Перед жизненной действительностью Макар испытывает постоянное чувство страха и в порыве самоуничтожения доходит до такого состояния, что безропотно склоняется не только перед лицом власти, государства, общества, но и перед лицом Бога. Человека в себе Девушкин осознает и возвышает лишь тогда, когда в нем возникает и растет чувство к Вареньке, которую он любит удивительной, возможной лишь в изображении Ф. М. Достоевского любовью.

«*Двойник*» (1846). Герой повести титулярный советник Яков Петрович Голядкин стоит в том же ряду «затертых средой» героев, что и Девушкин, и гоголевские Башмачкин и Поприщин. С точки зрения развития социальной идеи повесть «Двойник» тесно связана с «петербургскими повестями» Гоголя и идеями «натуральной школы». В плане же психологической разработки темы «маленького человека» Ф. М. Достоевский идет дальше Гоголя и современных ему писателей, детально прослеживая процесс разрушения личности в герое, который не в силах соединить в себе противоречивые моральные требования общества. Воплощением его расщепленного сознания становится возникновение двойника — Голядкина-младшего. Так зародилась одна из значительнейших сквозных тем в творчестве Ф. М. Достоевского — *тема двойничества*, раздвоенного мироощущения человека.

«*Белые ночи*» (1848). В это же время в творчестве Ф. М. Достоевского вырисовывается еще один тип личности — *тип мечтателя*, который неизбежно возникает в условиях разобщения людей. Особенно сильное влияние на возникновение такого типа людей оказывал Петербург, призрачный, «недействительный» облик которого погружал человека в состояние грез наяву. В 1848 году в «Отечественных записках» вышел роман «Белые ночи». Образ мечтателя в романе освещен мягким и печальным полусветом летней петербургской ночи. Из замкнутых пространств предыдущих произведений — «углов», комнат, лестниц, узких темных улиц — дей-

¹ Титулярный советник — в России чин 9-го класса. С 1845 года давал личное дворянство, ранее его получали начиная с 14-го класса.

² Эпистолярный — имеющий форму письма, переписки; произведение, использующее форму письменного обращения к другому лицу.

ствие вынесено на широкое городское пространство, переходящее на своих окраинах в просторы загородной природы. Герой получает бóльшую, чем прежде, свободу для раскрытия своего внутреннего мира. В романе «Белые ночи» намечаются будущие великие мечты о любви и участии другого человека, об истине и мировой гармонии; расширяется и социальный кругозор, роман становится насыщеннее идеями, нравственными коллизиями, живыми приметам реальной жизни, обогащается психологическая палитра автора, все глубже становится историзм.

В романе «*Неточка Незванова*» (1849) особенно заметен переход от «сентиментального натурализма» (как критик А. А. Григорьев определял метод автора романа «Бедные люди», повестей «Двойник» и «Слабое сердце») к *социально-психологическому* роману, дальнейшая эволюция которого привела к знаменитому «пятакнижию» Ф. М. Достоевского.

Произведения Ф. М. Достоевского, вышедшие после романа «Бедные люди», вызвали у многих недоумение и разочарование. Читателям казалось, что начинающий талант не оправдал надежд. За фантастическим колоритом и парадоксами стиля раннего Ф. М. Достоевского лишь некоторые и далеко не сразу различили очертания совершенно нового течения в рамках реализма.

Кружок Петрашевского. Социально-философские искания писателя к концу 1840-х годов были тесно связаны с деятельностью кружка М. В. Петрашевского. В конце 1848 года Ф. М. Достоевский сблизился с Н. А. Спешневым, под руководством которого было организовано «особое тайное общество с тайной типографией», куда вошли наиболее решительно настроенные петрашевцы, объединенные идеей «произвести переворот в России».

Из общения с петрашевцами Ф. М. Достоевский не вынес каких-либо систематических воззрений или четкой политической программы. Однако он многое воспринял из самой атмосферы кружка, и это отразилось в его творчестве. Поэтические представления о социализме, утопические¹ мечтания о социальной гармонии, отчасти почерпнутые в учениях социалистов-утопистов, постепенно выливались в яркий, чувственно окрашенный образ любовно-братского единения людей на лоне природы, образ «золотого века человечества». Этот образ предстает в романе «Подросток», в сне Версилова; в видении героя «Сна смешного человека»; в картине заливной солнцем степи за Иртышом, где Раскольникову видится словно остановившееся время «вѣка Авраама и стад его». Такие эпизоды концентрируют в себе важнейшие идейные и эмоциональные мотивы Ф. М. Достоевского и помогают понять многие образы и сцены его произведений; они несут в себе отблески отдаленных духовных, нравственных и социальных идеалов писателя.

¹ Утопический — фантастический, несбыточный, неосуществимый.

Образ социальной гармонии у Ф. М. Достоевского опирается прежде всего на так называемый «мужицкий христианский социализм», воплощением которого была, с точки зрения Ф. М. Достоевского, русская крестьянская община. Основой его были такие живые народные типы¹, как любимый Ф. М. Достоевским Некрасовский Влас, как мужик Марей (в одноименном очерке из «Дневника писателя»). Кроме того, социальные идеалы писателя вырабатывались под воздействием различных форм народного религиозно-этического свободомыслия: апокрифических² сказаний, идей мыслителей-вольнодумцев, вышедших из низов; народных представлений о Христе и Антихристе и т. п.

Чтение Ф. М. Достоевским знаменитого письма В. Г. Белинского к Н. В. Гоголю стало одним из последних эпизодов в деятельности кружка петрашевцев, за которым давно уже следило III отделение тайной полиции. 22 апреля (5 мая) 1849 года Ф. М. Достоевский среди «36 человек разного звания» был арестован и заключен в камеру Петропавловской крепости. 22 декабря (3 января) Ф. М. Достоевский вместе с товарищами пережил на Семеновском плацу страшные минуты ожидания казни. Военно-судная комиссия вынесла приговор: «...За недонесение о распространении преступного о религии и правительстве письма литератора Белинского и злоумышленного сочинения поручика Григорьева, — лишить (далее следовал список приговоренных. — *И. В.*) чинов, всех прав состояния и подвергнуть смертной казни расстрелянием». Приговор был утвержден Николаем I, но «в ту минуту, когда все уже будет готово к исполнению казни», должны были объявить о помиловании.

Таким образом, приготовления к казни стали лишь инсценировкой, задуманной для устрашения. В последнюю минуту явился курьер с рескриптом³ о помиловании. Один из приговоренных сошел с ума. Минуты ожидания казни Ф. М. Достоевский помнил всю оставшуюся жизнь и в рассказе князя Мышкина воссоздал с необычайной выразительностью. Тогда, в последние мгновения перед смертью (а позже — и в последние секунды перед началом эпилептических припадков), автор романа «Идиот» испытывал восторженное и болезненное ощущение неимоверной яркости и духовной полноты каждого мига оставшейся жизни. Таким ощущением пронизаны многие эпизоды в произведениях писателя.

¹ Тип — человек, наделенный какими-либо характерными свойствами, яркий представитель какой-либо группы людей (сословия, нации, эпохи).

² Апокриф — произведение иудейской или раннехристианской литературы на библейскую тему, не включенное в канонический текст Библии и отвергаемое церковью как недостойное.

³ Рескрипт (устар.) — в Древнем Риме имевший силу закона ответ императора на направленный ему для разрешения вопрос. Акт монарха в форме конкретного предписания министру или какому-либо другому лицу.

Ф. М. Достоевский был приговорен к четырем годам каторги с последующей службой рядовым. Перед отправкой в Сибирь он пережил сильнейший внутренний перелом, но не пал духом, потому что верил, что вернется к жизни, к творчеству.

На пути в острог, в Тобольске, Ф. М. Достоевскому и его товарищам удалось увидеться с женами декабристов — П. Е. Анненковой, Ж. А. Муравьевой, Н. Д. Фонвизиной. Встреча с этими русскими женщинами, «всем пожертвовавшими для высочайшего нравственного долга», оставила глубокий след в душе писателя, а подаренное ими Евангелие он хранил и читал всю жизнь, даже за несколько часов до смерти раскрывал его страницы.

1850-е годы. Каторга. Возвращение из Сибири. Возвращение в литературу. С января 1850 года по январь 1854 года Ф. М. Достоевский пробыл в Омском остроге¹. Политические заключенные содержались вместе с уголовниками, и писатель сполна познал все стороны каторжной жизни, выстрадал новый взгляд на народную жизнь, новую веру в человека. После выхода из острога Ф. М. Достоевский был зачислен в войска Отдельного сибирского корпуса рядовым, затем переведен в Семипалатинск.

Служа в Семипалатинске, Ф. М. Достоевский использовал все возможные пути для возвращения гражданских прав, и прежде всего права печататься. В 1857 году ему наконец было возвращено дворянство, а в 1859 году он получил разрешение выйти в отставку и выехать в Центральную Россию.

В Семипалатинске Ф. М. Достоевский познакомился с губернским секретарем А. И. Исаевым и его женой Марией Дмитриевной, которая вызвала первое в жизни Ф. М. Достоевского сильное чувство, принесшее ему не только радости, но и душевные муки. Отношения их складывались драматично; смерть мужа заставила Марию Дмитриевну принять окончательное решение, и 18 февраля 1857 года в Кузнецке она обвенчалась с Ф. М. Достоевским. Брак с Марией Дмитриевной Исаевой не был счастливым. Тогда же, на пути из Кузнецка, с Ф. М. Достоевским случился сильнейший припадок (уже не первый). Врач поставил диагноз: настоящая падухая (эпилепсия²).

Произведения сибирского периода знаменовали новый этап в творчестве писателя: в них очевидны решительные перемены его взглядов, творческой манеры. Чтобы вернуться в большую литературу, Достоевскому необходимо было добиться прочного положения в обществе, завоевать внимание публики.

В произведениях сибирского периода Ф. М. Достоевский гораздо непосредственнее, чем раньше, изображал уродливость, не-

¹ Острог — деревянное укрепление в пограничной полосе древнерусских княжеств; известен с XII века. В XVIII — XIX веках — тюрьма, обнесенная стеной.

² Эпилепсия — хроническая болезнь головного мозга, сопровождающаяся судорожными припадками с потерей сознания.

нормальность сферы современных ему общественных отношений. Для этого он с помощью рассказчика-очевидца и часто участника событий вводит читателя в самые глубины той или иной среды — провинциального городка, помещичьей усадьбы, сибирского острога — и выходит в итоге к широким обобщениям, к картине русской жизни в целом.

Писатель заставил своего героя жить и действовать на виду у всех, в напряженном столкновении с интересами, страстями, намерениями других людей.

В этих произведениях система персонажей сложнее, а отношения между ними теснее и драматичнее. Иначе строится и событийный план произведений. Во-первых, он несравненно насыщеннее, чем в раннем творчестве. Во-вторых, действие протекает гораздо динамичнее, оно обогащено внезапными поворотами, которые приводят к катастрофическим разрешениям отношений между действующими лицами. При этом часто возникают бурные многолюдные сцены, где принародно обнажаются тайные стороны жизни, открываются подноготная героев и их нравственная сущность.

Так намечались штрихи сюжетных и композиционных приемов будущих больших романов, где художественный анализ Ф. М. Достоевского, все шире охватывая действительность, все смелее обрисовывал характеры и явления жизни, приобретал черты жесткого, «беспошадного реализма», который достиг своего расцвета в 1860—1870-е годы.

К концу 1850-х годов социально-нравственные и художественные искания писателя сосредоточились вокруг центральной для зрелого творчества темы — темы *нравственного распада*, глубоко поразившего современное писателю общество и личность.

«*Дядюшкин сон*» (1858). В повести за скандальными происшествиями в губернском городе Мордасове проступает картина полного разрушения всех моральных устоев, откровенного, грубого торжества низменных чувств и корыстных желаний.

Первый план повести — нравы губернского города, интриги. Он передан бойким, «фельетонным»¹ пером рассказчика-хроникера, «использующего» некоторые приемы гоголевской сатиры. Тут есть комические персонажи (князь, мордасовские дамы), комические положения (как и в «Ревизоре», внезапно рушатся расчеты на брак со «значительным лицом» и на блестящее будущее), водевильные ходы сюжета. За первым планом в этой повести вырисовывается другой, дающий нам почувствовать грозные трагические силы жизни, управляющие людьми и всей мордасовской

¹ Фельетон (франц. feuilleton, от feuille — листок) — художественно-публицистический газетно-журнальный жанр, статья на злободневную тему, использующая юмористические и сатирические приемы изложения, основная особенность которой — остро критическое отношение к изображаемому.

комедией. Этот дальний план проявляется в мрачно-безобразных финалах повести (публичный позор Москалевой и Зины, развенчание князя и его смерть), в пугающем контрасте приличий благородной позы и бесстыдной гнусности поступков, вульгарности слов и жестов. Второй план дает о себе знать и в отношении рассказчика к героям его летописи, в резком и бесцеремонном переходе от наружной почтительности и славословия к унижению и злорадному смеху над героями.

«Записки из Мертвого дома» (1860). В этом произведении Ф. М. Достоевский, создавая картину каторги, также воспроизводит характерные черты общественного целого, но уже в ином социально-нравственном ключе. Нравственный распад общества показан в крайних его проявлениях. Каторжный мир у Ф. М. Достоевского не исчерпывается изображением морального вырождения. Напротив, именно здесь встает сила, противодействующая распаду и гибели. Заключена она в народе — таково главное открытие, сделанное писателем в остроге. Под «слоем» грубости и зверства автор обнаруживает «черты самого утонченного развития душевного». Взгляд писателя исключительно реалистичен, чужд всякой идеализации каторжника.

Романы Ф. М. Достоевского 1860-х годов. Летом 1859 года Ф. М. Достоевский переехал в Тверь, а с конца того же года поселился в Петербурге. С этой поры начался последний, самый активный в идейном и творческом плане период его деятельности.

«Униженные и оскорбленные» (1861). Последний период творчества начался с романа «Униженные и оскорбленные». В нем звучат многие мотивы ранних произведений и переплетаются с новыми художественными находками, создавая сложную идейно-художественную ткань, что как раз и отличает произведения последнего периода. «Униженные и оскорбленные» герои романа не в состоянии бороться со злом, воцарившимся в жизни. Оно повсюду: в социальном неравенстве, от которого страдают герои; в людях злых и добрых, но озлобленных на судьбу и своих мучителей; оно в самой петербургской атмосфере, порождающей «мрачные истории» в темных закоулках огромного города. В этом романе Ф. М. Достоевский дает новое, более глубокое философско-нравственное истолкование зла: оно накапливается, концентрируется в человеке и осуществляется через человека, а человек не просто продукт влияний среды и носитель ее качеств, а сознательный творец зла или добра или же «поле» их борьбы. В романе впервые у писателя возникает новый тип литературного героя — *герой-идеолог*, несущий определенное нравственное, социальное качество и в поступке, и в «теоретическом» осмыслении и оправдании.

Издание журналов «Время» и «Эпоха». Программа «почвенничества». В 1860 году Ф. М. Достоевский вместе с братом Михаилом Михайловичем получил разрешение на издание журнала «Время».

В нем (и позднее в журнале «Эпоха») писатель воплотил в жизнь программу «почвенничества»¹ — нового направления в русской литературе и общественной мысли. Эти идеи органически вошли в его художественное сознание и составили идейно-философскую основу его зрелого творчества.

Девизом нового направления было восстановление связи духовной и общественной жизни России с исконными народными началами, с национальной «почвой». Эта связь, по мысли Ф. М. Достоевского, была нарушена реформами Петра I, оторвавшего образованное сословие от народа и обрекшего интеллигенцию на умственные шатания, духовную неприкаянность, на поклонение ложным ценностям.

В современной ему ситуации Ф. М. Достоевский с особой тревогой наблюдал за попытками оторванных от «почвы» теоретиков разных лагерей подчинить «живую жизнь» отвлеченной идее, спроектировать небывалое «социальное здание», в котором на основаниях позитивистской науки² должно учредиться равенство, братство и наступить всеобщее благоденствие. Писатель был убежден в бесплодности и опасности таких «проектов», не считающихся ни с природой человека, ни с органическим процессом развития общества. Пока в человеке нет любви к ближнему своему отношения не будут нормальны и никакая социальная гармония невозможна, считал писатель. «Были бы братья, будет и братство. Если же нет братьев, то никаким “учреждением” не получите братства», — написал он позже в «Дневнике писателя».

По многим вопросам текущей общественной и литературной жизни Ф. М. Достоевский резко расходился с представителями революционно-демократического лагеря. Полемика с издателями «Современника», со взглядами Н. Г. Чернышевского, М. Е. Салтыкова-Щедрина и их последователями в 1860-е годы и позже была весьма острой. Спор с «нигилистами» Ф. М. Достоевский вел на страницах журналов «Время» и «Эпоха», в памфлете «Крокодил. Необыкновенное событие, или Пассаж в Пассаже», в повести «Записки из подполья», в романах, особенно в «Бесах», на страницах «Дневника писателя».

Поездки Ф. М. Достоевского за границу. В 1862 и 1863 годах Ф. М. Достоевский совершил зарубежные туры. В Лондоне он встретился с А. И. Герценом, познакомился с деятелем русского анар-

¹ Почвенничество — течение русской общественной мысли 1860-х годов, родственное славянофильству. Его представители Ф. М. Достоевский, А. А. Григорьев, Н. Н. Страхов в журналах «Время» и «Эпоха» проповедовали сближение образованного общества с народом («почвой») на религиозно-этической основе.

² Позитивизм (франц. positivisme, от лат. positivus — положительный) — философское направление, исходящее из того, что все подлинное (позитивное) знание — совокупный результат специальных наук, и отрицающее философию как особую отрасль знаний.

хизма М. А. Бакуниным. Затем побывал в Париже, Германии, Италии. В Висбадене Ф. М. Достоевский играл в рулетку, это занятие на какое-то время стало его сильным увлечением (а впоследствии дало материал для романа «Игрок»). После первой поездки вышли публицистические очерки «*Зимние заметки о летних впечатлениях*» (1863), проникнутые беспощадной критикой европейской буржуазной цивилизации. На этом фоне в сознании писателя с особой остротой встал «почвеннический» (и давнишний славянофильский) вопрос о Западе и России.

В апреле 1864 года умерла жена писателя Мария Дмитриевна, а вскоре — старший брат Михаил Михайлович. Ф. М. Достоевский тяжело переживал утраты, в то же время моменты душевных потрясений обострили его мысль до степени глубочайших прозрений.

После смерти брата Ф. М. Достоевский продолжил издавать журнал «Эпоха». Творчество Ф. М. Достоевского этой поры достигло новых философских высот. Опираясь на анализ и гениальную художественную интуицию, писатель раскрыл трагедию современного человека, показал потрясающие по драматизму душевные состояния, которые рождаются противоречиями эпохи и самой человеческой природы. Все это составило содержание его больших романов.

«*Записки из подполья*» (1864). Важным шагом к проблематике больших романов, к психологическому изображению в них человека стала повесть «Записки из подполья». В повести Ф. М. Достоевский заглядывает в глубины сознания современного ему «подпольного человека». «Подполье» — это потайные углы ума и совести, где совершается разложение духа, оставшегося без нравственного идеала, без твердой меры добра и зла. Действительность теснит и гнетет героя «Записок...», он погружен в свои душевные муки и бесконечную рефлекссию¹, унижен всюду и всеми: средой, преуспевающими школьными товарищами, собственным слугой, случайно встреченной публичной женщиной — всяким человеком и обстоятельством жизни. Единственной сохранившейся нетронутой ценностью для героя «Записок...» остается абсолютная свобода воли личности, противостоящая столь же абсолютной несвободе мира. Герой оказывается «антигероем» (так называет себя он сам) в моральном, общественном, литературном плане. Это наследник русских «мечтателей», столь ярко изображенных ранним Ф. М. Достоевским, и «лишних людей» 1830—1840-х годов. Важнейшая проблема «Записок...» и всего творчества Ф. М. Достоевского в 1860—1870-е годы — проблема выхода героя за пределы своего «я», проблема познания и переживания другого «я»

¹ Рефлексия (от позднелат. reflexio — обращение назад) — размышление о своем внутреннем состоянии, самоанализ.

как равного его собственной личности. «Антигерой» не способен ее решить в условиях замкнутого, «подпольного» существования. Решать ее будут герои больших романов, выходящие на простор действительной жизни, испытывающие свои идеи не в одном процессе мышления, но в поступке, в открытом диалоге с другими идеями; герои, переживающие чужое существование, как свое.

В 1866 году с январского номера «Русского вестника» начал публиковаться роман «Преступление и наказание», а в 1867 году он вышел отдельным изданием. С началом публикации романа в «Русском вестнике» совпало знакомство Ф. М. Достоевского с А. Г. Сниткиной, его будущей женой.

«Преступление и наказание» (1866). Жанровое своеобразие. Тематика и проблематика романа. Создавая в романе «Преступление и наказание» новую форму русского романа, Ф. М. Достоевский синтезировал¹ в ней множество разнотипных черт этого жанра — от бульварного, уголовно-авантюрного романа до романа-трагедии. Подобного рода жанровый синтез дал писателю возможность поднять в этом романе все острые вопросы — социальные, нравственные, философские. Здесь органически соединились важнейшие темы его творчества: тема *социального гнета*, тема *насилия*, *нравственного распада* личности и общества; тема *денег*, тема *двойничества* зазвучали по-новому и в единстве друг с другом. Мир «униженных и оскорбленных» героев предыдущих произведений сомкнулся с миром сильных личностей, с проявлениями огромной воли и мощных страстей.

Еще в годы каторги, когда Ф. М. Достоевский внимательно наблюдал характеры каторжного мира, писателю открывались неведомые доселе стороны человеческой природы. За фактами вставляли вопросы о том, почему колоссальные душевные силы нашли выражение в переступании через нравственные и уголовные законы, как сложился такой характер и что им движет. Кроме того, для автора был очевиден отрыв большей части образованной молодежи от исторической «почвы». В таком случае *проблематика* романа раскрывается как *социальная*, а сам роман можно определить как *философско-социально-психологический*.

Своеобразие реализма Ф. М. Достоевского. Проза Ф. М. Достоевского в значительной мере отличается от критического реализма Л. Н. Толстого и И. С. Тургенева своей *фантастичностью* в силу соединения в ней по воле автора несоединимых, казалось бы, черт: острого детективного сюжета и глубоких философских размышлений, евангельского текста и анекдотов сомнительного содержания, фельетона и исповеди. В романе причудливо переплетаются комическое и трагическое, сентиментальное и ужасное,

¹ Синтезировать (от греч. synthesis — соединение) — соединить (мысленно или реально) различные элементы в единое целое.

натуралистическое и мистическое. Необычно и само построение сюжета: в романе, вопреки законам детективного жанра, преступник известен сразу, причем едва ли не все герои романа знают его тайну, но от него ждут раскаяния и публичного признания вины. Таким образом, внешний сюжет уходит на второй план, уступая место душевному состоянию героя и развитию идеи, приведшей его к преступлению.

Столь же необычно художественное время романа: все события укладываются в рамки двух недель. Ф. М. Достоевский свободно «распоряжается» временем, то замедляя его почти до полной остановки, то предельно насыщая его событиями. Действие романа часто прерывается внутренними монологами Раскольникова и описаниями его душевного состояния. Герой часто пребывает в бреду или вовсе впадает в беспамятство — так автор создает ситуации разлада героя с реальностью вплоть до полного его выпадения.

Ощущению фантастичности всего происходящего способствует включение в ткань романа сновидений героев (в особенности болезненно-бредовых снов Раскольникова). Ни одна деталь, ни одна фраза, ни одно событие романа не носят случайного характера, потому все даже самые реалистические детали, реплики и события при всем правдоподобии отбрасывают мистические тени, приобретая знаковый характер.

Сами характеры героев также фантастичны: в основе их заложено естественное для миропонимания Ф. М. Достоевского парадоксальное соединение несоединимого. На приеме *оксюморона* выстроены все характеры романа: благородный убийца Раскольников, святая блудница Соня, чиновник-пьяница, проповедующий Евангелие. Не имеет значения для Ф. М. Достоевского ни социальный статус героев, ни род их занятий — герои романа, будто вовсе выброшенные за пределы социума, находятся постоянно во «взвешенном» состоянии, долго и страстно споря друг с другом на «высокие» философские темы. Центральные герои романов Ф. М. Достоевского — всегда *носители какой-либо идеи*, решение или воплощение которой они считают делом жизни. На разрешении такой идеи строится все произведение, поэтому поздние романы Ф. М. Достоевского по своему основному конфликту *философские*.

По мысли М. М. Бахтина, каждый персонаж романа является носителем самостоятельной идеи, поэтому все построение романа представляет собой полифонию¹, складывающуюся из равноправных голосов, где авторский голос лишь один из многих звучащих.

Необходимо сказать, что романы Ф. М. Достоевского определяются и как *психологические*. Хотя сам писатель не хотел приме-

¹ Полифония (муз.) — многоголосие, основанное на одновременном гармоническом звучании самостоятельных музыкальных тем.

нять к себе этого понятия: «Меня зовут психологом: неправда, я лишь реалист в высшем смысле, то есть изображаю все глубины души человеческой».

Почему же Ф. М. Достоевский противопоставляет себя современным ему писателям-реалистам? Что такое, по Ф. М. Достоевскому, «все глубины души человеческой»? Чтобы ответить на этот вопрос, необходимо прибегнуть к христианской антропологии¹, согласно которой человек «состоит» из *тела, души и духа*. На телесном уровне существуют инстинкты, восходящие к животному миру (самосохранения, продолжения рода и т. п.). На душевном уровне находится человеческое «я» во всех его проявлениях: чувства, эмоции, страсти, мышление, черты характера и т. п. На духовном уровне возникают интеллект, нравственные категории и свобода выбора между добром и злом, что собственно и приближает человека к Богу и миру духов. Этот третий уровень скрыт наиболее глубоко. Каждый день человек живет в мире чувств и эмоций. Чтобы появилась возможность сосредоточиться на духовном уровне, нужно оказаться в экстремальной ситуации: на грани жизни и смерти или в моменты выбора цели и смысла жизни. Ф. М. Достоевский исследует в своих произведениях именно этот уровень сознания человека, именно это и есть «все глубины человеческой души». Вот почему писателю необходимо поставить своих героев в крайнюю ситуацию, выбить их из колеи привычной жизни: при этом у читателя при погружении в роман Ф. М. Достоевского возникает стойкое ощущение бесконечной цепи катастроф. На духовном уровне не имеют значения чувства, эмоции, черты характера — все как бы унифицируется², зато на первый план выходит борьба Бога и дьявола за человека. В этом, вероятно, кроются и корни так часто встречающегося в романах Ф. М. Достоевского «двойничества». Напряженности и занимательности сюжета способствует прием *умолчания*: сущность и причины событий романа раскрываются перед читателем постепенно, часто перед самой их развязкой.

Образ города в романе. Мир романа «Преступление и наказание» — это мир города. В книге воссоздана подлинная топография³, натуралистически обнажена «физиология» Петербурга. Вместе с точной хронологией событий это вносит в «фантастический реализм» Ф. М. Достоевского почти документальную достоверность. Петербургские реалии выступают здесь не как «фон» — они связаны с идейным планом романа и имеют символическое значение, как, например, лестницы, городская площадь и др. Эти реалии

¹ Антропология (от греч. antropos + ...логия) — наука о происхождении и эволюции человека.

² Унифицировать (книжн.) — приводить к единообразию.

³ Топография (от греч. topos — место + ...графия) — географическое и геометрическое изучение местности и изображение местности на планах и картах.

глубоко входят во внутренний мир героев, создают эмоциональное и интеллектуальное напряжение, в котором вопросы личного существования приобретают трагическую остроту и философскую обобщенность важнейших вопросов бытия, а поступки, решения героев становятся «роковыми» решениями.

Петербургские здания в стиле барокко¹ и классицизма, его соборы, дворцы и сады, что воплощает величие власти и силы, остаются вне романа. Лишь однажды и издали мертвенно-торжественный облик помпезного города возникает перед Раскольниковым, когда он смотрит с Николаевского моста на Исаакиевский собор и Зимний дворец: «Необъяснимым холодом веяло на него от этой великолепной панорамы; духом немой и глухим полна была для него эта пышная картина...»

Ф. М. Достоевский показывает в романе другой Петербург: грязный, удушливый, смрадный, пыльный, Петербург Сенной площади, грязных переулков, мрачных дворов-колодцев, вонючих кабаков, лестничных клеток, крошечных каморок. Даже огромное количество воды во всех возможных видах (реки, каналы, ливень, наводнение и т. п.) не добавляет жизни, а скорее наоборот, усиливает ощущение мертвенности окружающего (самоубийство Свидригайлова во время ливня или женщины с желтым, «испытанным» лицом, бросившейся в канал). Здесь жизнь — в состоянии социального и нравственного разложения, открытых возможностей гибели, страдания, спасения. Все события происходят на сдавленном пространстве при огромном скоплении народа: героя постоянно преследует ощущение толпы, праздной глазеющей на чужие несчастья и злобно смеющейся. При этой безумной скученности людей поражает их страшная разобщенность и враждебность друг к другу. Роман переполнен бесконечно сменяющимися друг друга уличными сценами и скандалами, которые делаются пищей для любопытства, насмешек и пересудов. Именно здесь, в этом тесном, перенаселенном пространстве, у людей возникает стойкая неприязнь к «ближнему» своему, а у главного героя складывается представление о людях как о надоедливых насекомых, пожирающих друг друга: «...Это было какое-то бесконечное, почти физическое отвращение ко всему встречавшемуся и окружающему, упорное, злобное, ненавистное. Ему гадки были все встречные, гадки были их лица, походка, движения». Раскольников бежит от людей и замыкается в тесном пространстве каморки, похожей на «сундук», «шкаф» или «гроб»: «Я тогда, как паук, к себе в угол забился... А знаешь ли, Соня, что низкие потолки и тесные комнаты душу и ум теснят! О, как ненавидел я эту конуру! А все-таки

¹ Барокко (итал. *Barocco*, буквально причудливый, вычурный) — вычурный и пышный стиль, преобладавший в искусстве Европы с конца XVI до середины XVIII века.

выходить из нее не хотел. Нарочно не хотел!» Каморки, комнаты, распивочные — тоже неотъемлемая часть Петербурга, особое духовное пространство, предопределяющее сломанные судьбы и исковерканные души персонажей. Пространство улиц сужается до объема «комнаток, наподобие деревенской бани» (видение Свидригайлова). А это — уже полное отсутствие воздуха, полное уничтожение времени и пространства. В Петербурге вообще нет воздуха. «...Ужас у него душно... а где тут воздухом-то дышать? Здесь и на улицах, как в комнатах без форточек. Господи, что за город!..» — поражается Пульхерия Александровна.

Такой Петербург отражает тот этап развития общества, когда оно пришло к «идеалу содомскому¹», признало эгоизм и бесчеловечность неизменным, нормальным законом, а бесчисленные жертвы — неизбежной платой за прогресс.

Система персонажей в романе. Добровольно отторгнув себя от людей, Раскольников одновременно ощутил необыкновенную соединенность множеством таинственных связей с совсем неизвестными ему раньше людьми, от которых по разным причинам теперь зависит его судьба: семья Мармеладовых, Соня, Свидригайлов, Порфирий Петрович. Раскольников становится связующим звеном между двумя семействами: собственным и Мармеладовых. По линии семьи Раскольникова складывается любовный треугольник: Дуня, Свидригайлов и Лужина. По линии Мармеладовых — треугольник семейный: Соня, Семен Мармеладов, Катерина Ивановна. Кроме того, сам Раскольников оказывается один на один в поединке с Порфирием Петровичем. Литературовед К. В. Мочульский так определил систему персонажей романа: «Принцип композиции — трехчастный: одна главная интрига и две побочные. В главной — одно внешнее событие (убийство) и длинная цепь событий внутренних; в побочных — нагромождение внешних событий, бурных, эффектных, драматических... Главная интрига — трагична, побочные — мелодраматичны».

Иначе, по идейному принципу, выстроил систему персонажей И. Анненский. В каждом персонаже он увидел один из поворотов развития двух идей: идеи смирения и безропотного принятия страдания (Миколка, Лизавета, Соня, Дуня, Мармеладов, Порфирий, Марфа Петровна Свидригайлова) или идеи протеста, требования от жизни всяких благ (Раскольников, Дуня, Катерина Ивановна, Свидригайлов, Разумихин).

В «отыскании» человека в Раскольникове, в воскресении его духа главную роль играет Соня. Через ее судьбу герой осознает «все

¹ Содом и Гоморра — в Библии два города у устья реки Иордан или на западном побережье Мертвого моря, жители которых погрязли в распутстве и за это были испепелены огнем, посланным с небес. Из пламени Бог вывел только Лота с семьей. Переносное значение — беспорядок, хаос, разврат.

страдание человеческое» и поклоняется ему. Но принимает его как путь к очищению и счастью далеко не сразу.

Сам дошедший в своих идеях и муках до последней точки, он хочет увидеть на примере Сони, до каких же пределов может идти человеческое страдание и что там, за этими пределами. Здесь повторяется ситуация «Записок из подполья», где герой терзает несчастную Лизу, унижает ее и в конце концов, открывшись ей весь, ненавидит ее за это.

Так и Раскольников мучит Соню, заставляя признать всю бессмысленность ее жертвы и неизбежность гибельного исхода; он ставит перед ней жестокий вопрос: «Лужину ли жить и делать мерзости или умирать Катерине Ивановне?» — и предлагает решить его. Но для нее это «пустой вопрос», ибо: «Кто меня тут судьей поставил: кому жить, кому не жить?» По мысли Ф. М. Достоевского, сама постановка вопроса противоречит нравственному закону и человеческой натуре Сони, которая вся устремлена к жизни и утверждает ее положительный смысл с фанатической энергией, вопреки всему, что извращает и мертвит человека.

Совершенно неправомерно говорить о смирении Сони перед действительностью. Это сильная и активная натура, именно ей дано переплавить страдание в веру, в деятельную любовь к ближнему, к Раскольникову. Когда он мучит ее жестокими словами и пугающими намеками, когда уже почти ненавидит, он чувствует на себе «беспокойный и до муки заботливый взгляд ее; тут была любовь; ненависть его исчезла, как призрак».

Кульминация отношений Раскольникова и Сони — чтение главы из Евангелия о воскресении Лазаря. Важно заметить также, что Евангелие это подарено Соне Лизаветой. Таким образом, Лизавета как бы дважды опосредованно «спасает» Раскольникова. В первый раз в сцене преступления: умышленное убийство старухи обухом топора (и слова Раскольникова «Я себя убил» — острие-то ведь на него было направлено) и «случайное» убийство безвинной Лизаветы (острием топора, «отведенного» от Раскольникова). А во второй раз — через подаренное Соне Евангелие. Евангельский сюжет отражает глубокую веру Ф. М. Достоевского в возможность духовного воскресения падшего человека. Соня тоже верит в то, что представляется абсолютно невозможным ограниченному рассудочному взгляду, — она верит в чудо. Четыре дня, проведенные Лазарем в пещере после смерти, можно соотнести с четырьмя днями, проведенными Раскольниковым в бреду и беспомощности после убийства старухи-процентщицы. Раскольников погубил в себе человека и не верил в его воскресение. Подобно Лазарю, который был завален камнем, Раскольников был погребен под отчаянием и безысходностью.

Веря в воскресение Лазаря, Соня верит в Бога, верит в человека, в воскресение Раскольникова и ждет этого с напряженной

радостью: «И он, он, тоже ослепленный и неверующий, — он тоже сейчас услышит, он тоже уверует, да, да!» Он уверовал прежде всего в Сою: без этого нельзя было идти дальше — через сомнения к покаянию, к любви и вере в жизнь.

Таким образом, Соня для Раскольникова является добрым ангелом-хранителем. В роли демона-искусителя выступает Свидригайлов, воплотивший, с точки зрения Раскольникова, все то, к чему он думал прийти, сделав «первый шаг». В *Свидригайлове* героя поражают полное душевное спокойствие, абсолютная уравновешенность, отсутствие душевных терзаний. В образе Свидригайлова Ф. М. Достоевский рисует возможный вариант судьбы Раскольникова: жизнь без покаяния, в привычке к преступлению. Свидригайлов первый чувствует сходство между собой и Раскольниковым. *Двойничество* этих персонажей заключено в похожести сокровенных мыслей, в движении по одному пути, схожести итога (вполне вероятного для Раскольникова) — полного духовного опустошения. Свидригайлов более последователен, нежели Раскольников: он не терзается муками совести, перейдя черту между добром и злом (он попросту стер ее), он все может себе позволить. Но плата за эту совершенную свободу слишком высока: ничто не интересно, все безразлично, ничто не радует, нет никаких чувств — полное опустошение. А в конце — сведение счетов с жизнью, смерть, по сути дела формальная, так как дух Свидригайлова давно мертв. Правда, он предпринимает последние попытки вернуться к жизни, о чем говорит его сильное чувство к Дуне, организация похорон Катерины Ивановны, устройство судьбы ее детей, денежная помощь Соне на поездку в Сибирь. Это все равно не может искупить тех страшных грехов, какие совершил в своей жизни этот человек.

Не менее сложный персонаж романа *Порфирий Петрович*. Имя его («порфира» — царское одеяние) очевидно отражает то, что он представляет интересы общества и государства, против которых восстал Раскольников. Кроме того, он в конце романа, отражая, надо полагать, авторскую позицию, убеждает Раскольникова в необходимости признания. И наконец, он в некотором смысле тоже *двойник* главного героя, потому что смог невероятно точно и глубоко понять психологию Раскольникова. Возникает ощущение, что сам Порфирий Петрович в юности тоже прошел через подобные увлечения идеями необыкновенности человеческого «я»: «Мне все эти ощущения знакомы, и статейку вашу я прочел как знакомую», — говорит он Раскольникову в очередной беседе. Поведение Порфирия Петровича во время бесед с Раскольниковым тоже напоминает «арифметику»: он хладнокровно заманивает героя своей игрой в исповедальность и откровенность, прекрасно понимая, что перед ним измученный сомнениями и подозрениями человек. Однако и его обескураживает совершенно непредвиден-

ный приход с повинной Миколки. И Порфирий словно осознает, что преступил закон милосердия, что жестокость его превзошла даже вину Раскольникова. Теперь перед читателем открывается другая сторона личности Порфирия: он проводит авторскую идею достижения счастья и искупления только через страдания, носителем которой в романе является Миколка: «...Вам... давно уже воздух переменить надо. Что ж, страданье тоже дело хорошее. По-страдайте. Миколка-то, может, и прав, что страданья хочет». Таким образом, Порфирий Петрович словами выражает то, что Соня может только дать почувствовать в своей любви.

Образ Раскольникова и его теория о «право имеющих». Мысль, не признающая «содомского» идеала, этих законов, этого прогресса и не находящая разумной альтернативы этому миру, уходит в свой особый мир, в «подполье». Именно в «подполье», в уединенном и мрачном состоянии духа находит автор главного героя, Раскольникова, в самом начале романа.

По замыслу автора, в центре романа оказывается молодой человек, современник писателя, студент, «живущий в крайней бедности... по шатости в понятиях поддавшийся некоторым странным “недоконченными” идеям, которые носятся в воздухе». Таким образом, автор связывает идею Раскольникова с современной ему исторической эпохой, когда образованное общество утратило связь с «почвой».

Герой угнетен не только нищетой и безвыходностью своего положения, но и сознанием нелепости и жестокости жизни, измучен бессильной ненавистью к косному¹ миропорядку. Ф. М. Достоевский, следуя своему принципу развивать доминирующую² черту образа до максимума, приводит конфликт Раскольникова с миром к тому «порогу», за которым неизбежно катастрофическое разрешение. Причем герой испытывает острую необходимость довести этот конфликт с внешним миром до крайней точки. Усугубление конфликта происходит в нескольких эпизодах первой части романа.

Один из них — встреча с Мармеладовым. Спившемся, раздавленному обстоятельствами и собственной слабостью Мармеладову, как и несчастному его семейству, закрыты выходы из нищеты и унижения. «А коли не к кому, коли идти больше некуда! — восклицает в отчаянии герой. — Ведь надобно же, чтобы всякому человеку хоть куда-нибудь можно было пойти».

«Конченный человек», он ищет новой скорби «в питии» и отрекается от последних прав человеческих, уповая на милосердие Божие лишь в день последнего суда.

¹ Косный — тяготеющий к чему-нибудь привычному, невосприимчивый к новому, консервативный.

² Доминирующий — преобладающий, являющийся основным, господствующий.

Среди полного крушения личности странно и болезненно звучит в Мармеладове нота искренней и сильной любви и к жене, гордой и истерзанной Катерине Ивановне, и к дочери Соне, которая, спасая семью от голодной смерти, пошла по «желтому билету».

Ф. М. Достоевский убежден, что любовь к ближнему — единственный выход из безвыходных страданий. Эта любовь у Сони крепнет, находя опору в вере.

Мотив безысходности усиливается другим эпизодом — чтением полученного от матери письма. Раскольников узнает о бедствиях самых близких ему людей, об оскорблениях, перенесенных сестрой Дуней в доме Свидригайлова, и о ее решении выйти замуж за Лужина без любви и даже, может быть, без уважения к нему, чтобы жертвой этой спасти от неотвратимых несчастий мать и брата.

Совість героя иступленно¹ протестует против того, чтобы принять жертву и «судьбу обеспечить» ценой нравственных мук сестры. Одновременно это бунт и против ненавистного ему всеобщего принципа, по которому благополучие одних строится на слезах и горе других.

Раскольников был задуман как типичный представитель разночинной молодежи 1860-х годов, нигилист. Он знает жизнь только с негативной стороны, поэтому ничто в ней ему не дорого. К тому же он живет в Петербурге, а потому не знает России; ему не близки нравственные идеалы простых людей. Вот почему он беззащитен против витающих в воздухе «недоконченных» идей. По характеристике Ф. М. Достоевского, «он был уже скептик², он был молод, отвлечен и, стало быть, жесток». Но Раскольников не простой нигилист. Он не вынашивает никаких планов социального переустройства мира, ему смешны социалисты (не случайно так карикатурно изображен в романе социалист Лебезятников). Его нигилизм — в отрицании Бога и преклонении перед человеческим «я». Богоборчество и основание новой морали — вот в чем заключается конечная цель Раскольникова, вот ради чего он решил «осмелиться».

Особенность главных героев Ф. М. Достоевского в том, что они, будучи страстными «русскими натурами», не признают умеренности в душевных движениях, не опасаются перейти обыденную грань в них, не дорожат покоем и равновесием, нарушают принятые нормы и мерки, стремятся во всем доходить до последней черты. Отсюда небывалые пропорции в изображении духовной

¹ Иступление — крайняя степень возбуждения, страсти.

² Скептик (от греч. skeptikos — разглядывающий, расследующий) — философская позиция, характеризующаяся сомнением в существовании какого-либо надежного критерия истины. Человек, который ко всему относится скептически, недоверчиво.

жизни у Ф. М. Достоевского, отсюда титанические взлеты духа и катастрофические падения. В этом его герои принципиально отличаются от других героев литературы и не только русской.

Порфирий Петрович видит в натуре Раскольникова необыкновенную силу и прямоту наряду с нетерпеливостью, гордостью, властностью. Само имя Раскольникова ассоциируется с раскольниками — яркими сторонниками веры, добровольно отрекшимися от общества. В имени главного героя читается и намек на внутренний раскол, противоречивость и раздвоенность в характере персонажа. Повинуясь инстинкту могучей природы, он доходит в своем переживании «до края», переполняет душу страданием, предчувствуя, что только там, за пределом, он придет к «последнему» решению. В характере Раскольникова явно прослеживаются романтические мотивы: невероятная гордость, ощущение вселенского одиночества и «мировой скорби».

На острие такого состояния является ему давно зревшая «мысль», но является уже не «мечтой», а «в каком-то новом, грозном и совсем незнакомом ему виде». Мысль эта — мысль об убийстве старухи-процентщицы Алены Ивановны. Суть поступка не в уголовном преступлении, не в убийстве старухи — Раскольников убивает сам принцип, по которому дела и поступки людей испокон веку определялись как преступления. Страшна сама идея разделения людей на категории (способных дать миру «новое слово» и «материал» для разведения потомства) и вытекающий отсюда вывод о «право имеющих». Возникает необходимость разобраться в причинах преступления.

На первый взгляд Раскольников идет на убийство, чтобы спасти от нищеты себя и своих близких. Но это объяснение обнаруживает свою очевидную несостоятельность очень скоро: Раскольников, не интересуясь количеством и ценой «добычи», сначала хочет выбросить ее в канал, а затем прячет под камень и ни разу не использует «по прямому назначению». Есть и другая причина, о которой герой пишет в своей статье, опубликованной задолго до преступления, — первый шаг к утверждению себя как личности, способной принести миру высшее благо: «Одна смерть и тысячи жизней взамен» — «ведь это же арифметика». Для подтверждения состоятельности своих идей герой обращается к историческим примерам всякого рода гениев: Солону, Ликургу, Магомету, Наполеону, оправдывая их поступками право проливать чью-то кровь, отождествляя гениальность с преступностью. В конце концов Раскольников находит в себе смелость отбросить жалкие оправдания и добраться до последней правды в себе, когда он раскрывает свою душу перед Соней. «Не для того, чтобы матери помочь, я убил — вздор! Не для того я убил, чтобы, получив средства и власть, сделаться благодетелем человечества. Вздор! Я просто убил; для себя убил, для себя одного. <...> Мне надо было

узнать тогда, и поскорей узнать, вошь ли я, как все, или человек? Смогу ли я переступить или не смогу! Осмелюсь ли нагнуться и взять или нет? Тварь ли я дрожащая или право имею...»

Если мысль об убийстве — как отвлеченная мысль — была плодом его разума и уживалась с другими мыслями, то она же в форме *решения убить* вступает в вопиющие противоречия с человеческой природой в герое. В этом смысл сна о лошадке, который видит Раскольников на Петровском острове. Во сне воскресает чистая детская натура героя, которая безудержно, бурно протестует против совершаемого насилия. Раскольников видит, как озверевший мужик Миколка забивает «лядащую¹ кобыленку», которая «даром хлеб ест» и не может свезти непосильного воза. Вокруг та же разгульная кабацкая толпа, что окружает героя постоянно на петербургских улицах. Навязчиво мелькает красное: рубахи мужиков, лицо Миколки, баба в кумаче, напоминая герою о готовой пролиться крови; в толпе раздается крик: «Топором ее, чего! Покончить с ней разом», — снова напоминая о преступлении. Сердце Раскольникова не выдерживает: во сне он рыдает, обнимая убитую лошадь, бросается с кулачками на Миколку и к отцу с мольбами о помощи. Но отец остается беспристрастным и пытается увести мальчика подальше от разгулявшейся пьяной толпы. Не тогда ли происходит страшная перемена в душе героя: Бог (во сне, вероятно, это образ отца) остается безучастным к земным страданиям незащитных существ, и тогда молодой человек считает возможным принять на себя «функции» Бога по восстановлению справедливого миропорядка. Наяву герой содрогается от мысли о предстоящем убийстве и в ужасе отрекается от «проклятой мечты» своей. Он понял, что «не вытерпит», хотя «весь анализ, в смысле нравственного решения вопроса, был уже им покончен: казуистика² его выточилась, как бритва, и сам в себе он уже не находил сознательных возражений». Восстало человеческое естество, и Раскольников почувствовал вдруг свободу «от этих чар, от колдовства, обаяния, от наваждения». Попытка переделать в себе человеческую природу, отделить свою разумную волю от совести приводит героя к трагическому раздвоению. Он играет роль «властина» и одновременно сознает, что эта роль не по нему. Он замышляет и совершает убийство старухи — а убивает себя: «Я себя убил, а не старушонку! Тут так-таки разом и ухлопал себя, навеки!» — говорит он в своей исповеди Соне. Великая ненависть к несправедному миру в совершенном Раскольниковым убийстве выглядит мелкой мстью за собственное бессилие.

Ф. М. Достоевский обнажает эту гротескную двойственность в положении героя и подчеркивает ее мотивом смеха, который

¹ Ляда́щий (ледаший) (прост.) — слабосильный, тшедушный, хилый.

² Казуистика — здесь: изворотливость в доказательствах ложных или сомнительных положений.

сопровождает образ Раскольникова. За минуту перед убийством старухи «ему показалось даже в ее глазах что-то вроде насмешки, как будто она уже обо всем догадалась». Откровенно и нагло смеется над ним старуха, когда он во сне убивает ее вновь. Так же смеялась над Германном мертвая графиня, и так же во сне слышал пушкинский Самозванец смех народа. Положение Раскольникова трагично и вместе с тем смешно, но в философском контексте романа это высший смех, это истинная нравственная оценка идей и поступков героя. Смех отзывается и в самосознании Раскольникова и в конце концов заставляет менять его взгляд на содеянное. Но прежде Раскольников переживает состояние бесконечной отъединенности от всех людей; оно охватывает его душу «мертвым холодом», и это «ужасное ощущение» становится новой его пыткой, расплатой за преступление. Причем отъединенность от людей Раскольников поначалу выбирает добровольно, осознанно избегая какой бы то ни было общности с ними. Убийство процентщицы, которая в отвлеченных рассуждениях представлялась существом ничтожным и ненужным, открывает герою ту истину, что все люди связаны миллионами незримых, недоступных рационалистическому анализу нитей, что каждое человеческое существо — безусловная ценность, и это составляет главный принцип жизни и должно оставаться таковым при всех от него отступлениях. Раскольников поднял руку именно на принцип: «Я не человека убил, я принцип убил!» Это ставит его вне жизни, вне человеческого сообщества.

Ф. М. Достоевский доказывает ошибочность теории, придуманной Раскольниковым, доводя ее в эпилоге романа до логического конца: сон Раскольникова о «моровой язве», порожденной идеей героя, не что иное, как картина Апокалипсиса¹.

В черновиках романа «Преступление и наказание» Ф. М. Достоевский под словами «идея романа» записал: «Человек не рождается для счастья. Человек заслуживает свое счастье, и всегда страданием. Тут нет никакой несправедливости, ибо жизненное знание и сознание... приобретается опытом pro и contra², которое нужно перетаскать на себе».

К полному «жизненному знанию», к истине Раскольников идет через страдание. Он страдает от социального зла, бросается к ложному выходу из него, обрекает себя на муки нравственного отчуждения и, наконец, через мучительную ломку ложных убеждений постепенно обретает общность с людьми. Прорваться к «живой жизни» ему удастся тогда, когда он соприкасается со страданием других людей и возникает момент *сострадания*. Это происходит в доме умирающего Мармеладова. Раскольников бросается

¹ Апокалипсис (от греч. apokalypsis — откровение) — откровение Иоанна, одна из книг Нового Завета, содержащая пророчества о «конце света», о борьбе между Христом и Антихристом, «Страшном суде», «тысячелетнем Царстве Божьем».

² Pro и contra (лат.) — «за» и «против».

помогать ему и гибнущему семейству, бросается в тот мир, над которым недавно возносился в своей всё отрицающей мечте о силе и власти. Этот мир оказывается высотой, которая ведет к духовному воскресению. Смысл этот Ф. М. Достоевский подчеркивает символической деталью: герой спускается от Мармеладовых по лестнице — сходит с вершин страдания человеческого, с петербургской Голгофы¹, с такого же четвертого этажа, как у старухи, где он принес свою душу в жертву своей «идее».

«Он сходил тихо, не торопясь, весь в лихорадке и, не сознавая того, полный одного, нового, необъятного ощущения вдруг прихлынувшей полной и могучей жизни. Это ощущение могло походить на ощущение приговоренного к смертной казни, которому вдруг и неожиданно объявляют прощение».

Так делает он первые шаги к возрождению. Каждая деталь здесь многозначительна. На лестнице его нагоняет сначала священник, с которым молча раскланивается Раскольников, затем Поленька, которую послала к нему Соня.

С образом ребенка в романе связана важная смысловая линия. В ребенке явлено лучшее, что есть в человеческой природе. В первом сне героя образ ребенка напоминает Раскольникову о святом в нем самом. Но герой переступает через эту святыню. Он убивает Лизавету, и в момент убийства лицо ее напоминает лицо ребенка.

Теперь Поленька, обещая о нем молиться, благословляет Родиона на новый путь, по которому он приходит к Соне. Соня тоже выглядит «совсем почти ребенком, и это иногда даже смешно проявлялось в некоторых ее движениях», а впоследствии, когда Раскольников признается в убийстве, в ее лице он «как бы увидел лицо Лизаветы» с тем же выражением детского испуга. В этот момент состояние Сони сообщилось ему, и он смотрел на нее «с тою же детской улыбкой». В данных эпизодах соотношение образа Раскольникова с образом ребенка раскрывает глубинные отношения героя к человеку, к жизни.

Роль эпилога в романе. Было бы серьезным заблуждением считать, что Раскольников духовно возрождается в конце романа. Первое время на каторге он остается по-прежнему отчужденным от людей и вызывает всеобщее раздражение и неприязнь. Но он помнит призыв Порфирия Петровича «довериться жизни». Тяжело заболев и попав в острожную больницу, Раскольников по-настоящему начинает выздоравливать (в духовном плане) после страшного сна, в котором его разрушительная идея принимает образ моровой язвы, способной уничтожить все человечество. После этого видения герой окончательно возвращается к «живой жизни» и

¹ Голгофа — холм в окрестностях Иерусалима, на котором, по христианскому преданию, был распят Иисус Христос. Место мучений, страданий. Слово «Голгофа» употребляется как синоним мученичества и страданий.

отказывается от своей теории. Изменяет автор и пространство: из душного и пыльного Петербурга герой попадает на просторный берег широкой сибирской реки, где дышится свободно, а пейзаж напоминает о библейском начале времен. Меняется и чувство Раскольникова к Соне: теперь он не мучает ее своей холодностью, только пользуясь ее любовью, теперь он безгранично любит ее. У самого Ф. М. Достоевского на каторге, как известно, произошел духовный перелом, поэтому очевидно, что он верит в возможность духовного возрождения своего героя. Тем более что болезнь и выздоровление Раскольникова пришлись как раз на Страстную неделю, что, безусловно, символично в контексте христианского звучания романа.

«Идиот» (1869). В феврале 1867 года Федор Михайлович Достоевский обвенчался с Анной Григорьевной Сниткиной и вместе с ней уехал за границу, где пробыл более четырех лет. Там продолжалась литературная деятельность писателя, там возник замысел романа «Идиот». В 1874 году роман «Идиот» вышел отдельным изданием. В романе воплотилась «старинная и любимая» мысль Ф. М. Достоевского «изобразить положительно прекрасного человека».

Многими своими чертами образ князя Мышкина восходит к идеалу личности, явленному Христом. Главным пунктом нравственно-философской концепции¹ Ф. М. Достоевского была мысль, что самое важное, что может сделать человек со своей личностью, это как бы уничтожить свое «я», отдать его целиком всем и каждому безраздельно и беззаветно. Воплощая этот идеал, князь следует внутренней потребности своей (и вообще человеческой) природы. Красота волнует, потрясает, завораживает его. За физической красотой князь ищет красоту душевную. Красота переживается Мышкиным как мера сущего, из нее он бессознательно исходит в своих поступках, в отношениях и суждениях о человеке, во взглядах на жизнь. Тема красоты — одна из главенствующих в романе. *Князь верит, что «мир спасет красота»*, и выражает тем самым убеждение самого Ф. М. Достоевского. Князю дано познать высшую красоту, почти невозможную на земле. Это происходит в последние мгновения перед эпилептическими припадками. Князь прекрасен тем, чем прекрасен и велик его прообраз Христос: бесконечным состраданием к людям. *Сострадать* для него — значит принять в себя другое «я» в его высших и крайних проявлениях — как принимает он красоту и боль Настасьи Филипповны, губительные страсти Рогожина, трагический бунт Ипполита Терентьева. Князь то и дело вступает в противоречия с обыденными человеческими отношениями, внося дисгармонию в бытовую сферу. В этом противоречии отразился глубокий разлад между идеальными устремлениями человека и общественной реальностью. С образом Рогожина в этот мир

¹ Концепция — система взглядов на что-нибудь; основная мысль.

вторгается необузданная стихия человеческих чувств в их неистовой мощи и природной целостности. В порывах страстей Рогожин *перестает различать добро и зло*, в нем подымается весь темный хаос души и выплескивается наружу, когда он покушается на жизнь князя, когда убивает Настасью Филипповну. По широте натуры и силе чувства Рогожин — коренной русский тип, но в нем затемнено и омрачено духовное начало. Образ его в романе окружен и пронизан мотивами тьмы, отсутствия света — физического и духовного.

За яркими контрастами нравственных позиций, психологических состояний, идей и характеров в романе стоит эпоха 1860-х годов — время непримиримых противоречий, разобщения, неверия, отрицания и напряженных духовных исканий. Мир отвергает героя, принесшего ему «связующую мысль»: безмерность сострадания, идея спасти и возродить человека любовью нарушают принятый порядок вещей, поэтому князь оказывается в глазах окружающих смешным, нелепым, юродивым, идиотом. Крах князя неотвратим — и это составляет главный трагедийный сюжет романа, завершающийся, может быть, сильнейшей во всей мировой литературе развязкой. Мышкин и Рогожин обретают братскую близость у ног распятой и погубленной красоты, убитой Настасьи Филипповны.

С образом князя тесно связан важный сквозной мотив романа — мотив детской души и облика ребенка. Им отмечены герои, прикоснувшиеся к светлой натуре князя Мышкина, который, по утверждению доктора Шнейдера, сам навсегда останется ребенком. Князь открывает детские черты в Лизавете Прокофьевне, Настасье Филипповне, Аглае, Ипполите, Вере Лебедевой, Гане, матери Рогожина. Все они перекликаются между собой лучшим, что есть в человеке. И соединяет их в этом князь, он собирает их в незримую пока общность, как собирал вокруг себя детей в швейцарской деревне.

Заграничный период 1867 — 1871 годов был насыщенным и плодотворным для Ф. М. Достоевского. Старая Европа рождала в душе писателя и минуты высокого восторга, и тревожные раздумья. Неотразимо действовала на него классическая живопись — творения Рафаэля¹, Тициана², Карраччи³, Лоррена⁴, Гольбейна⁵, кар-

¹ Рафаэль Санти (1483—1520) — итальянский живописец и архитектор, представитель Высокого Возрождения.

² Тициан Вечеллио (ок. 1489/90—1576) — итальянский живописец Высокого и Позднего Возрождения. Глава венецианской школы.

³ Карраччи — семья итальянских художников болонской школы, представители академизма; Лодовико и его двоюродные братья Агостино и Аннибале основали в Болонье «Академию вступивших на правильный путь», соединили приемы великих мастеров Возрождения.

⁴ Лоррен (наст. фам. Желле) Клод (1600—1682) — французский живописец и график, представитель классицизма.

⁵ Гольбейн Ханс Младший (1497/1498—1543) — немецкий живописец и график, представитель Возрождения.

тина которого «Труп Иисуса Христа» потрясла Ф. М. Достоевского, считавшего, что «от такой картины вера может пропасть» (не случайно она становится важной художественной деталью в романе «Идиот», отражая нравственно-религиозный кризис в сознании Рогожина).

Ф. М. Достоевский размышлял над политическими событиями, колеблющими старый порядок в Европе: франко-прусской войной, Парижской коммуной — и вновь приходил к выводу, что насильственной переменой внешних условий нельзя установить социальной гармонии, и обращался к своей излюбленной идее обновления мира через воскресшего человека.

К замыслам писателя 1868—1870 годов, отражающим его философско-этические искания, относится план написать историю русского скептика, познавшего все ступени веры и безверия — «Атеизм»¹. Этот замысел перерос в план пятичастной эпопеи «Житие² великого грешника», герой которой вынашивает мысль о бессмертной власти, даваемой деньгами, отвергает Бога и нравственный закон, переживает внутренний переворот и приходит к раскаянию и подвижническому служению добру. Драматичная судьба героя разворачивается на фоне картин русского монастыря, Петербурга, провинции, в атмосфере духовной жизни России 1830—1860-х годов. Осуществились лишь фрагменты этого великого замысла — в романах «Бесы», «Подросток», «Братья Карамазовы». В 1873 году роман «Бесы» вышел отдельным изданием.

«Бесы» (1871). Начиная работу над романом, Ф. М. Достоевский собирался создать политический памфлет, обращенный против западников и нигилистов. Поводом стал факт создания С. Г. Нечаевым тайного общества «Народная расправа» и убийство осенью 1869 года членами этой организации слушателя Петровской академии И. Иванова. Ф. М. Достоевский не принимал революцию как путь к достижению социальной справедливости и блага.

Главная фигура в романе — Петр Верховенский, убежденный, что нет ни Бога, ни бессмертия, ни нравственных законов, ни вообще каких-либо твердых устоев в жизни и потому нужно окончательно и любыми средствами разрушить весь «балаган» и затем учредить всеобщее «равенство». В порыве откровенности Верховенский рисует Ставрогину ужасающую картину будущего устройства, ради которого и затевается общая «смута»:

«Каждый принадлежит всем, а все каждому. Все рабы и в рабстве равны. В крайних случаях клевета и убийство, а главное — равенство.

¹ Атеизм (франц. *atheisme*, от греч. *atheos* — безбожный) — совокупность положений, отвергающих веру в Бога, в сверхъестественные силы и вообще всякую религию.

² Житие — повествовательный жанр древнерусской литературы, описание жизни святых (лиц, канонизированных церковью).

Первым делом понижается уровень образования, наук и талантов. Высокий уровень наук и талантов доступен только высшим способностям, не надо высших способностей! <...> Мы уморим желание: мы пустим пьянство, сплетни, донос; мы пустим неслыханный разврат; мы всякого гения потушим в младенчестве. Все к одному знаменателю, полное равенство».

Обобщенные черты «свирепого» нигилизма получили в образе Верховенского устрашающие размеры. В романе «Бесы» помимо антинигилистической направленности, острой памфлетной формы реализуется громадная тема духовного распада наследников дворянской культуры, связанная с трагической судьбой Николая Ставрогина, который расплачивается своей жизнью за все поколения русских «лишних людей». Мысль Ставрогина воспитана на традициях безграничной интеллектуальной свободы, свойственной ориентированным на Запад русским интеллигентам.носителем такого типа европейской культуры в романе «Бесы» является Степан Трофимович Верховенский — точно и не без сарказма обрисованный Ф. М. Достоевским тип западника, либерала-идеалиста 1840-х годов, тургеневский герой в старости, по словам А. Н. Майкова.

Разум Ставрогина способен вместить две диаметрально противоположные идеи (идею абсолютной свободы воли человека и идею, что бытие обусловлено единением народа, непрерывным его движением, подтверждающим бытие и отрицающим смерть), но ни в одну из них он не верит. Для абсолютно свободной, отвлеченной от социально-исторических корней мысли обе они истинны и обе равны. На подобных позициях стоит Ставрогин и в отношении к добру и злу. В итоге герой оказывается в трагической пустоте. Подобная пустота — наибольшее из зол, она чревата самыми дикими преступлениями. Ставрогин совершает их равнодушно: без содрогания, но и без упоения злодейством.

Прежняя духовная культура европейской философии индивидуализма¹, обособившаяся от веры и идеалов народа, переживает, по мысли Ф. М. Достоевского, неминуемый крах. Ставрогин — абсолютное воплощение этого краха. Красота в нем обращается в безобразие, безмерность желаний — в «зверское сладострастие» и разврат, высокий демонизм — в «маленького, гаденького, золотушного бесенка с насморком из неудавшихся», абсолютная свобода духа — в бессилие духа, в чем он сам признается в предсмертном письме.

«Подросток» (1875). В июле 1871 года Ф. М. Достоевский вернулся из-за границы и обнаружил, что его пасынок Павел Исаев

¹ Индивидуализм — тип мировоззрения, в основе которого лежит противопоставление отдельного индивида обществу. Индивидуализм включает широкий диапазон ориентаций от принципов свободного развития личности до эгоизма и анархического нигилизма.

продал по частям всю его библиотеку. Это событие глубоко потрясло писателя.

Первое время после возвращения в Россию Ф. М. Достоевский занимался журнально-публицистической деятельностью. В 1872 году он стал главным редактором еженедельного журнала «Гражданин», в котором с 1873 года началась публикация «Дневника писателя». Вскоре Ф. М. Достоевский получил от Н. А. Некрасова предложение создать для «Отечественных записок» крупное произведение и согласился на это, намереваясь разработать волновавшую его тогда тему «отцов и детей». В 1875 году в «Отечественных записках» началась публикация романа «Подросток». В 1876 году роман вышел отдельным изданием.

Роман «Подросток» является важным этапом в мировоззренческой и творческой эволюции писателя. Проблема формирования духовного человека не вынесена за рамки произведения, как в романе «Преступление и наказание», а находится в его центре. Русская действительность и юный герой в романе «Подросток» изображаются через призму вопроса: как из нынешнего «беспорядка» выработаются идеи и формы будущей жизни?

Роман «Подросток», с одной стороны, сближается по жанровым признакам с традиционным *семейным романом*, с другой — противостоит ему своим содержанием. Истоки русского семейного эпоса, представленного творчеством А. С. Пушкина, С. Т. Аксакова, Л. Н. Толстого, И. С. Тургенева, связаны с родовыми преданиями дворянства, с завершенностью, «правильностью» уклада и фамильных отношений сословия. Достоевский рисует распад современной семьи, разрушение «красивого типа», утрату одних святынь и преданий и поиски новых. Содержание романа не приводит к эпическому примирению и успокоению ни в одной своей точке и во многом противоречит жанровой традиции.

В романе «Подросток» ставится вопрос, чрезвычайно важный для пореформенной России, вопрос, над которым размышляли в 1860—1870-е годы писатели и публицисты, о котором задумывается Константин Левин в романе Л. Н. Толстого «Анна Каренина» — о судьбе и роли русского дворянства в новых общественных условиях. Ф. М. Достоевский по-своему ответил на него суждениями Версилова, да и всем образом этого героя, представителя высшего русского «культурного типа», носителя духовной культуры, выработанной дворянской интеллигенцией. Он утверждает, что в обществе должно быть главенствующее сословие, которое служит нравственной связи между всеми частями общества и «крепит землю». Именно Версиров являет собой неискоренимую и неудовлетворенную потребность современного человека в нравственном идеале, утраченном в эпоху религиозного кризиса.

Другой идейный центр романа — образ Макара Ивановича Долгорукого, ушедшего странствовать по городам и монастырям

России, впитавшего в себя во всей полноте и естественности народное миропонимание таким, каким оно сложилось за века на основе всего практического, религиозного и нравственного опыта русского народа.

Во всеобщем «беспорядке» Аркадий ценой мук и душевных усилий отыскивает «руководящие нити», учится различать добро и зло, впитывая смелую и широкую мысль «европейца» Версилова и усваивая народную правду Макара Долгорукого. Из хаоса действительности, из потока чувств и идей Аркадий выносит стремление к прекрасным формам личности и человеческих отношений. Как ни в каком из прежних произведений, сказалась в «Подростке» вера Ф. М. Достоевского в духовное здоровье и творческие силы человеческой природы, в то, что в русской жизни явится «хоть что-нибудь, наконец, построенное, а не вечная эта ломка, не летающие повсюду щепки, не мусор и сор, из которых вот уже двести лет все ничего не выходит».

Последние годы жизни Ф. М. Достоевского. С января 1876 года Ф. М. Достоевский начал регулярно издавать *«Дневник писателя»*. «Дневник» стал трибуной, с которой писатель высказывал свои самые глубокие философские, политические и исторические взгляды, рассматривая сквозь их «призму» современность. В декабре 1877 года Ф. М. Достоевского избрали членом-корреспондентом императорской Академии наук по отделению русского языка и словесности, а в марте 1878 года писатель получил приглашение принять участие в Международном литературном конгрессе в Париже.

«Братья Карамазовы» (1880). Роман связан с давним замыслом «Жития великого грешника», и перед его центральным героем, Алешей, также открывался путь испытаний, который должен был привести к выстраданному праведничеству в конце эпопеи. В начале работы над романом Ф. М. Достоевский предпринял вместе с Вл. С. Соловьевым поездку в Оптину пустынь. В течение года писатель работал над романом, приостановив издание «Дневника писателя». С января 1879 года в «Русском вестнике» началась публикация романа «Братья Карамазовы».

Жизнь в романе предстает в состоянии брожения, хаоса, на грани распада. Плотские инстинкты, цинизм и юродство Федора Павловича, карамазовский «безудерж» Митеньки, идеологический бунт Ивана, «инфернальная»¹ красота Грушеньки — все безгранично, драматически напряженно, все открывает в себе возможность и необходимость возмездия за грех, очищающего страдания, веры в разумность бытия. Чтобы стало возможным лучшее существование, настоящее должно исчерпаться до конца. Без разложения и умирания «карамазовщины» не высвободятся ее собственные могучие

¹ Инфернальный — сатанинский, дьявольский.

силы, не вырастут, не принесут плодов добра и истины. На фоне порока и преступления, резкой контрастности света и тени крупнее и ярче выступает психологический рисунок каждого образа, а рядом с вершинами духа темнее и таинственнее зияют бездны человеческой природы. Этот общий для всех романов писателя прием особенно значим в «Братьях Карамазовых». За литературными приемами, за психологическим гротеском «Карамазовых» открываются подлинные факты эпохи, отмеченной вырождением дворянства, моральной деградацией личности, эпидемией уголовных преступлений и самоубийств, невероятным идейным разбродом.

Все эти тенденции отражены в образе *Федора Павловича Карамазова*. Он олицетворяет источник всяческого растления и вместе с тем погибель зараженного безверием и развратом социального организма. Чувственная разнузданность в союзе с циническим умом побуждают героя совершить насилие над городской юрודивой Лизаветой Смердящей. Совершая кощунство над «божьем человеком», Федор Павлович покушается на изначальные духовные и нравственные основы. Сын, рожденный от него Лизаветой, — *Смердяков* — существо, лишенное сокровенного человеческого содержания и в чувственной, и в нравственной, и в умственной сфере, *нежить*¹, как воспринимает его карамазовский слуга старик Григорий. Смердяков убивает породившего его Карамазова-отца: таким образом, круг разложения замыкается. В образе Смердякова Ф. М. Достоевский пророчески указывает на разрастающуюся породу вырожденных людей, оторванных от национальных и общечеловеческих корней, лишенных уже не только веры, убеждений, сердечных привязанностей, но и самой способности и потребности их иметь.

Старший сын *Дмитрий* духом и плотью безудержно устремлен к красоте — венцу и главной тайне мироздания. Красота здесь в отличие от романа «Идиот», предстает перед героями двойственным явлением. Дмитрий поражен этой двойственностью и переживает ее как внутренний разлом, как мучительный душевный «надрыв». Его жизнь — метание между двумя идеалами и, наконец, выбор одного, обретение «нравственного центра», без которого могучие стихии жизни превращаются в карамазовщину. Красота — и в «идеале содомском»: в темных желаниях, порождаемых жестоким «сладоэрастным насекомым», наследственно живущим в крови. Красота — и в «идеале Мадонны», перед которым преклоняется Дмитрий, даже «погружаясь в самый глубокий позор разврата». И обе стороны красоты заключает в себе человек. «Слишком даже широк» человек: его природа вмещает оба идеала, и в этой «широкости», где нет единственной и абсолютной меры ис-

¹ Нежить — в русской мифологии: фантастические существа (домовые, лешие, водяные, ведьмы, русалки, кикиморы).

тинно прекрасного, он обречен на трагическую раздвоенность, на внутренний хаос — как Свидригайлов, Ставрогин, Версиков, Дмитрий Карамазов. Однако исход, к которому стихийно пришел Дмитрий и который в романе «Преступление и наказание» стал итогом, — в романе «Братья Карамазовы» еще далеко не итог. За ним встают новые противоречия, новые вопросы, над которыми мучительно бьется человеческий дух.

Можно ли принять сам этот мир, обрекающий на страдание невинных, можно ли считать благими и разумными его законы — вот вопрос, разрушающий духовное равновесие, вопрос, которым задается *Иван Карамазов*. Он приводит бесчисленные факты действительности, среди которых и самые чудовищные — истязания детей, чему нет и не может быть никаких мыслимых оправданий. Если кровью мстить за кровь (вечное «око за око»), то никогда не сбудется мечта о любовном единении людей, о братстве и конечной гармонии мироздания. Потребность человека в гармонии — вечная и сильнейшая потребность его духовной природы. В этой критической точке диалог между братьями Иваном и *Алешей* достигает высшего напряжения, здесь — кульминация романа, кульминация философских и художественных исканий самого Ф. М. Достоевского. От этой точки братья расходятся в разные стороны в своих нравственно-философских позициях. Иван идет путем великих сомнений человеческой мысли, доходя в них до последней черты, до бездны отчаяния. В Иване — отражение духовной биографии самого Ф. М. Достоевского, чья вера прошла через «большое горнило сомнений» и чья диалектика рядом с положительным идеалом выдвигала мощное отрицающее начало. Иван видит трагический парадокс мироустройства в том, что человек с тем нравственным чувством, которое дано ему свыше, с инстинктом любви и милосердия должен допустить и оставить без возмездия слезы и кровь невинных и на них построить конечную гармонию, добыть этой страшной ценой истину и благодать. Такую истину, такую гармонию Иван отрицает со всей неистовостью карамазовской натуры, отрицает из любви к человечеству. Такой истины, основанной на слезах, решительно не приемлет и Алеша, как и Мышкин, глубоко сострадающий земным страданиям человека, но он возражает Ивану указанием на Христа, который «может всех простить, всех и вся и за все», потому что сам отдал «неповинную кровь свою за всех и за все».

Ответ на этот главнейший тезис христианской морали, исполненный невероятной силы атеистического отрицания, дает Иван в своей знаменитой «легенде» о Великом Инквизиторе. Суть ответа в том, что, признавая истину, заключенную в Христе, Иван отделяет и противопоставляет ее истине, заключенной в человеческой природе. Он, по сути, разрывает связь между Христом и человеком, между абсолютным и относительным, между земным и все-

ленским, отвергает возможность достижения идеала, воплощенного человечеством в образе Христа. В то же время Алеша верит в человеческие идеалы, в возможность развития и совершенствования, притом Ф. М. Достоевский подчеркивает — верит не как мистик, а как реалист.

Отрицая идеал гармонии, Иван отрицает и бессмертие, что как неизбежное следствие приводит к полной, безграничной безнравственности: если в человеке не заключена высшая и бессмертная сущность, о которой говорил Христос, то «на всей земле нет решительно ничего такого, что бы заставляло людей любить себе подобных», а значит, «все позволено», в том числе и желать смерти своего отца. Натура Ивана инстинктивно держится за «живую жизнь», тянется к заключенным в ней красоте и добру. Поэтому его, несомненно, живая совесть остается без идеала, без знания того, зачем жить, остается без Бога, как определяет это Ф. М. Достоевский. А совесть без Бога может, по мысли Ф. М. Достоевского, довести человека до пределов безнравственности — что и составляет важнейшую мысль романа, воплощенную в образе Ивана Карамазова. Диалог между Алешей и Иваном — это диалог двух коренных, противоположных мировоззрений: Алеша верит, что человеческая природа заключает в себе возможность безграничного развития и достижения высших идеалов, что она достойна той свободы, на которой основывал свое учение Христос, Иван же убежден, что возможности человека исторически исчерпаны и вера в грядущую гармонию и стремление к ней есть роковое заблуждение. Главные надежды на будущее в романе связываются, конечно, с Алешей, в котором все языческие, «земляные» стихии карамазовской породы преображаются под влиянием его духовного отца, старца Зосимы, в могучую созидательную силу. Алеша выступает между героями романа «строителем» душ и дел людских, несмотря на всю внешнюю бесплодность его усилий. «Раннему человеколюбцу», Алеше предстоит не теоретически, а практически доказать, что идеал высшей гармонии не противостоит природе человека и возможен в мире. Затем его и посылает в мир Зосима. Однако, чтобы доказать это (а только беспрестанно доказывая это, человек живет по-настоящему), необходимы трагические опыты и Митино «горячего сердца», и исполненного сомнений Иванова ума.

В июне 1880 года в Москве прошли празднества в честь открытия памятника А. С. Пушкину, на которых Ф. М. Достоевский произнес свою знаменитую речь о Пушкине. Отдельным изданием вышел роман «Братья Карамазовы». В январе 1881 года писатель возобновил работу над «Дневником писателя» и готовил к печати январский выпуск.

26 января у Ф. М. Достоевского открылось горловое кровотечение вследствие разрыва легочной артерии. 28 января (9 февраля)

Федора Михайловича Достоевского не стало. Через три дня после его смерти вышел последний выпуск «Дневника писателя». 1 февраля в Александро-Невской лавре состоялись похороны Ф. М. Достоевского.

Творчество Ф. М. Достоевского в мировой литературе. Влияние Ф. М. Достоевского на последующую литературу огромно и многообразно. Именно его творчество послужило началом возникновения в литературе и философии экзистенциальной¹ проблематики, особенно с начала XX столетия. Для многих писателей с подобным мировоззрением был связан повышенный интерес к психологически сложным типам личности, к катастрофическому развитию сюжета, к трагическим коллизиям в жизни.

В русской литературе сильное влияние Ф. М. Достоевского испытали писатели модернистских течений. Это Ф. К. Сологуб², отобразивший новый вариант русского «подполья» и неизлечимо изломанную психику подавленного жизнью человека. В значительной степени Л. Н. Андреев³, у большинства героев которого внутренняя жизнь протекает на грани обыденного и сверхъестественного, нормального и патологического. Андрееву близок и мрачный колорит многих произведений Ф. М. Достоевского. Драматическое мироощущение, предчувствие невиданных перемен и неслыханных мятежей, тревога и темные пророчества рядом с верой в спасительную силу красоты, боль и надежда, связанные с судьбами России, сближают с Ф. М. Достоевским А. А. Блока. Крупными трагическими характерами в своих дореволюционных произведениях и в поэме «Про это», громадностью нравственных запросов, поиском всечеловеческого любовного единения, о котором страстно мечтали герои Ф. М. Достоевского, близок писателю и В. В. Маяковский.

Для многих зарубежных писателей Ф. М. Достоевский явился, во-первых, величайшим авторитетом в области художественного исследования психической жизни, особенно подсознания. Во-вторых, от него были восприняты новые мотивировки литературного героя, судьба и характер которого определялись не столько обстоятельствами действия или эстетической традицией, сколько тем, как решаются в произведении коренные вопросы бытия и какое участие в их решении данный герой принимает. И в-третьих, под влиянием Ф. М. Достоевского претерпели решительные измене-

¹ Экзистенциальный — относящийся к человеческому существованию, которое рассматривается только лишь как духовное начало.

² Сологуб (наст. фам. Тетерников) Федор Кузьмич (1863—1927) — русский писатель. В романе «Мелкий бес» дал гротескное изображение русской провинциальной жизни.

³ Андреев Леонид Николаевич (1871—1919) — русский писатель. Автор повести «Жизнь Василия Фивейского», рассказа «Иуда Искариот», трагедии «Жизнь человека» и др.

ния техника эпического повествования и жанровая форма романа. Все это сказалось особенно отчетливо на творчестве немецких прозаиков прошлого века. Достаточно назвать таких писателей, как Т. Манн¹, многому учившийся у Ф. М. Достоевского, С. Цвейг² и Ф. Кафка³, которые, однако, при близости некоторых образных мотивов и стилевых приемов в мировоззренческих и идейных итогах творчества далеко ушли от Ф. М. Достоевского. Опыт Ф. М. Достоевского был использован немецкими экспрессионистами⁴, французскими и американскими писателями XX века, писавшими под влиянием идейно-эстетической атмосферы гениального художника.

Вопросы и задания

1. Прочитайте в учебнике раздел о Ф. М. Достоевском. Вспомните известные вам произведения Ф. М. Достоевского. Попробуйте создать портрет писателя, передав особенности его характера, личности, творчества. Составьте план ответа.
2. *Прочитайте дополнительную литературу о жизни и творчестве Ф. М. Достоевского.
3. Составьте таблицу «Хроника жизни и творчества Ф. М. Достоевского».
4. Проанализируйте синхронистическую таблицу (1840—1880) (см. практикум) и охарактеризуйте роль и место Ф. М. Достоевского в событиях эпохи.
5. Расскажите о детских впечатлениях Ф. М. Достоевского, оказавших влияние на его творчество.
6. В результате каких событий обострился болезненный самоанализ Ф. М. Достоевского?
7. Что, по словам самого Ф. М. Достоевского, стало целью его жизни, а затем и творчества?
8. Повлияли ли годы каторги на формирование Ф. М. Достоевского как личности и как писателя? Как изменилось в результате его мировоззрение?
9. В чем Ф. М. Достоевский видит спасение мира от нравственного разложения?
10. Назовите основные темы и проблемы творчества Ф. М. Достоевского.
11. Вспомните известные вам романы XIX века. Охарактеризуйте специфику этого жанра. Какие традиционные особенности жанра романа

¹ Манн Томас (1875—1955) — немецкий писатель. Автор тетралогии на библейский сюжет «Иосиф и его братья», философских романов «Волшебная гора», «Доктор Фаустус» и др.

² Цвейг Стефан (1881—1942) — австрийский писатель, мастер психологической новеллы.

³ Кафка Франц (1883—1924) — австрийский писатель. В романах и рассказах в гротескной и притчеобразной форме показал трагическое бессилие человека в его столкновении с абсурдностью современного мира.

⁴ Экспрессионизм — направление в искусстве первой половины XX века, провозглашающее основой художественного изображения подчеркнутую, иногда гротескную эмоциональную выразительность образа.

вы видите в романе «Преступление и наказание»? Что нового внес Ф. М. Достоевский в развитие жанра в романе «Преступление и наказание»?

12. Проанализируйте с помощью синхронистической таблицы историческую эпоху, соответствующую времени создания романа «Преступление и наказание».

13. **Прочитайте Евангелия от Марка, от Луки, от Матфея, от Иоанна. Найдите в романе «Преступление и наказание» эпизоды, перекликающиеся с евангельскими сюжетами.

14. Сколько сюжетных линий в романе «Преступление и наказание»? Назовите их. Проследите развитие внешнего и внутреннего сюжета.

15. *Как вы понимаете определение «полифонический», данное роману «Преступление и наказание» М. М. Бахтиным?

16. Почему роман «Преступление и наказание» называют психологическим?

17. Вспомните, как показывали образ Петербурга в своих произведениях А. С. Пушкин и Н. В. Гоголь. Найдите в тексте романа «Преступление и наказание» и выпишите высказывания персонажей и самого автора о Петербурге. Что объединяет все эти высказывания? Какую роль играет образ Петербурга в раскрытии идеи романа?

18. Найдите в тексте романа «Преступление и наказание» описания помещений (интерьеров): комнаты Раскольникова, старухи-процентщицы, Сони, Мармеладовых и т. п. Что принципиально общего в этих описаниях? Какую роль играют интерьеры в раскрытии идеи романа?

19. *Проследите, как Ф. М. Достоевский изобразил время в романе «Преступление и наказание»: выберите несколько дней из жизни Раскольникова и выпишите все события, произошедшие с ним в течение каждого из этих дней. Сделайте вывод о роли художественного времени в романе. Составьте план ответа.

20. Найдите в романе «Преступление и наказание» значимые (символические) художественные детали и определите их значение в раскрытии идейно-философского содержания романа.

21. **Обратите внимание на имена героев романа «Преступление и наказание», найдите их толкования в словаре имен, сопоставьте с именами библейских персонажей, связанных с Христом.

22. Как вы понимаете сущность теории Раскольникова? В чем вы видите истоки теории Раскольникова?

23. С какими великими историческими личностями сравнивает себя Раскольников и почему?

*Вспомните, что вы знаете об исторической личности Наполеона? Какую роль сыграла личность Наполеона в жизни России XIX века? Как отразился образ Наполеона в произведениях русских писателей?

24. В чем ошибочность теории Раскольникова?

25. Какую роль в воплощении авторской идеи играют внутренние монологи Раскольникова?

26. Проанализируйте сны Раскольникова с точки зрения идейно-философского содержания романа «Преступление и наказание». Какую роль играют сны в раскрытии идейно-философского содержания романа «Преступление и наказание»? Составьте план ответа.

27. Какие события в жизни Раскольникова стали решающими на пути его духовного возрождения?

28. Какое место в системе персонажей романа «Преступление и наказание» занимает Порфирий Петрович?

29. Какую роль в романе «Преступление и наказание» играют образы Лужина и Свидригайлова?

30. Проанализируйте образ Разумихина и определите его место в системе персонажей романа «Преступление и наказание».

31. Какую роль в романе «Преступление и наказание» играет образ Лебезятникова?

32. Проанализируйте женские образы романа «Преступление и наказание»: Марфа Петровна, Лизавета, старуха-процентщица, Катерина Ивановна, Дуня, Соня Мармеладова. Кто из них сильный, а кто «кроткий»? Как вы понимаете идею жертвенности? Что есть, по Ф. М. Достоевскому, истинная жертва?

33. Как вы понимаете смысл названия романа «Преступление и наказание» и его идею?

34. Прочитайте эпилог романа «Преступление и наказание». В чем вы видите его смысл? Как и с какой целью Ф. М. Достоевский изменил в эпилоге художественное пространство? Какую роль в раскрытии идейно-философского плана романа «Преступление и наказание» играет сон Раскольникова о моровой язве?

35. Составьте понятийный словарь темы «Ф. М. Достоевский».

Подготовьтесь к семинару «Двойничество в творчестве Ф. М. Достоевского. Раскольников и его двойники в романе “Преступление и наказание”»

План семинара

1. Проблема «двойничества» в творчестве Ф. М. Достоевского.
2. Двойники Раскольникова: кого из персонажей можно считать двойниками героя?
3. Образ Лужина как искаженного двойника Раскольникова.
4. Итог своеволия — полное духовное разрушение человека (образ Свидригайлова).
5. Образ Порфирия Петровича: почему его можно считать двойником Раскольникова?
6. В чем «двойничество» Сони Мармеладовой и Раскольникова?
7. «Двойничество» как прием наиболее полного раскрытия образа Раскольникова и идейно-философского содержания романа.

Рекомендуемая литература

**Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского / М. М. Бахтин. — М., 1979.

Белов С. В. Роман Ф. М. Достоевского «Преступление и наказание». Комментарий / С. В. Белов. — М., 1985.

*Бердяев Н. Миросозерцание Достоевского // *Философия творчества, культуры и искусства* : в 2 т. / Н. Бердяев. — М., 1994. — Т. 2.

Карякин Ю.Ф. Достоевский и канун XXI века / Ю.Ф. Карякин. — М., 1989.

Кирпотин В.Я. Разочарование и крушение Родиона Раскольникова / В.Я. Кирпотин. — М., 1986.

*Лосский Н.О. Достоевский и его христианское миропонимание // *Бог и мировое зло*. / Н.О. Лосский. — М., 1994.

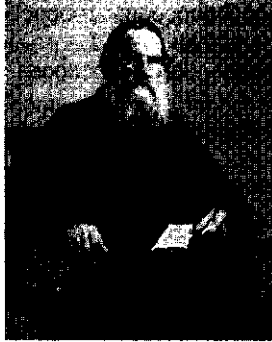
*Мережковский Д. Л. Толстой и Достоевский. Вечные спутники / Д. Мережковский. — М., 1995.

Миркина З. Истина и ее двойники / З. Миркина. — М., 1993.

*Мочульский К.В. Достоевский: жизнь и творчество // *Гоголь. Соловьев. Достоевский* / К.В. Мочульский. — М., 1995.

*Набоков Вл. Лекции по русской литературе : пер. с англ. / Вл. Набоков. — М., 1996.

Страхов Н.Н. Ф.М. Достоевский. Преступление и наказание // *Литературная критика* / Н.Н. Страхов. — М., 1984.



*Лев
Николаевич
Толстой*
(1828 — 1910)

Вся жизнь Л. Н. Толстого прошла в постоянных исканиях. Литературное творчество было для него лишь одной из форм поиска и утверждения истины (были еще служба в армии, школа для крестьянских детей, переустройство хозяйства, чтение бесчисленного множества книг на разных языках). Поиски истины начались у Л. Н. Толстого рано, и именно им была подчинена вся длинная жизнь писателя.

Детство и юность писателя. Л. Н. Толстой родился 28 августа (9 сентября) 1828 года в усадьбе Ясная Поляна под Тулой. Род Толстых существовал в России более шестисот лет. Мать писателя Мария Николаевна также происходила из старинного дворянского рода князей Волконских, ведущих свою историю от Рюрика. В семье Толстых было четверо сыновей (Николай, Сергей, Дмитрий, Лев) и дочь Мария, рождение которой обернулось горем для семьи: в родах умерла Мария Николаевна Толстая. Л. Н. Толстой остался без матери, когда ему не было еще и двух лет, поэтому воспоминания о ней остались смутные, зато ее духовный облик, составленный по рассказам близких, Л. Н. Толстой бережно хранил всю жизнь. После смерти матери заботы о детях взяла на себя тетушка писателя, Татьяна Александровна Ергольская, оказавшая, по словам Л. Н. Толстого, огромное влияние на формирование его духовного мира.

С детства Лев Толстой чувствовал родственную причастность к исторической судьбе России. Детскую игру в «муравейных братьев», придуманную любимым братом Николенькой, Л. Н. Толстой помнил всю жизнь. Николенька сообщил, что у него есть тайна, через которую, если она откроется, все люди станут счастливыми, «будут любить друг друга, все сделаются *муравейными* братьями» (вероятно, Николай имел в виду моравских братьев¹). Тайна

¹ Моравские братья (иначе Богемские братья) — христианская секта, основанная в 1467 году. Первоначально в ней состояли главным образом выходцы из крестьян, ремесленников, которые проповедовали бедность, отказ от мирской деятельности, смирение, непротивление злу.

всеобщего счастья была написана, по словам Николеньки, на зеленой палочке, которая якобы была зарыта у дороги, на краю оврага.

Еще ребенком Л. Н. Толстой присматривался к верующим людям из народа, богомольцам, странникам, юродивым, которые постоянно появлялись в доме Толстых. Общение с ними зародило в душе будущего писателя ощущение единства с простыми людьми, расширило рамки родственных чувств, которые распространялись не только на близких, но и на весь мир.

В январе 1837 года семья Толстых переехала в Москву, где старший сын Николай начал готовиться к поступлению в университет. В сознании Л. Н. Толстого эти перемены в жизни связались с еще одной потерей: в июне 1837 года в Туле умер уехавший туда по делам отец Николай Ильич Толстой. Детей разлучили: старшие остались в Москве, а младшие, в том числе и Левушка, вернулись в Ясную Поляну под опеку Т. А. Ергольской и немца-гувернера Федора Ивановича Ресселя. Летом 1841 года детей Толстых забрала к себе в Казань тетка Пелагея Ильинична Юшкова. В Казанский университет на математическое отделение перевелся из Москвы Николай, следом за ним тоже на математическое отделение поступил Сергей, туда же, на философский факультет, «по разряду арабско-турецкой словесности» (не без труда сдав вступительные экзамены) в 1844 году (в возрасте шестнадцати лет) поступил Лев Николаевич. К учебе он относился крайне безответственно, большую часть времени проводил не за книгами, а в обществе отпрысков аристократических семей на балах и самодеятельных увеселениях, исповедуя идеалы «комильфо»¹. Неудивительно, что эти увлечения, о которых впоследствии ему было стыдно вспоминать, привели его к провалу на экзаменах. По протекции² тетки Л. Н. Толстому удалось перевестись на юридический факультет, где он со свойственным ему увлечением отдался изучению трудов французских философов-просветителей (Монтескье, Руссо и др.). В результате он, не долго думая, «бросил университет именно потому, что захотел заниматься».

С 17 (30) марта 1847 года Л. Н. Толстой начал вести дневник, который с небольшими перерывами вел всю жизнь. Дневник этот, безусловно, способствовал выработке у него привычки и умения наблюдать прежде всего собственные мысли и чувства и анализировать их, что впоследствии воплотилось в произведениях писателя как глубокий психологический анализ человеческой личности вообще и путей ее нравственного и духовного совершенствования.

¹ Комильфо — в соответствии с правилами светского приличия. Здесь: аристократ, живущий по светским законам.

² Протекция — покровительство в устройстве куда-нибудь, в продвижении по службе.

Отвлеченные размышления не могли занять Л. Н. Толстого надолго, и, отправляясь из Казани в Ясную Поляну, он собирался посвятить себя хозяйству.

Однако прожить долго в деревне Л. Н. Толстой тоже не смог. Он поехал в Москву, потом в Петербург, успешно сдал два кандидатских экзамена на юридическом факультете университета, но бросил начатое, опять возвратился в деревню, устроился на службу в Тульское губернское правление, но служба тоже не удовлетворяла его. Наконец, в 1851 г., в двадцать три года, он отправился с братом Николаем на Кавказ, где вскоре поступил на военную службу. Жизнь казачьей станицы, где люди никогда не знали крепостного права, напоминала Л. Н. Толстому идеал «муравейного братства». Порой его охватывало желание бросить все и жить, как они, простой, естественной жизнью. На пути этого единения стояла неодолимая преграда: человеку цивилизации чрезвычайно трудно вернуться к корням патриархальной жизни, отказаться от «умственности». На Кавказе у Л. Н. Толстого родился замысел повести «Казачьи». Именно здесь он впервые почувствовал всю бессмысленность и разрушительность войны.

К 1852 году относятся первые писательские опыты Л. Н. Толстого: он делал наброски незаконченной повести «История вчерашнего дня» и повести из цыганского быта. Тогда же писатель начал работу над повестью «Детство», работа над которой шла одновременно с созданием первого из военных рассказов — «Набег». В 1852 году Л. Н. Толстой послал свою первую повесть «Детство» в «Современник» Н. А. Некрасова. Уже с этой первой публикации стало очевидно, что в литературу пришел яркий и самобытный писатель.

Трилогия «Детство» (1852), «Отрочество» (1854), «Юность» (1857).

«12 августа 18... ровно в третий день после дня моего рождения, в который мне минуло десять лет и в который я получил такие чудесные подарки, в семь часов утра Карл Иванович разбудил меня, ударив над самой моей головой хлопущей — из сахарной бумаги на палке — по мухе. Он сделал это так неловко, что задел образец моего ангела, висевший на дубовой спинке кровати, и что убитая муха упала мне прямо на голову. Я высунул нос из-под одеяла, остановил рукою образец, который продолжал качаться, скинул убитую муху на пол и хотя заспанными, но сердитыми глазами окинул Карла Ивановича. Он же, в пестром вагочном халате, подпоясанный поясом из той же материи, в красной вязаной ермолке с кисточкой и в мягких козловых сапогах, продолжал ходить около стен, прицеливаться и хлопать».

Так начинается толстовское «Детство». Подобное начало было совершенно необычно для произведения такого рода: до Л. Н. Толстого в сходном эпизоде автор описал бы бытовую уклад, его воздействие на ребенка. Вспомним, что в опубликованном незадолго

перед повестью «Детство» «Сне Обломова», вошедшем позднее в гончаровский роман, привычный уклад быта, вся сложившаяся система отношений в быту так и не дают проявиться в мальчике, «выйти в дело» его собственным желаниям и устремлениям.

История же героя «Детства» открывается тем, что Николенька просыпается и тотчас же начинает выяснять, почему это произошло и как ему самому к обстоятельствам своего пробуждения отнестись. Л. Н. Толстой, не отрываясь, вглядывается, как же пойдет, как развернется в маленьком Иргеньеве вот на этом пустом вроде бы месте процесс его душевной жизни. Вглядывается, потому что не только сложившиеся условия жизни могут обладать над человеком властью, важны и собственные душевные движения человека.

В окончательном тексте повести «Детство» с первой же сцены перед читателем появляются только те события, предметы, что замечены, восприняты самим Николенькой и сохраняются потом в его памяти. Таким образом, вместо давления среды, времени решающе важной стала теперь *диалектика*¹ души самого человека (как назвал это позднее, опираясь именно на изображения Л. Н. Толстого, Н. Г. Чернышевский), его собственная душевная работа. При этом никакого значения не имела степень общественной или какой-либо другой важности человека.

Произведенный Л. Н. Толстым (а также Ф. М. Достоевским) переворот в воспроизведении жизни знаменовал собой начало эпохи, когда людям самим предстояло участвовать в определении своих судеб. Хотя в повести «Детство» Николенька делает на жизненном пути лишь первые шаги, Л. Н. Толстой рассказывает, как его юный герой задумывается вдруг о несправедливости, как не может о ней забыть, как все острее и острее переживает эту несправедливость и составляет свое представление о ней. Писатель как бы открывает для себя и для читателя, что здесь перед его героем, перед человеком вообще открывается бесконечная дорога.

Став главным предметом толстовского внимания и изображения, *диалектика души* тут же стала и главным творческим принципом писателя, его *художественным методом*, т. е. особым способом осваивать мир.

На страницах повести «Детство» воспроизведены детские впечатления Николеньки, которому только исполнилось десять лет: «Матушка сидела в гостиной и разливала чай: одной рукой она придерживала чайник, другою — кран самовара, из которого вода текла через верх чайника на поднос. Но хотя она смотрела пристально, она не замечала этого, не замечала и того, что мы

¹ Диалектика (от греч. *dialektike* — искусство вести беседу) — здесь: все многообразие сходных и противоречивых составляющих какого-либо явления, дающих в совокупности цельное и абсолютное знание о нем.

вошли». Это первые строки второй главы повести «Детство», в которых передано живое восприятие Николенькой того момента, когда он входит, вот сейчас, в гостиную.

Таким образом, первая повесть Л. Н. Толстого начинается и разворачивается, переходя от одного очень конкретного и очень частного впечатления мальчика к другому. Однако в первой же строке повести «Детство» время действия указано так, что понятно: все это было давно — число, месяц, год помечены спустя много лет.

Л. Н. Толстой показывает, как в «воображении» взрослого человека прошлое может ожить с той же полнотой и непосредственностью, с какими оно когда-то — в детстве, отрочестве, юности — впервые вошло в его сознание, его душу.

«Воображение» не только воскрешает прошлое. В нем также таится в буквальном смысле этого слова — будущее. Маленький Николенька будто бы только выдумал сон о смерти матери, чтобы как-то объяснить окружающим свои слезы. Однако мать вскоре и в самом деле умерла. Выдуманный сон — начало повести «Детство»; смертью матери, переживанием этой смерти детство Николеньки заканчивается. Значит, эта выдумка пришла мальчику в голову не случайно.

«Это была действительность, это было больше, чем действительность: это было действительность и воспоминание», — читаем мы у Л. Н. Толстого. Фраза передает усилия автора, направленные на соединение разнородных событий воедино.

Л. Н. Толстой, казалось бы, с первых строк полностью углубляется в неповторимую единственность индивидуального развития личности: только этот мальчик, Николенька Иртеньев, мог вот так проснуться рано утром в третий день после своего десятилетия. Все подробности пробуждения относятся лишь к нему одному.

Изображение доходит до такой «мелочности», что тут-то и происходит «генерализация» (оба эти термина принадлежат самому Л. Н. Толстому), потому что при всей неповторимости внутренних движений они в принципе оказываются знакомы и близки всем людям. В мельчайших деталях Николенькиной жизни читатели разных эпох замечают близкие и понятные себе детали. Николенькино детство находит самое непосредственное отражение в каждом человеке.

В толстовских изображениях первой влюбленности Наташи Ростовой или отчаяния ее брата при его проигрыше Долохову читатель видит какие-то собственные свои переживания. Объясняется это тем, что Л. Н. Толстой умел подчеркнуть в своих героях нечто основополагающее для самой сущности человеческого духовного существования. В этом общем всем людям писатель видел один из залогов их возможного и необходимого единения.

На пороге отрочества Николенька понимает, что одной бессознательной привязанности ко всем, с кем он до сих пор общался, недостаточно. Поначалу Николенька впадает при этом в отчаяние. Отрочество — чрезвычайно болезненный этап в жизни человека. Лишенный защиты, внутренний мир отрока открыт для восприятия только отрицательных эмоций, усиливающих ощущение душевной катастрофы, которую он переживает. Отрок мучительно самолюбив и предельно сосредоточен на своих чувствах, так как доверие к миру он утратил. Все представляются ему только чужими и враждебными, не способными и не желающими его понять. Весь период отрочества кажется взрослому Иртеньеву сплошной «бесплодной пустыней».

Затем Николенька начинает выстраивать свою дружбу с Нехлюдовым. Дружба эта создается ими обоими искусственно, мучительно придумывается, потому подлинной духовной близости не получается. Напротив, теряет силу и то, что могло бы в самом деле свести молодых людей. Л. Н. Толстой все больше сосредоточивался на возможностях действительного человеческого общения и единения все больше. В юности возникает «новый взгляд» на мир, заключающийся в сознательном желании восстановить потерянное в отрочестве чувство единения с людьми. Для Николеньки Иртеньева юность становится периодом активного нравственного самоусовершенствования.

«*Севастопольские рассказы*» (1856). Военные рассказы Л. Н. Толстой стал писать одновременно с первой своей повестью. Они сопутствовали трилогии и дальше, вплоть до публикации в 1856 году завершившей ее повести «Юность».

Исследуя в трилогии путь нравственного формирования человека, писатель обнаружил, как трудно даются людям даже при самых высоких и чистых их устремлениях самосовершенствование, душевный и духовный рост. Одним из серьезнейших препятствий в этом смысле казалось ему отсутствие у человека необходимой выдержки и стойкости.

Собственные впечатления Л. Н. Толстого этой поры были связаны преимущественно с поведением людей в условиях боевых действий. Эти впечатления он и стал отражать в военных рассказах, не доверяя никаким готовым понятиям, устанавливая заново, что же такое стойкость, дается ли она человеку изначально, обусловлена ли она принадлежностью к определенному кругу, образованностью и т. д. Так в 1853—1856 годах появились один за другим военные рассказы Л. Н. Толстого «Набег», «Рубка леса», «Разжалованный». В них отразилось пребывание писателя на Кавказе.

В 1853 году началась русско-турецкая война. Охваченный патристическими¹ чувствами, Л. Н. Толстой просит направить его в

¹ Патристический — исполненный чувства преданности и любви к своему отечеству, к своему народу.

действующую армию. В начале 1854 года Л. Н. Толстого перевели в Дунайскую армию и затем по его просьбе в Севастополь, где он участвовал в обороне знаменитого четвертого бастиона. После того как писатель попал в Севастополь и принял участие в событиях Крымской кампании, его подход к военной теме существенным образом изменился. 2 (15) ноября 1854 года, еще по пути в Севастополь, Л. Н. Толстой сделал в дневнике запись о великой моральной силе русского народа, о чувстве пылкой любви к отечеству, родившемся из несчастий России, о людях, готовых жертвовать жизнью ради России. Быстро и решительно под воздействием военной обстановки углублялся в это время толстовский «взгляд на вещи». Меньше чем через месяц после приведенной записи, 28 ноября (11 декабря) 1854 года, писатель в том же дневнике пометил, что Россия должна или пасть, или совершенно преобразоваться.

Общаясь с солдатами, Л. Н. Толстой понял, что истинный патриотизм следует искать не в высших сферах, среди штабных офицеров, а в кругу простых людей, на плечи которых падает основная тяжесть войны. Испытав тяготы Севастопольской осады с июня 1854 года по апрель 1855 года, Л. Н. Толстой решил показать Крымскую войну в движении, в ходе необратимых трагических перемен. Возник замысел изображения «Севастополя в различных фазах», воплотившийся в трех взаимосвязанных рассказах.

Эпическое¹ начало проявлялось в творчестве Л. Н. Толстого вместе с дальнейшим углублением психологического анализа. В рассказе «Севастополь в мае» показано, как неумолимо проявляет себя стихия войны, как вроде бы теряет перед ее лицом всякое значение любой отдельный человек. Однако краткое сообщение о смерти одного из эпизодических персонажей рассказа, убитого на месте осколком, соседствует с подробнейшей передачей того, что успел передумать, почувствовать, вспомнить в последнее мгновение своего земного бытия этот вполне заурядный Праскухин, со сколькими другими людьми он ощутил себя внутренне связанным. Становится очевидно, как бесконечно наполнена, как неизмеримо богата отдельная человеческая жизнь сама по себе, какой бы ни выглядела она со стороны, и как соединена она с сотнями таких же жизней.

Обобщение событий и пристальное взглядывание в конкретного человека помогло Л. Н. Толстому в «Севастопольских рассказах» добиться небывалой объемности изображения.

«Утро помещика» (1856). В этой явно автобиографической повести показана пропасть между прекраснородушным 19-летним помещиком-мечтателем Нехлюдовым и крестьянами. Л. Н. Толстой

¹ Эпический — повествовательный (от рода литературы, в отличие от драмы и лирики).

всю жизнь стремился преодолеть эту пропасть между собой и простым народом.

Отзываясь о повести сразу же по ее появлении в печати, Н. Г. Чернышевский отметил, как последовательно расширяется кругозор художника — теперь писатель входит и в крестьянскую избу. Однако еще более важным оказалось для критика иное — то, что он обозначил следующими словами: «...Граф Толстой с замечательным мастерством воспроизводит не только внешнюю обстановку быта поселян, но... их взгляд на вещи. Он умеет переселяться в душу поселянина...» Уже в первых произведениях Л. Н. Толстого поражала способность изображать тягу человека к безграничному внутреннему развитию и совершенствованию.

Рассказы 1856—1859 годов. Важные нравственные проблемы были подняты в рассказах «*Записки маркера*», «*Два гусара*», «*Альберт*», «*Люцерн*», «*Три смерти*», повести «*Семейное счастье*». Именно в рассказе «*Люцерн*» писатель впервые открыто и дерзко отверг привычные представления о важном и неважном в истории и объявил событием громадного, даже исключительного исторического значения тот факт, что сто человек, слушавших нищего певца, не дали «ему ничего и многие смеялись над ним». Надежду на людское пробуждение художник черпал в том, что в момент, когда певец пел, те самые люди, которые потом от него отвернулись, слушали его самозабвенно: искусство, пусть и ненадолго, заставило сытых обывателей замереть и прислушаться.

В рассказе «*Альберт*» Л. Н. Толстой показал, как способность создавать высокие художественные творения может сочетаться в человеке с крайним и губительным для него самого неблагообразием, которое, однако, не является помехой порывам и восторгам вдохновения.

Степень близости к природе или удаления от нее в рассказе «*Три смерти*» стала критерием естественности или неестественности человеческого поведения, проверяемого перед лицом смерти. В повести «*Семейное счастье*» родственные отношения, привязанность к близким спасают в конечном счете героиню от соблазна и совсем уж вроде бы возможного нравственного падения. Упования Л. Н. Толстого на спасение человека искусством и природой были недолгими, они продолжались меньше трех лет — с 1856 по 1859 год.

В 1855—1856 годах в «*Современнике*» были опубликованы повесть «*Юность*» и «*Севастопольские рассказы*». Произошло знакомство Л. Н. Толстого с Н. А. Некрасовым, И. А. Гончаровым, И. С. Тургеневым, А. Н. Островским, Д. В. Григоровичем, Н. Г. Чернышевским, С. Т. и К. С. Аксаковыми и другими литераторами. Началась долгая дружба с А. А. Фетом, продолжавшаяся до смерти поэта в 1890 году. К этому периоду относится публикация в журнале «*Отечественные записки*» рассказа «*Утро помещика*», а в «*Со-*

временнике» — рассказов «Метель» и «Два гусара». Н. Г. Чернышевский писал о Л. Н. Толстом на страницах «Современника»:

«...Большинство поэтов заботятся преимущественно о результатах проявления внутренней жизни <...> а не о таинственном процессе, посредством которого вырабатывается мысль или чувство. <...> Особенность таланта графа Толстого состоит в том, что он не ограничивается изображением результатов психического процесса: его интересует самый процесс <...> его формы, законы, диалектика души, чтобы выразиться определенительным термином».

Действительно, Л. Н. Толстому недостаточно было назвать какое-то определенное качество человека или несколько качеств, чтобы охарактеризовать его. Л. Н. Толстой пошел дальше и глубже, заглянул в тайны человеческой души, чтобы увидеть сам процесс зарождения чувства, картину душевной жизни. При этом он показал неточность любых шаблонных определений человеческой личности. Психологический анализ писателя открыл в человеке чрезвычайно богатые возможности внутреннего обновления и совершенствования. Таким образом, «диалектика души» у Л. Н. Толстого переросла в «диалектику характера».

После возвращения из Севастополя в Петербург Л. Н. Толстой попал в центр литературной жизни, но атмосфера литературных салонов была ему чужда, и в мае 1856 года он отправился в Ясную Поляну.

В 1856 году Л. Н. Толстой впервые выехал за границу, чтобы изучить систему народного образования в Западной Европе: он побывал во Франции, Швейцарии, Италии и Германии. В Париже осматривал гробницу Наполеона. В 1860—1861 годах состоялась вторая поездка за границу с целью ознакомления с системой народного образования в странах Западной Европы. Тогда же в Лондоне Л. Н. Толстой встретился с А. И. Герценом.

Педагогическая и общественная деятельность Л. Н. Толстого. Вернувшись в Ясную Поляну, Л. Н. Толстой попытался строить свои отношения с крестьянами на новых началах (создание крестьянской артели¹, совместный с крестьянами физический труд). Одновременно писатель реализовал свою идею создания школы для крестьянских детей. Уже ранней осенью 1859 года начались занятия в организованной Л. Н. Толстым яснополянской школе. Тогда же произошел и поворот Л. Н. Толстого от литературы к педагогике. Завоевав широкое признание, писатель ушел, как ему тогда казалось, из литературы навсегда и даже опасался, что литературная известность помешает современникам всерьез отнестись к его новому делу. Недоумение действительно было едва ли не всеобщим. Л. Н. Толстой сам учил детей,

¹ Крестьянская артель — объединение крестьян для ведения коллективного хозяйства.

затем открывал новые школы, издавал педагогический журнал «Ясная Поляна»... Его планы были громадны — целью было преобразование всей русской жизни.

Учениками в школах Л. Н. Толстого были крестьянские дети, не тронутые цивилизацией, не утратившие естественности, открытые и доверчивые. Для работы в школах были привлечены студенты-учителя. Предполагалось, что учащиеся и учителя в ходе занятий поделятся друг с другом — дети получают знания, а учителя воспримут детскую чистоту и непосредственность. В результате и должно было сложиться некое человеческое единение, единение дворянства с народом. Так же как и в писательстве, в школе Л. Н. Толстой был занят уникальностью и многообразием человеческих индивидуальностей.

В начале 1860-х годов Л. Н. Толстой увлекся общественной деятельностью: приветствуя реформу 1861 года, он выступил в качестве посредника между крестьянами и помещиками в вопросе о разделении земель. Защита им крестьянских интересов вызвала недовольство тульского дворянства. Дворяне написали на Л. Н. Толстого и его помощников-студентов донос, обвинив их в революционных настроениях и даже высказав предположение о существовании подпольной типографии. В результате доноса в яснополянском доме и его окрестностях были учинены обыски, а школы буквально разгромлены. Л. Н. Толстой обращался за помощью и поддержкой к Александру II, но ответа не получил. Но главное поражение потерпела мечта Л. Н. Толстого о возможности единения и гармонии народных интересов и интересов господ в результате реформы 1861 года.

«*Казак*» (1863). После вынужденного отказа от педагогической деятельности Л. Н. Толстой возвратился в литературу. Успешному возвращению способствовала и глубокая и сильная любовь к дочери известного московского врача Софье Андреевне Берс, на которой он женился 23 сентября (6 октября) 1862 года.

Одним из наиболее ранних и устойчивых толстовских замыслов был замысел кавказской повести. Писатель длительное время провел на Кавказе. У него накопилось немало собственных впечатлений, не совпадающих с романтической традицией изображения этого края. Не могли Л. Н. Толстого устроить и очерки кавказской жизни, появившиеся в 1840-х годах и написанные в духе «натуральной школы»: все здесь ограничивалось зарисовкой отдельных сторон кавказской повседневности. Кавказ в целом, как некий особый мир, продолжал оставаться средоточием всяческой экзотики и «дикой простоты».

У самого Л. Н. Толстого с начала его писательской деятельности, с 1852 года, накапливались разного рода заметки и наброски к повествованию о Кавказе. Они долго тяготели лишь к быто- и нравоописанию. Безусловно, Л. Н. Толстой не мог ограничить свою

задачу бытовым уровнем и противоборством с романтизацией¹ Кавказа.

Запас впечатлений, очевидно, переполнял писателя; ища выхода, он даже попытался однажды начать свое кавказское повествование стихами. Убедившись, что истинно поэтический характер произведению может придать лишь высота и значительность разрабатываемого содержания, чего в «кавказском материале» не содержалось, он тут же бросил стихотворство. Так со своим кавказским замыслом Л. Н. Толстой надолго оказался в тупике.

Однако вышедший в 1856 году рассказ «Утро помещика» заканчивался тем, что перед Нехлюдовым возникала необходимость войти самому в простую жизнь, найдя для этого какие-то пути. Тут-то и открывались возможности кавказской темы.

В повести «Казачья», какой она стала в последней редакции, молодой московский дворянин Дмитрий Оленин, никем не гонимый и не утесняемый, покидает, как ему представляется, навсегда Москву, свет. Покидает потому, что в Москве ему не нравится и не живется, молодость проходит напрасно. Он едет на Кавказ, чтобы полюбить там «женщину гор», начать все заново и совсем по-другому.

Л. Н. Толстой отправляет своего героя в подобном настроении именно на Кавказ, помня, что здесь природа обладает особенной силой воздействия на человека, а простые люди не испытали крепостной зависимости, совместная, общая жизнь их не была порушена, от горьких впечатлений в отношениях с «господами» они свободны. Таким образом, встреча Оленина с жителями казачьей станицы могла представлять собой поставленный в самом чистом виде и при наилучших условиях опыт сближения человека из «образованного сословия» с миром простых людей.

Поначалу все в повести «Казачья» складывается вроде бы благоприятно, даже счастливо. Горы Кавказа, а потом природа сразу же очищают душу Оленина. Он становится вольнее, естественнее во всех своих поступках, в поведении. Казаков, представленных Л. Н. Толстым как человеческое единство, он многим привлекает к себе: Ерошку — тем, что проявляет внимание и интерес к его рассказам; Марьяну — нежностью, мягкостью своего обращения с ней. Их даже тянет к Оленину — замкнутость, ограниченность собственного бытия, по всей видимости, уже не вполне радует их самих. Но, когда Оленин хочет сблизиться с ними совершенно, они его отторгают, чувствуя, что это разрушило бы цельность их существования, внесло бы в их души разлад. Ни Ерошка, ни Марьяна даже не взглянут вслед покидающему станицу Оленину. Да и Оленин не может и не должен, по Толстому, отрешиться от

¹ Романтизация — умонастроение, мироощущение, проникнутое идеализацией действительности, мечтательной созерцательностью.

органической уже для него потребности в постоянном самоанализе, от присущей человеку «образованного состояния» сложной «моральной механики», непонятной и неприемлемой в казачьем мире. Герой возвращается в свой круг, прекрасно понимая, что обрекает себя тем самым на неизбежное душевное опустошение. Ничего иного перед ним в тот момент больше нет.

«Война и мир» (1869). *Замысел и история создания романа. Тематика и проблематика. Смысл названия романа.* У каждого из ведущих писателей есть произведения центральные, без которых невозможно понять их творчество. Каждое из них представляет собой поворотную точку общего литературного процесса. Одним из таких ключевых произведений русской литературы является роман-эпопея Л. Н. Толстого «Война и мир».

Л. Н. Толстой первым в русской и мировой литературе показал диалектику человеческой души во всей ее глубине. Однако прямым и непосредственным предшественником писателя в создании глубокого психологизма был М. Ю. Лермонтов. Л. Н. Толстому была чрезвычайно близка мысль М. Ю. Лермонтова о первостепенной важности истории человеческой души даже в сравнении с историей народа. «Толстой шел по пути, проложенному Лермонтовым, но пошел дальше, чем Лермонтов», — сделал вывод исследователь Е. А. Маймин. М. Ю. Лермонтова и Л. Н. Толстого объединяет взгляд на личность в контексте времени, глубокая взаимосвязь души человека, его внутреннего мира и общества, в котором он живет.

Созданию романа «Война и мир» предшествовал трудный литературный путь. Начало работы над романом-эпопеей пришлось на февраль 1863 года. В основу будущей книги легли годы исторических изысканий, семейные предания, опыт севастопольских событий, мелочи яснополянского быта, проблемы, затронутые в ранних произведениях писателя. Первые замыслы романа у Л. Н. Толстого возникли еще в конце 1850-х годов: как романа о декабристе, вернувшемся из Сибири. Параллельно с работой над книгой шли поиски заглавия: первое название «Три поры» скоро перестало отражать содержание, потому что от 1856 и 1825 годов Л. Н. Толстой обращался ко все более давнему прошлому. Таким образом, в центре внимания писателя оказался 1812 год. Но события Отечественной войны имели более глубокие исторические истоки, и первые главы романа появились в «Русском вестнике» под заглавием «1805 год». В 1866 году был сформулирован новый, не конкретно-исторический, а философский вариант: «Все хорошо, что хорошо кончается». Только в 1867 году, приведя в равновесие историческое и философское начала в романе, Л. Н. Толстой дал произведению окончательное название «Война и мир».

Возникает вопрос: в чем же суть временной цепочки 1856—1825 — 1812 — 1805? Начало работы над романом пришлось на на-

чало новой эпохи в России (смерть Николая I, восшествие на престол Александра II, амнистия декабристов и подготовка крестьянской реформы). Задумывая роман о современности, Л. Н. Толстой имел в виду современность в ее историческом аспекте, так как история декабриста возвращает нас к 1825 году. Но события 14 декабря 1825 года на Сенатской площади не начало, а итог декабризма. Тайные общества, возникшие в 1816 году, тоже не исток этого движения. Именно в Отечественной войне 1812 года и ее итогах кроются причины возникновения тайных обществ (прежде всего писателя возмущало рабское положение народа-победителя). Л. Н. Толстой тяготел к философскому осмыслению истории, поэтому начало действия романа он перенес в 1805 год — время «восхождения» Наполеона и первого проникновения «наполеоновской идеи» в русские умы. Этот момент и стал для писателя точкой отсчета, определившей ход российской истории на многие годы.

В окончательном варианте романа «Война и мир» тесно переплетены философское и историческое начала. Окончательное название романа чрезвычайно многопланово и неоднозначно. На первый взгляд, в нем заложено чередование и сочетание в романе мирных и военных эпизодов. В русском языке слово «мир» означает не только «состояние вне войны», но еще и человеческую общность, крестьянскую общину, а также все, что нас окружает: физическая и духовная атмосфера обитания. Все эти значения заключены в названии романа. «Война и мир» — роман о роли войны в жизни людей; о противоестественности кровавых разрешений противоречий между людьми; о том, что утрачивается в ходе битвы; что невозможно уходит мир довоенной России; что с каждым человеком, умирающим на поле боя, гибнет его неповторимый духовный мир, обрываются тысячи нитей, соединяющих его с другими людьми. Это роман о роли войны в мировой истории, о ее истоках и ее исходах.

Проблема жанра романа. Исторические воззрения Л. Н. Толстого. Успех романа был невероятным. Вскоре книга была переведена на европейские языки. При всех различиях критических откликов и русские и западноевропейские мастера литературы сходились при оценке романа в одном — в необычности жанра «Войны и мира». Произведение очевидно не укладывалось в рамки классического романа. Сам автор писал об этом: «Что такое “Война и мир”? Это не роман, еще менее поэма, еще менее историческая хроника. “Война и мир” есть то, что хотел и мог выразить автор в той форме, в которой оно выразилось».

Л. Н. Толстой решительно отвергал традиционное деление жизни на «частную» и «историческую». Вся полнота переживаний мирной жизни не только не оставляет героев в исторических обстоятельствах, но и с еще большей силой оживает, возрождается в их душах. История оживает у Толстого повсюду, в любом обычном,

«частном», «рядовом» человеке своего времени, она проявляется в характере связей между людьми. При этом роман невозможно определить как историческую хронику (рассуждения на исторические темы занимают 186 из 333 глав романа). Черты жанра хроники, безусловно, присутствуют в романе «Война и мир», но скорее не исторической, а семейной хроники — хроники жизни нескольких семейств: Болконских, Ростовых, Курагиных, жизни Пьера Безухова. С точки зрения Л. Н. Толстого, история интересна не столько сама по себе, сколько в ее влиянии на судьбы рядовых граждан страны.

Л. Н. Толстой выдвинул свою концепцию истории: он предпочел *историю-искусство*, основанную на философском изучении законов истории средствами художественного творчества. Такая позиция глубоко органична для русской литературы. Объектом изучения история-искусство выбирает целостную картину жизни, множество рядовых участников эпохи, которые, по мысли Л. Н. Толстого, и определяют характер и ход истории. В историко-философской ткани романа причудливо переплетаются бытописание, исторические картины, важнейшие события в жизни народа, вершинные минуты жизни частных лиц, великих и неизвестных, реальных и вымышленных, страстные монологи самого автора, время от времени как бы останавливающего действие романа, чтобы поговорить с читателем о чем-то важном.

Сам Л. Н. Толстой сравнивал свой роман с «Илиадой» Гомера, т. е. с эпикой¹, где общее превалирует² над индивидуальным, а герой является отражением общей жизни (или ее антагонистом). Очевидные признаки эпоса заметны в романе «Война и мир» и в *большом объеме произведения, и в широте временного, событийного и проблемно-тематического охвата, и в огромном количестве разработанных в романе персонажей*. Очертания мира романа-эпоса устойчивы и определены, но не замкнуты. События войны приносят страдания и утраты, подвергая героев жестоким испытаниям. Эти же события становятся и своего рода критерием истинности всего в жизни, когда укрепляется то, что прочно и живо, и терпит поражение все злое и неестественное. С эпической картиной мира связан и образ водяного шара, приснившийся Пьеру. С одной стороны, шар — это символ совершенства, а в христианской культуре символ неба и устремленного ввысь человеческого духа, с другой — шар этот водяной, что предполагает подвижность и изменчивость. Таким образом, устойчивое и изменчивое предстают в неразрывном единстве, но символизируют не столько реальную, сколько желаемую действительность.

¹ Эпика — обширное повествование в стихах или прозе о выдающихся национально-исторических событиях («Илиада», «Махабхарата»). Корни эпоса в мифологии и фольклоре.

² Превалировать (книжн.) — преобладать, иметь преимущество, перевес.

Композиция романа «Война и мир». При прочтении роман воспринимается читателем в виде ряда ярких жизненных картин, сменяющих друг друга, как в калейдоскопе. Л. Н. Толстой не хотел сводить многообразие жизни к какому-то одному итогу, а наоборот, хотел показать жизнь во всем ее неистощимом многообразии. При всей независимости картин жизни все они соединены в единое художественное полотно. Причем связь эта обусловлена не общим сквозным действием, в котором участвуют герои. Внимание автора сосредоточено на истинно народных ценностях, которые близки и лучшим представителям дворянства, — на идеалах «простоты, добра и правды». Именно в этих идеалах заключена *мысль народная*, столь дорогая сердцу писателя, составляющая душу романа-эпопеи и связывающая воедино столь различные проявления человеческого бытия: проигрыш Николая Ростова Долохову значительной части семейного состояния и пение Наташи, состояние Пьера Безухова перед Бородинским сражением, пожар в Смоленске и поведение купца Ферапонтова, патриотический поступок Наташи при оставлении Москвы, сцена охоты, отражающая основную идею романа-эпопеи об объединении людей разных сословий.

Основное действие романа «Война и мир» охватывает семь с половиной лет, причем в первом, третьем и четвертом томах охвачено по полгода и соотнесены композиционно две войны (1805 и 1812 годов). Второй том представляет собой непосредственно «роман». К концу романа-эпопеи из действия постепенно исчезают персонажи, наделенные эгоистическими, «наполеоновскими» чертами.

Реальные исторические лица и вымышленные персонажи Л. Н. Толстой изобразил одними и теми же художественными средствами, показал в одних и тех же исторических ситуациях, упомянул в одних и тех же рассуждениях. В единое целое связаны не только разные тематические пласты, но и различные формы повествования (живые картины жизни, обзорные сообщения о событиях, философские и публицистические рассуждения писателя). Особым композиционно-художественным средством является язык романа, в котором автор отграничивает французскую речь, речь дворян от речи персонажей из народа. При этом язык персонажей не становится у Л. Н. Толстого средством индивидуализации — главные герои говорят общим с народом и автором языком.

Система персонажей в романе «Война и мир». Для Л. Н. Толстого частная жизнь и исторические события едины и равноценны. Для него истинная ценность человека зависит не только от его реальных достоинств, но и от его самооценки. Литературовед Е. А. Маймин выразил эти отношения формулой:

$$\text{Действительная ценность человека} = \frac{\text{Достоинства человека}}{\text{Самооценка}}.$$

Из формулы следует, что чем ниже самооценка, тем выше действительная ценность человека. Если соотношение остается неизменным, это свидетельствует о неспособности героя к духовному развитию, об отсутствии у него *пути*. Отсюда герои романа делятся на два типа: *герои пути*, т. е. имеющие развитие и интересные автору в своем духовном движении, и *герои вне пути*, остановившиеся в своем внутреннем развитии.

Эта формула только на первый взгляд кажется простой. Среди героев без развития мы находим не только Анатоля Курагина, Элен, Анну Павловну Шерер, но и Кутузова и Платона Каратаева. В духовном развитии автор показывает и героев, идущих по пути самосовершенствования (Пьера, князя Андрея, княжну Марью, Наташу Ростову) и очевидно регрессирующих¹ (Николая Ростова или Бориса Друбецкого). Таким образом, система персонажей романа «Война и мир» подчинена глубокой внутренней логике. Полюсами романа, определяющими направление духовного тяготения остальных героев, являются два героя «вне пути» — Кутузов и Наполеон.

Наполеон и Кутузов. В образе Кутузова отражено духовное слияние полководца с русским народом. Это светлый полюс романа. Его духовная задача — всегда находиться на высшей точке развития, не допустив ни одного собственного эгоистического шага.

Образ Наполеона — противоположный, темный полюс романа. Он воплощает в себе холодный эгоизм, самовлюбленность, готовность ради достижения своих целей с легкостью жертвовать чужими жизнями, даже не считая их. По Л. Н. Толстому, это предел духовной деградации², воплощение «наполеоновской идеи», захватившей русское общество с 1805 года.

Духовный путь героев романа «Война и мир» может быть направлен в сторону Кутузова, т. е. к самосовершенствованию через самоотречение, к единению с народом, или в сторону Наполеона, т. е. к духовной деградации в результате страха перед напряженной духовной работой. Духовный путь любимых толстовских героев лежит через преодоление в себе «наполеоновских» черт и идей. Именно поэтому все герои, избравшие путь отказа от духовной работы, объединены «наполеоновскими» чертами и составляют мир светской черни³.

Образы Кутузова и Наполеона создают также *историко-философские полюсы*. Л. Н. Толстой стремится к глубокому философскому осмыслению идеи войны и идеи мира, отраженных в романе в

¹ Регресс (от лат. regressus — возвращение) — упадок, переход от более высоких форм развития к низшим.

² Деградация (от франц. degradation) — постепенное ухудшение; снижение или утрата положительных качеств; упадок, вырождение.

³ Чернь (устар.) — здесь: люди, далекие от духовной жизни, высоких идеалов.

этих двух образах. Герои романа по соотнесенности с образами Наполеона или Кутузова делятся на «людей войны» и «людей мира». «Людьми войны» становятся далекие от сражений представители светской черни, тогда как военный человек Кутузов воплощает, по мысли Л. Н. Толстого, идею мира. Наполеон — завоеватель. Кутузов — защитник, ему глубоко противна сама идея захвата чужой земли. Вот почему по воле Л. Н. Толстого русский полководец не участвует в заграничном походе русской армии. Он выполнил свою историческую миссию — освободил Отечество и может теперь спокойно умереть. Об этом Л. Н. Толстой сообщает в предельно короткой фразе: «И он умер».

Наивысшим, истинно христианским критерием в определении ценности личности персонажа может служить чистый, непредвзятый детский взгляд. Л. Н. Толстой дает возможность читателю увидеть происходящее глазами ребенка, отбросить рациональную логику и почувствовать искренность побуждений каждого персонажа. Например, во время совета в Филях все симпатии маленькой девочки Малаши принадлежат именно старому дедушке — Кутузову, мирно дремлющему под фальшиво-патриотический спор военачальников. Для Л. Н. Толстого также чистое, незамутненное восприятие Николеньки Болконского является решающим критерием в споре между Николаем Ростовым и Пьером Безуховым о судьбах России и долге честного гражданина, приведенном в первом эпилоге романа.

Образ мира в «Войне и мире» создается и живет в свободном сопряжении¹ людей, фактов, событий самых разнородных.

Совсем не ради парадокса² повторял автор романа «Война и мир», что «узел» книги, где обрисованы Бородино, совет в Филях, пожар Москвы, Кутузов и Наполеон, — увлечение Наташи Анатодем Курагиным. Если для Анатоля Курагина существуют только собственные желания, то и у Наташи есть способность отдаваться одним лишь сиюминутным желаниям (как в сцене после охоты, во время удивительной ее пляски у дядюшки).

С такой поглощенностью человека самим собой несовместима причастность его к общему. Если утвердится, восторжествует такое отпадение от общего, то истории придется уступить место хаосу, потому что она, по Л. Н. Толстому, потеряет свои основания, покоящиеся в единстве частного бытия всех людей. Наташе удалось спастись от возникшей уже было перед ней катастрофической перспективы, а Наполеон со своим своеволием потерпел

¹ Сопряжéние — соединение, связь, сочленение одного с другим.

² Парадóкс (от греч. *paradoxos* — неожиданный, странный) — странное, неожиданное, непривычное, расходящееся с общепринятым мнением, высказывание, а также мнение, противоречащее (иногда только на первый взгляд) здравому смыслу. В логике: противоречие, полученное в результате логически формально правильного рассуждения, приводящее к взаимно противоречащим заключениям.

поражение — и для Л. Н. Толстого это служит подтверждением правильности найденных им закономерностей жизни.

Образ народа в романе-эпопее. Не исключительная личность, а народные массы наиболее чутко реагируют на скрытый смысл исторического движения. Л. Н. Толстой противопоставляет в романе два понятия: *толпа* (как безликая масса, одержимая агрессивными животными инстинктами) и *народ* (как целостное духовное единство людей, основанное на нравственных традициях жизни «миром»). Он поэтизирует народ и беспощадно обличает толпу. Нераздельность частного существования каждого и жизни людского общества наиболее решительно в «Войне и мире» отстаивается образом Каратаева, его особой художественной природой.

Как и Наташа, Каратаев тоже руководим отнюдь не расчетом, не разумом. В стихийных его побуждениях, в полную противоположность Наташе, нет и *ничего своего*. Даже в его внешности отсутствует все индивидуальное, говорит он пословицами и поговорками, запечатлевшими в себе общий опыт и общую мудрость народа. Нося определенное имя, имея свою биографию, Каратаев, однако, в полной мере свободен от собственных желаний, для него не существует ни личных привязанностей, ни хотя бы инстинкта сохранения и спасения своей жизни. Пьер не мучается его смертью, притом что свершается его убийство почти на глазах у Пьера.

Каратаев наделен именем древнего философа Платона — так Л. Н. Толстой прямо указал, что это и есть самый высокий тип поведения человека в обществе, участия в движении времени, истории.

Образ Каратаева, пожалуй, наиболее непосредственно «сопрягает» в книге «картины жизни» с рассуждениями Л. Н. Толстого самого широкого охвата. Здесь открыто сходятся, взаимно «высвечивая» друг друга, искусство и философия истории.

Идея единения в романе. Неудачу первой войны с Наполеоном у Л. Н. Толстого художественно усиливают, образуют незнание Пьера, что ему делать с собой, его женитьба на Элен, которой он в тяжком душевном кризисе по-французски объясняется в любви, на самом деле ее не испытывая; проигрыш Николая Ростова Долохову, его позорное поведение с отцом; первое горькое поражение князя Андрея, которому приходится расстаться со своими наполеоновскими упованиями...

В дальнейшем происходит единение героев перед лицом опасности. Перед Бородином Пьер смог сблизиться с «ополченцами и быть принятым ими, князь Андрей стал един в своих чувствах с Тимохиным и со «всяким русским» и сам это осознал. Бородино в книге самым непосредственным образом *вырастает* из нового душевного состояния, нового душевного «уровня» подавляющего большинства людей России.

Сплетая историю с частным существованием всякого из людей, автор «Войны и мира» стремился утвердить такой тип развития общества, в основе которого лежали самые простые и непреложные жизненные истины.

В глазах автора романа «Война и мир» простодушие и наивная чистосердечность имели большое значение. Во многом именно за эти качества он достаточно высоко оценивал Николая Ростова, хотя и не дал ему при этом душевной подвижности. Простодушие и наивность не свойственны князю Андрею, недостижимы для него. Тем не менее ему дано напряжение душевных исканий: князь Андрей сам приходит к отказу от всякой славы. За этим последовала утрата прежней непосредственной энергии жизни, которая для Л. Н. Толстого была главным стимулом жизни.

Люди, жившие в начале XIX столетия, впоследствии не без гордости вспоминали о замкнутости жизни в тот период. Декабристы, напротив, говорили, что общность цели заставила их пересмотреть привычные представления, сблизила друг с другом, что логика совместного участия в тайных союзах вела их дальше, рождая чувство единства и братства.

В середине 1830-х годов вышли «Походные записки артиллериста» Ильи Радожицкого, содержавшие впечатления этого офицера от событий периода Отечественной войны. Судя по этим запискам, самые ординарные участники войны 1812 года не оставались безучастными, вступая в новые для них и непривычные «контакты» с населением тех мест, где они оказывались. Радожицкий рассказал об удивлении и удовольствии от общения с крестьянами, пришедшими к нему и его товарищам в австрийской деревне. Автор записок зафиксировал свое впечатление и ограничился этим.

Литературоведами отмечено, что от указанного момента в «Записках...» Радожицкого тянутся нити к утренней встрече в деревне Зальценек толстовского Николая Ростова с немцем — хозяином дома и двора, где он находился на постое.

Ростов возвращается в деревню Зальценек с фуражировки¹ «в тот самый день, когда в главной квартире все было поднято на ноги известием о поражении Мака». В это тяжелое утро живое общение людей идет своим чередом: хотя «не было никакой причины к особенной радости...», два человека — русский и немец сошлись ранним утром и потянулись друг к другу при всей друг от друга далекости. И обоим стало радостно, оба почувствовали эмоциональную близость, заражая и ведя друг друга к «счастливому восторгу и братской любви».

Николай Ростов и немец-хозяин хоть и далеки, но не враждебны друг другу. В то же время когда схваченного в оставленной русскими войсками Москве и обвиняемого в поджогах Пьера при-

¹ Фуражировка (устар.) — заготовка корма для войсковых лошадей.

водят к «Аракчееву Наполеона» — маршалу Даву, «известному своей жестокостью», Даву поглощен делами, раздражен, и Пьер с его судьбой для него вовсе не существует. В какое-то мгновение «Даву поднял глаза и пристально посмотрел на Пьера. Несколько секунд они смотрели друг на друга, и этот взгляд спас Пьера. В этом взгляде, помимо всех условий войны и суда, между этими двумя людьми установились человеческие отношения. Оба они в эту одну минуту смутно почувствовали бесчисленное количество вещей и поняли, что они оба дети человечества, что они братья».

Пусть Даву тут же забудет о Пьере и отвернется от него, но мгновение, когда они «смотрели друг на друга», вместе «почувствовали бесчисленное количество вещей» и так вместе же поднялись, ведя друг друга до высоты «детей человечества», было.

В действительности же в аналогичной ситуации Даву, поглядев на задержанного и приведенного к нему В. А. Перовского, готов был и хотел послать того на смерть. Только честное свидетельство адъютанта, что Перовский не тот, за кого Даву его принимает, спасло Перовского от гибели. Искусство Л. Н. Толстого с удивительной явственностью и силой совершенно непосредственно отразило богатство форм человеческого общения и общности.

Живое, подлинное общение людей в «Войне и мире» бесконечно шире, богаче, действеннее одной лишь связи словами, которыми они могут обмениваться друг с другом. Истинное взаимопонимание, совершеннейшая близость Наташи и Пьера выражаются в том, что «она разговаривала так, как только разговаривает жена с мужем, то есть с необыкновенной ясностью и быстротой познавая и сообщая мысли друг друга, путем противным всем правилам логики, без посредства суждений, умозаключений и выводов, а совершенно особенным способом. Наташа до такой степени привыкла говорить с мужем этим способом, что верным признаком того, что что-нибудь было неладно между ней и мужем, для нее служил логический ход мыслей Пьера». Отсюда же то необыкновенное, исключительное значение, какое придано именно в «Войне и мире» мимике, жестам, интонациям, обмену улыбками, диалогу глаз и т. д. Всеми этими деталями в «Войне и мире» не столько «выражен» человек, сколько *живет мир* бесконечных человеческих отношений и связей.

Андрей Болконский высоко оценивался автором романа «Война и мир». Однако Наташе даже в лучшие их часы не было с князем Андреем просто и легко. Для старой графини даже тогда, когда она отвечает согласием на предложение князя Андрея и хочет «любить его, как сына», он остается «чужим». По первоначальному замыслу Л. Н. Толстого, князь Андрей оставался после войны жив, но не с ним, а с Пьером должна была соединиться судьба Наташи.

Наташа остается с Пьером, потому что в князе Андрее возможности эмоционального контакта со всеми и со всем вокруг все-таки не безграничны и, едва только обнаружив себя, начинают затухать, а Пьер радуется, когда может сказать: «Мы думаем, как нас выкинет из привычной дорожки, что все пропало; а тут только начинается новое, хорошее». Именно Пьер мог смеяться в плену над тем, что его «заперли», мог сойтись с Каратаевым и испытать когда-то при ссоре с Элен «увлечение и наслаждение бешенства». Он мог соединить в своей душе дружбу с Болконским, постижение Каратаева, женитьбу на Наташе, участие в тайном обществе и еще многое, многое другое... Действенность живых общений реализует себя в Пьере с бесконечной энергией. Вот почему именно с ним оставляет Л. Н. Толстой Наташу.

Духовные искания центральных героев романа. Князь Андрей. Следует отметить, что принципиальное отличие художественного метода Л. Н. Толстого от художественного метода Ф. М. Достоевского в том, что Л. Н. Толстой не ищет истину вместе со своим героем, а, изначально зная ее, ведет героя к ее открытию. Конфликт и пафос романа, таким образом, построены на столкновении авторского знания и мучительных поисков истины героями романа. Л. Н. Толстой называет самые драматические моменты жизни князя Андрея «лучшими минутами»: это и высокое небо Аустерлица, и мертвое укоризненное лицо жены, и разговор с Пьером на пароме, и ночь в Отрадном, и первая встреча с Наташей и многое другое. Это те минуты, когда князь Андрей осознает, что путь, которым он шел до сих пор, ложный, обманчивый. Это минуты, когда нужно заново решать, как жить дальше. Для князя Андрея лучшими минутами становятся те, когда он переживает крах иллюзий. Каждый раз, отрекаясь от ложного пути, Болконский верит, что вот теперь он встал на путь истины. Л. Н. Толстой любит своего героя за способность осознавать ошибочность своих шагов и, отрекаясь от прежних ошибок и очищаясь, идти дальше в поисках истины. Любимые герои Л. Н. Толстого неизбежно совершают трагические ошибки, но для автора чрезвычайно важна их способность к самоосуждению и искуплению вины. Таковы князь Андрей, Пьер, Наташа, княжна Марья.

Андрей Болконский идет на войну 1805 года, устав от бессмысленной светской жизни, в поисках настоящего дела. Но это не главная причина. Подобно многим молодым людям своего времени, Болконский заморожен фигурой Наполеона. Это его кумир. Именно на полях сражений, полагает князь Андрей, он сможет, подобно своему кумиру, стяжать славу, найти «свой Тулон¹». Для

¹ Тулон — город во Франции, порт на Средиземном море. Назначенный начальником артиллерии в армию, осаждавшую занятый англичанами Тулон, Наполеон Бонапарт в 1793 году осуществил блестящую военную операцию. Тулон был взят, а сам он получил в 24 года звание бригадного генерала.

Андрея Наполеон одновременно и враг, и предмет поклонения. Это важно, потому что многие представители молодого поколения, да и не только молодого, той эпохи романтизировали войну. Для Л. Н. Толстого война такова, какой он ее показал в «Севастопольских рассказах». Именно к осознанию того, что война — это грязь, кровь, смерть, и ведет своего героя писатель. Л. Н. Толстой дает Болконскому возможность пережить все, о чем тот мечтает: Андрей подхватывает упавшее знамя и ведет за собой солдат, не страшась «красиво» умереть в бою. Для Л. Н. Толстого сама идея «красивой» смерти кощунственна¹. Вот почему в таком резко оскорбительном тоне автор описывает сцену ранения героя. У князя Андрея возникает ощущение бессмысленности всего происходящего. Как символ истины раскрывается перед ним высокое небо Аустерлицы: «Все пустое, все обман, кроме этого бесконечного неба».

Болконского охватывает душевный подъем, жизнь обретает новый смысл. После пребывания в плену и выздоровления от раны он возвращается к семье, решая посвятить ей жизнь. Он уезжал от надоевшей ему женщины. Возвращается к своей жене, готовый ее полюбить, но возвращается слишком поздно: княгиня Лиза умерла в родах. Вина князя перед ней остается неискупленной. Вот почему Болконский читает упрек на мертвом лице жены. Эта страшная минута оказывается среди лучших минут жизни князя. Таков еще один шаг *от наполеоновского идеала* по пути единения с людьми.

Болконский удаляется в лысогорское имение, отрекается от явного подражания своему кумиру, но еще не изживает в себе до конца наполеоновских черт. Он с горечью признается Пьеру, что знает в жизни только два действительных несчастья: «утрызения совести и болезнь». Теперь, после смерти жены, князь Андрей понимает, что за «свой Тулон» он заплатил ее жизнью. Такова неизбежная жертва кумиру, который неизбежно требует «крови». Болконский навсегда отказывается от какого бы то ни было идолопоклонства. Отрекшись от честолюбия, князь Андрей отрекается и от активной жизни. Он выбирает другую цель: не причинять людям зла. Налицо затворничество, внешняя остановка на жизненном пути, обособление от мира, угрюмое противостояние ему. Так вел себя Наполеон в изгнании! В эту пору жизни князя Андрея к нему приезжает Пьер, переживающий необыкновенный духовный подъем, связанный со вступлением в масонскую ложу². На Болконского оказывают сильнейшее воздействие искренность

¹ Кошунственный — являющийся глумлением, надругательством над кем-либо чем-нибудь почитаемым, над святыней.

² Масонство (франкмасонство) (от франц. franc maçon — вольный каменщик) — религиозно-этическое движение, которое возникло в начале XVIII века в Великобритании, распространилось во многих странах Европы, в том числе в России. Масоны стремились создать тайную всемирную организацию с утопической целью мирного объединения человечества в религиозном братском союзе.

и живая энергия молодого друга. Разговор Пьера и князя Андрея на пароме о смысле бытия заставляет Болконского вернуться в мир людей. Только после этого становится возможной его встреча с Наташей, новая любовь. Чтобы подчеркнуть важность перемен, происходящих в душе князя после ночи в Отрадном, Л. Н. Толстой прибегает к прямолинейной метафоре: одинокий, корявый, старый дуб среди распускающейся весенней листвы, встретившийся князю по дороге к Ростовым, и дуб зазеленевший, как бы воссоединившийся с миром. Вся дальнейшая жизнь князя Андрея: любовь к Наташе, сотрудничество со Сперанским, отказ от идей Сперанского, разрыв с Наташей, обида, прощение, чувства князя перед Бородинским сражением — все это избранный Болконским путь к людям. Это не означает безошибочность дальнейшей жизни князя, но это обретение пути, освещенного «лучшими минутами» жизни.

Пьер Безухов. Пьер появляется с самых первых страниц романа — в салоне Анны Павловны Шерер. Он сразу же привлекает внимание окружающих, и не только внешним обликом, но и умом, наблюдательностью, естественностью и прямоотой суждений. Образ Пьера — центральный в образной системе романа «Война и мир». Именно с ним автор связывал свой первоначальный замысел романа о декабристе, вернувшемся из ссылки. Прототипом этого героя явился один из немногих вернувшихся из Сибири декабристов, ближайший друг А. С. Пушкина Иван Пущин, одна из самых неочевидных, загадочных фигур декабризма. В самом имени героя отразилось не только заграничное воспитание Пьера, но и его особое место в образной системе романа, построенного как семейная хроника. Образ Пьера уникален в этом роде: у него нет семьи, нет отца (такого, как у князя Андрея), нет наставника. Таким образом, он отражает не черты своего рода, а общие черты национального характера. Именно Пьеру в эпилоге романа автор дает право создать идеальную, с точки зрения Л. Н. Толстого, семью, сочетающую лучшие черты семей Ростовых и Болконских в соединении с «народной философией» Платона Каратаева и личным духовным опытом Пьера.

Пьер проходит свой путь «от Наполеона к Кутузову», путь, отмеченный заблуждениями и ошибками, как и путь князя Андрея. Их пути движутся практически параллельно: ранний нелепый брак, принесший многие душевные мучения, новая, истинно одухотворенная любовь, увлечение фигурой Наполеона, моменты самовозвеличения и самоуничижения.

Первой трагической ошибкой Пьера стал брак с Элен Курагиной, нелепый по своей сути. Брак неизбежно распался, и Пьер винит в этом не Элен, а себя. Это важнейший принцип истинной нравственности: прежде всего судить самого себя. Вторым серьезным испытанием для Пьера стала дуэль с Долоховым. Он оскорб-

лен Долоховым и бросает ему вызов, таким образом, Пьер снова оказался вовлеченным в чужую игру. Казалось бы, справедливая победа (Долохов ранен) совсем не радует Пьера: «Пьер схватился за голову и, повернувшись назад, пошел в лес, шагая целиком по снегу и вслух приговаривая непонятные слова: “Глупо... глупо! Смерть... ложь...” — твердил он, морщась». Анализируя эпизод, когда Пьер в ожидании лошадей на постоялом дворе в Торжке размышляет обо всем случившемся с ним в последнее время, Е. А. Маймин назвал его одним из ключевых этапов духовных исканий Пьера: «Кризис, переживаемый Пьером, — это и сильное недовольство собой, и связанное с этим желание изменить свою жизнь, построить ее на новых, добрых началах». Диаметральн¹о меняется отношение Пьера к пролитой крови (вспомните беседу в салоне Анны Павловны о Наполеоне и казненном герцоге Энгийском): прежнее благодушие сменяется ужасом. Торжок стал для Пьера своего рода *его Аустерлицем*, после которого он отрекся от своего увлечения образом Наполеона и встал на новый путь, который указал ему масон Баздеев.

Путь духовных исканий Пьера осложнился еще и тем, что у него в отличие от князя Андрея не было духовного наставника (он сирота), поэтому Пьер так тянется к тем, кто мог бы передать ему бесценный духовный опыт: к князю Андрею, к Баздееву, а потом и к Платону Каратаеву. Поиск духовного наставничества — один из важнейших факторов формирования личности Пьера. Литературовед А. А. Жук назвал Безухова «фигурой “сводящей”», соединяющей разные нравственные сферы романа-эпопеи «Война и мир». Приход Пьера в общество «вольных каменщиков» можно объяснить двумя причинами: во-первых, это возможность начать жизнь сначала, очиститься, духовно возродиться, а во-вторых, через масонство прошли многие декабристы (вспомните первоначальный замысел романа о возвращении декабриста из сибирской ссылки). «Веления совести, нравственный поиск веди их [декабристов] одновременно и к социальному протесту, и к потребности личного совершенствования», — писал Е. А. Маймин. Те же стремления привели и Пьера сначала в масонскую ложу, а в финале романа — в тайное общество.

Все шаги Пьера на пути его духовных исканий обусловлены не простой человеческой логикой, а историческими закономерностями: невоенный человек, Пьер стал участником Бородинского сражения, потому что все, кому дорога судьба Отечества, должны быть там; он остался в отданной французам Москве, чтобы убить Наполеона, но спас девочку и пробудил в жестоком маршале Даву человека; наконец, будучи в плену, лишенный фактической свободы, нашел путь к свободе внутренней, приобрелся

¹ Диаметральнo — ни в чем не сходно, полностью различно.

к народной правде, народной нравственности. Таким образом, встреча с Платоном Каратаевым, носителем правды народной, — тоже ключевой этап на пути духовных исканий Пьера Безухова. Особенность личности Пьера такова, что открыто и с радостью принимая духовный опыт и концепцию жизни своих «учителей», он не следовал им слепо, а, обогащенный, шел дальше — своим и только своим путем. Причем, по мнению Л. Н. Толстого, это единственно возможный путь истинно нравственного человека.

Наташа Ростова. Если Пьер замечателен больше всего тем, как к нему сходятся, «сплетенно» в нем продолжаясь, самые разные живые силы мира, то Наташа в поразительной степени способна вызвать, пробудить поток общения.

Это она заставила князя Андрея впервые после долгого перерыва почувствовать слезы в горле; она же выгнала его из богучаровского затворничества, а потом отвлекла от Сперанского. При ней Борис Друбецкой неожиданно для себя самого стал вдруг иным.

В одной из первых сцен романа, «влетев» в залу в день своих именин, она разрушила холодную чинность приема гостей и растормошила всех своим весельем. Тут же, захваченная впечатлением случайно увиденного чужого поцелуя, она позвала целоваться благоразумного Бориса.

Дерзкий вопрос Наташи о пирожном за торжественным столом вызывает у Марии Дмитриевны Ахросимовой желание как-то поддержать эту выходку и вообще эту отчаянную девочку, таким образом атмосфера за столом меняется.

Из разного рода источников известно, что при оставлении Москвы в 1812 году дворянские семьи отнюдь не спешили отдавать подводы раненым и предпочитали увозить свое имущество. В черновиках «Войны и мира» Ростовы сбрасывали с подвод вещи и размещали раненых, выполняя приказ Растопчина¹. В книге это делает Наташа: вид раненых вызывает у нее порыв сочувствия, она увлекает за собой отца и мать — именно ей раненые обязаны спасением.

Даже о самой себе Наташа думает не только «от себя», но и как бы от лица кого-то иного, поскольку для нее невозможно не потянуть за собой других, не вовлечь и их в любые свои переживания, каковы бы они ни были. «“Это удивительно, как я умна и как... она мила”, — продолжала она, говоря про себя в третьем лице и воображая, что это говорит про нее какой-то очень умный, самый умный и самый хороший мужчина...» Чужие слова обязательно несут в себе для Наташи ответ того, что она сама сейчас чувствует, что в ней происходит, потому что не может же это «ее» так в ней и замкнуться, пропасть, не заразить других.

¹ Растопчин (Ростопчин) Федор Васильевич (1763—1826) — граф, в мае 1812 года был назначен московским генерал-губернатором.

В эпилоге Наташа находит выражение и продолжение себя в семье, в детях. Все же нельзя не заметить, что жизнь ее самой идет теперь только в кругу семьи, и непосредственных выходов за эти пределы уже не видно.

Роль эпилога в романе «Война и мир». В финале романа звучит своего рода гимн духовным основам семьи как высшей форме единения между людьми. В эпилоге романа «Война и мир» в лысогогорском доме сосуществуют, «как в каждой настоящей семье... несколько совершенно различных миров...», где соединяются болконские, ростовские и каратаевские (т. е. глубоко народные), принесенные Пьером, начала. Возникновение этой семьи стало результатом общенационального единения людей, рожденного Отечественной войной. Породнившихся Пьера и Николая Ростова разводят в разные стороны политические прения. Ростов не в состоянии ни понять, ни даже услышать того, что говорит ему Пьер. Между ними — стена.

И все-таки в Лысых Горах «совершенно различные миры», «каждый удерживая свою особенность и делая уступки один другому, сливались в одно гармоническое целое». Только особые, политические разногласия лишают Пьера и Николая Ростова внутренних путей друг к другу. Хранителями духовных устоев семьи становятся женщины — Наташа и Марья, между которыми сложился прочный духовный союз. В разговоре с Наташей Пьер замечает, что, будь жив сейчас Платон Каратаев, он одобрил бы их семейную жизнь. Народное сознание по-прежнему остается для Пьера критерием истинности жизни. Однако в отличие от Каратаева Пьер не может довольствоваться лишь простым приятием жизни: он стремится переустроить ее к лучшему. Судьба Николая Ростова волнует его не меньше, чем судьба России.

В эпилоге романа возрождается и память о князе Андрее в образе его сына, Николеньки. В сне мальчика образ отца и Пьера сливаются воедино и становятся для ребенка неким мерилем правильности поступков: «Да, я сделаю то, чем бы даже он был доволен», — решает Николенька.

В финале романа происходит возвращение на круги своя всего, что было развенчано войной 1812 года: юный Болконский мечтает о славе, обретший было каратаевскую народную правду, Пьер вновь уходит от нее к гордым мечтаниям. Верна себе только Наташа, которая остается хранительницей истинных ценностей народной жизни. Тех нравственных и духовных ценностей, которые до поры до времени растворились в мирном течении жизни, но при первой же необходимости готовы вновь вспыхнуть ярким пламенем и осветить великие дела.

Складывание единства, *мира людей* является в «Войне и мире» одновременно и условием, и результатом победы 1812 года. Однако Л. Н. Толстой не отводил глаз от противоречий реальности,

которые не исчезли по окончании войны. Спасительный рецепт решения проблем современной Л. Н. Толстому жизни, ради которого писатель углубился в прошлое, найден не был.

«Анна Каренина» (1877). В 1873 году Л. Н. Толстой обратился к современной ему действительности — появились первые наброски романа «Анна Каренина».

Вопреки моралистическому¹ замыслу автора о святости таинства брака, героиня романа, пренебрегшая семейными узами ради любви, отвергнутая обществом, не понятая любовником и в отчаянии покончившая с собой, вызывает сочувствие и сострадание читателей как жертва лицемерной светской морали и своих собственных сложных переживаний. Светское общество поощряет тайные измены и вполне благосклонно к тем, кто тщательно скрывает от посторонних глаз свою внутреннюю жизнь.

В то самое время, когда создавался роман «Анна Каренина», натурализм², проникая в действительную сложность биологического существования человека, все настойчивее приходил к тому, что человек исключительно и фатально³ подчинен своей природе. Чем точнее и сильнее было такое воссоздание трудных, мучительных человеческих состояний у Флобера⁴ или Золя⁵, тем меньше, однако, оказывалось в них реального жизненного драматизма. Эти состояния владели человеком уже безраздельно и безысходно, и ни у персонажей, ни у писателей не было, собственно, выбора — оставалось лишь отдаться во власть слепой и темной биологической закономерности. Л. Н. Толстой избежал подобного сужения творческой задачи. Любовь Анны к Вронскому «подготовлена» всей ее предшествующей семейной жизнью, в которой было сколько угодно уважения, благодарности, но не было ни капли любви (да и когда могла испытать любовь совсем юная девушка, выданная замуж по настоянию родственников за состоятельного зрелого человека).

Анна встречает Вронского на вокзале железной дороги. С железной дорогой связаны начало их отношений, потом сцена в

¹ Моралистический — проповедующий строгую мораль, занимающийся нравоучениями.

² Натурализм — направление в европейской и американской литературе и искусстве последней трети XIX века, стремилось к «объективному» бесстрастному воспроизведению реальности, уподобляя художественное познание научному. Позднее сводилось к копированию отталкивающих (нередко низменных) сторон жизни, повышенному интересу к физиологическим проявлениям человеческой природы.

³ Фатальный — предопределенный роком, неизбежный.

⁴ Флобер Гюстав (1821—1880) — французский писатель второй половины XIX века, автор романов «Воспитание чувств», «Мадам Бовари», «Саламбо», «Иродиада» и др.

⁵ Золя Эмиль (1840—1902) — французский писатель второй половины XIX века. Основные произведения — серия романов «Ругон-Маккары», серия романов «Чрево Парижа», романы «Западня», «Жерминаль», «Деньги», «Разгром» и др.

Бологом, наконец, гибель Анны. Так железная дорога приобретает в романе определенный символический смысл. И раздавленный поездом мужик, неоднократно возникающий в страшных видениях Анны, соотнесен в романе с теми мужиками, что косят с Левиным, Федором, Фоканычем... Но главное устремление Толстого — то же самое, что было в «Войне и мире»: помогать людям «полюбить жизнь», как он сам тогда это обозначил. Испытав перед лицом подступившей смерти ужас близости с «обоими Алексеями», Анна и после этого опять бросается к Вронскому, оставив мужа, оставив сына, без которого, как ей прежде казалось, она не могла жить. Причина этого не в том, что она изначально была порочна, а в том, что при искусственности многого в ее жизни с Карениным уцелела, не пропала живая сила чувств.

Демократически настроенные современники Л. Н. Толстого с недоумением и огорчением восприняли тот факт, что в центре толстовского романа 1870-х годов оказалась женщина, жизнь которой так и не выходит за пределы света. С чрезвычайной резкостью высказались об этом Н. А. Некрасов, М. Е. Салтыков-Щедрин и др.

В обращении Л. Н. Толстого к судьбе Анны проявился едва ли не максимальный для того времени демократизм. Героиня Л. Н. Толстого, для которой никакой другой среды и жизни, кроме как светской, просто не существует, заходит в своих поступках так далеко, что это становится угрозой для всего существующего уклада отношений. За понятием «свет» у Л. Н. Толстого стоят *все, любые* объединения людей, исключаящие возможность *свободного проявления личности* в контактах с каждым из «других» и с обществом в целом. Таким образом, низвергнутым на ступень светских пересудов, светской молвы оказывалось отныне не что-нибудь частное и локальное, но господствующая мораль всех выказавших себя доселе форм жизнеустройства. В роман Л. Н. Толстого проник мотив человеческого бессилия, безусловной тщетности любых попыток и способов выстоять. Столкновение Анны со светом требует новой системы всех отношений человека и общества, развитие личности предстает непреложным исходным условием стоящей ныне задачи.

Л. Н. Толстой последовательно ведет рядом истории Анны и Левина, и линии эти нигде не вытесняют одна другую. Параллельное движение историй этих героев указывает на то, что опыт Левина и опыт Анны не могут исключить друг друга. Писатель воссоздавал с максимальной напряженностью разные, во многом даже противоположные жизненные пути, стремясь установить, к чему же приведет соотнесение их друг с другом. В Алексее Александровиче Каренине показан не монстр, которого было бы легко подвергнуть обличению, а человек, вызывающий уважение, пытавшийся сознательно построить свою жизнь строго и достойно на

основе сложившихся законов общества и из-за этого проигравший.

По мере развертывания романа Л. Н. Толстой, однако, все настойчивее шел к тому, чтобы одну из жизненных сфер поставить всей жизни в пример, в образец, усматривая здесь неизменное торжество желаемой и так остро необходимой гармонии. На подобную роль у него выдвигалась патриархальная жизнь «земледельческого народа». В итоге духовных исканий Константин Левин приходит к несколько упрощенному идеалу, выраженному в образе старого крестьянина Фоканыча, который «для души живет, Бога помнит». Истории жизни двух этих разных людей (Анны и Левина) связаны друг с другом на глубоком идейно-философском уровне: духовно напряженная, насыщенная ежедневным созидательным трудом жизнь Левина резко контрастирует с искусственной, наполненной ничемными занятиями жизнью Анны. Через композиционную связь эпизодов то из жизни Анны, то из жизни Левина происходит суд над героями, который вершит не автор, а сама живая жизнь.

В романе «Анна Каренина» Л. Н. Толстому интересна проблема распада семьи, разобщения между людьми. Вот первая фраза романа «Анна Каренина», хрестоматийно известная: «Все счастливые семьи похожи друг на друга, каждая несчастливая семья несчастлива по-своему. Все смешалось в доме Облонских». Первой ее частью Л. Н. Толстой словно бы уверенно объявляет о некоем широком единстве, по крайней мере «всех счастливых семей», но тут же выходит к конкретному и отдельному. Дальше движение толстовской мысли старается связать разнящееся, противостоящее. Автор пытается добыть целостность из всей бесконечности нарастающих, обостряющихся, пронизывающих все антагонизмов.

В романе «Анна Каренина» оказалось, что именно человеческая яркость, душевное богатство героини не позволяют ей «уместиться» в жизни, остаться с людьми и среди людей. Развитие любовного конфликта на фоне размышлений Левина о смысле жизни переводит этот конфликт из разряда частных в социально-исторический контекст.

Итог романа предрекал мировоззренческий кризис писателя на рубеже 1870—1880-х годов, когда в душе Л. Н. Толстого произошел внутренний перелом, заставивший писателя отречься от художественного творчества.

Перелом в мировоззрении Л. Н. Толстого. На рубеже 1870—1880-х годов Л. Н. Толстой пережил один из самых острых и сложных кризисов на своем пути, завершившийся переломом — решительной перестройкой всего мировоззрения.

Учение Л. Н. Толстого об истинной жизни основано на пяти заповедях Иисуса Христа из Нагорной проповеди¹, приведенных в Евангелии от Матфея: придерживаться принципа непротивле-

ния злу насиліем; не прелюбодействовать и соблюдать чистоту семейной жизни; не клясться и не присягать никому и ни в чем; не мстить никому и не оправдывать чувства мести тем, что тебя обидели, учиться терпеть обиды; помнить: все люди братья — и учиться во врагах видеть доброе. Главной заповедью писатель считал непротiwление злу насиліем. Л. Н. Толстой был убежден, что злом нельзя уничтожить зло, только воздержание от насилія может стать средством борьбы с насиліем. Только добро может в активном духовном противоборстве противостоять злу и в конечном счете победить его. В современной ему общественной морали Л. Н. Толстой видел зло в том, что и правительственная партия, и революционные силы оправдывали насиліе разумными основаниями. С этих религиозно-этических позиций Л. Н. Толстой критиковал современные ему общественные институты: церковь, государство, собственность, семью.

Л. Н. Толстой не нашел в себе сочувствия тому общественному возбуждению, какое возникло в конце 1870-х годов против действий турок на Балканах и предшествовало войне. Тем самым он все дальше расходился с господствовавшими настроениями. После убийства царя Александра II Л. Н. Толстой обратился к новому царю с требованием простить убийц и таким образом положить начало новой эпохе отношений между людьми, нравственности, опирающейся на истинно христианские основы.

В статье «*Исповедь*» (1882) Л. Н. Толстой рассказал о своем постепенном, но последовательном разочаровании в казенной религии и церкви, о том, как он убедился в искажении ими истинного смысла человеческого бытия. Писатель отверг правомерность разделения людей на народ и «образованное сословие», потребовал от людей любого социального статуса трудиться своими руками на земле. Отрицая все современные порядки, единственное и вместе с тем несомненное средство спасения он усматривал во всеобщем и безусловном отказе от насилія. Отказ от насилія никогда и ни в коем случае не был для Л. Н. Толстого формой примирения со злом. Он исходил прежде всего из того, что во всей предшествующей истории насиліе не привело к уничтожению зла. Л. Н. Толстой учитывал также, что техническая вооруженность человечества растет и потому со временем применение насилія может поставить весь мир перед угрозой самоуничтожения. Между тем в России того времени силовые методы наведения порядка все больше входили в практику, принимались и одобрялись властями.

Однако Л. Н. Толстой в свойственной ему манере абсолютизировал возможности и значение «непротiwления злу насиліем». Он

¹ Нагорная проповедь — проповедь Христа, произнесенная на высокой горе, находящейся на северном берегу Галилейского озера около города Капернаума. Эту проповедь записал евангелист Матфей.

отказывался, несмотря на многочисленные резонные возражения, признать, что применение силы в каких-то обстоятельствах может оказаться неизбежным, что обойтись без нее иногда все-таки невозможно, хотя и не следует разрешать это себе впредь как нечто несомненное в практическом и нравственном смысле.

Усвоенный Л. Н. Толстым патриархально-крестьянский взгляд не только давал широкую опору для критики существовавших в то время порядков, всей «господской» культуры и цивилизации, но и немало ограничивал писателя. В частности, он заставил его осудить все собственное прежнее художественное творчество как «бессознательное», отвернуться от ряда значительных явлений в мировом процессе художественного развития, осудить профессиональные занятия искусством.

В работе «*Исследование догматического¹ богословия*» (1884) Л. Н. Толстой безоговорочно развенчал догматы православной веры, а в трактате «*В чем моя вера?*» (1884) противопоставил им свое религиозно-нравственное учение, проповедь «непротивления злу насилием». Трактат «*Так что же нам делать?*» (1886), в основе которого легли наблюдения самого писателя над жизнью трудового люда, главным образом во время переписи, представил широкую картину народных бедствий и нищеты.

Позднее, во время голода 1891—1892 годов, Л. Н. Толстой самым деятельным образом участвовал в оказании помощи голодающим. Усилиями его и его помощников было открыто почти две сотни столовых. В статьях о голоде, обращенных ко всему миру, он рассказал о причинах сложившегося положения и прямо предъявил обвинение власти.

В идеологии революционно настроенных общественных деятелей конца XIX века Л. Н. Толстому стало близким их отрицание существующего строя, хотя средства их оставались ему, проповеднику истинного, как он полагал, христианства, совершенно чужды.

Христианское учение графа Толстого, основанное на Нагорной проповеди, вызвало возмущение представителей официальной Русской православной церкви. В 1901 году в газете «Церковные ведомости» было напечатано «Определение Святейшего Синода» об отлучении Л. Н. Толстого от церкви и предании имени писателя анафеме². Л. Н. Толстой написал «*Ответ на постановление Синода*».

После «перелома»: народные рассказы, повести, драматургия. Народные рассказы Л. Н. Толстой адресовал самому широкому

¹ Догматический — основанный на положениях, которые принимаются на веру как непреложная истина, неизменная при всех обстоятельствах.

² Анафема — в христианстве: церковное проклятие за грехи против церкви, за поношение веры.

читательскому кругу. В них он отказался от привычных для себя форм развернутого психологического анализа и обратился к прямому поучению и морализированию. Л. Н. Толстой взялся ответить на такие «первоосновные» вопросы, как «чем люди живы?» или «много ли человеку земли нужно?» Порой и в этой, новой для себя манере он достигал больших художественных высот. Когда в одном из позднейших народных рассказов «*Алеша Горшок*» (1905) героя, которому отказали в праве на любовь и счастье, спрашивают, бросил ли он свои глупости, тот ответил: «Видно, что бросил», а затем говорится, что Алеша «засмеялся и тут же заплакал». По справедливому заключению исследователя, «в этих двух словах толстовская “диалектика души” находит для себя новый способ выражения».

Однако Л. Н. Толстой продолжал писать и в прежней своей, «необщедоступной», как он ее сам иногда называл, манере. Так, в частности, написаны повести «*Смерть Ивана Ильича*» (1886), «*Крейцерова соната*» (1889), «*Дьявол*» (1890), «*Отец Сергей*» (1898).

В повести «Смерть Ивана Ильича» Л. Н. Толстой предьявил всей современной жизни обвинение в том, что она лишена подлинного человеческого наполнения и не может выдержать проверки смертью. Перед лицом смерти всё у Ивана Ильича, прожившего жизнь самую обычную, похожую на множество других жизней, оказывается «не то». Имевший службу, семью, друзей, доставшуюся ему по традиции веру, он умирает одиноким, испытывая неодолимый ужас и не зная, чем помочь остающемуся жить мальчику — своему сыну.

Будучи твердо убежден, что той жизни, какая есть, продолжаться незачем и нельзя, а иная еще не открылась, Л. Н. Толстой в повести «Крейцерова соната» выступил за воздержание от деторождения, с решительным осуждением половых отношений вообще — именно «вообще». Можно, конечно, изумляться толстовскому максимализму и категоричности, но нельзя не видеть, как бесконечно серьезно стояли в его глазах вопросы сегодняшнего и завтрашнего бытия человечества. Поздние произведения Л. Н. Толстого с небывалой откровенностью ставили запретный для русской классической литературы вопрос о власти пола над человеком, но отнюдь не сводились к нему.

В повести «Крейцерова соната» писатель говорит о несовместимости современной ему жизни людей с подлинными духовными завоеваниями человечества, сделанными за тысячи лет. Современный обыватель, рванувшись под воздействием музыки к чему-то, что превышает его низменную повседневность, и вообразить не может ничего другого, как адюльтер¹. И Позднышев, и его жена,

¹ Адюльтёр (от франц. *adultere*) — супружеская неверность, измена.

и Трухачевский в своем сознании только и склоняются к адюльтеру. Исполнение бетховенской сонаты оборачивается для них катастрофой.

Период после перелома принес Л. Н. Толстому первые свершения в области драматургии. В 1880-х годах были написаны пьесы *«Власть тьмы»* и *«Плоды просвещения»*, после смерти писателя, в 1911 году, была опубликована пьеса *«Живой труп»*.

В пьесе *«Власть тьмы»* Л. Н. Толстой отстаивал, как и в других своих произведениях того времени, нормы патриархально-крестьянской жизни. Развитие действия приводит косноязычного¹ золотара Акима, воплощающего толстовский идеал, в конечном счете к победе и торжеству. Писатель никак не приукрашивал положения вещей в деревне. Народникам представлялось, будто только политика правительства распространяет денежные отношения среди мужиков, рушит патриархальность. У Л. Н. Толстого мы видим, что патриархальности противоречит весь ход дел в деревне.

Губительность для самих людей образованного круга их отъединенности от народа, от народных нужд — тема комедии *«Плоды просвещения»*.

Герою драмы *«Живой труп»* Федору Протасову стыдно вести ту жизнь, какую ведут все вокруг. Подняться против такой жизни у него нет сил. Он решает покончить с собой — освободить таким образом себя самого и близких от смущающего, тяготящего их беспутного своего поведения. Но и тут он не уместается в традицию, в норму, которая сложилась уже и для такого рода поступков. Сняв номер в гостинице, написав предсмертную записку, поднеся револьвер к виску, он остается жить, исчезнув лишь для тех, кому с ним было мучительно. Ценой нищенства, бездомности, утраты имени ему как будто удается отвоевать себе независимость, «отдельность» от довлеющего типа отношений. Однако спустя недолгое время все выясняется. Протасову грозит по закону насильственное возвращение к семье, которая чужда ему и которой не нужен он. Теперь уже он находит в себе силы, чтобы застрелиться, — ведь иначе ему предстояло бы отказаться от себя и снова жить по законам, ему противным.

«Воскресение» (1899). Последнему роману Л. Н. Толстого, *«Воскресению»*, который создавался десять лет, суждено было стать и одним из последних, «итоговых» романов XIX века.

С первых строк романа все современное жизнеустройство сразу же предстает перед нами как ложное в самом своем основании, опутавшее и запутавшее всех людей, о чем писатель прямо и с полной убежденностью объявляет. Он не признает никаких условностей, допущенных и принятых людьми, и потому, не соглашаясь скрыть за привычным обозначением «город» сущность проис-

¹ Косноязычный — о речи: невнятный, неправильный.

ходящего здесь, говорит об «одном небольшом месте», куда собрались «несколько сот тысяч», чтобы «забивать камнями землю», «дымить каменным углем и нефтью», «выгонять всех животных и птиц»... Л. Н. Толстой обвиняет и обвиняет. В то же время верит, что весна все-таки не может не быть весной, трава не может не расти и не зеленеть.

Дальше читатель узнает, что Катюшу Маслову ведут в суд. Судить ее будут за преступление, которого она не совершала. В числе ее судей — барин Нехлюдов, повинный во всем горьком и страшном, что с ней случилось. Несправедливость достигла последнего предела.

Люди, которые судят Катюшу, поймут ее и поверят ей. Они не захотят ей зла, но их отношения с ней разворачиваются в границах установившейся нравственности и общественной системы. Сами того не желая, они обрекают ее на каторгу и Сибирь. Никакие собственно человеческие отношения внутри существующего жизнеустройства уже невозможны, даже нереальны.

Однако Л. Н. Толстой настаивал, что «близится конец века сего и наступает новый». Еще 30 ноября (13 декабря) 1889 года он занес в свой дневник запись о том, что нынешняя форма жизни будет разрушена, и не потому, что ее разрушат революционеры, анархисты¹, рабочие, государственные социалисты или внешние враги, а потому, что она уже разрушена в сознании людей.

Нехлюдову достаточно встретить в суде обманутую и брошенную им когда-то Катюшу, чтобы он решительно переломил свою жизнь, отказался от владения землей, взял на себя ответственность за всю дальнейшую судьбу Масловой, с головой окунулся в хлопоты о многих и многих арестантах. Катюше же появление перед ней Нехлюдова вернуло ее давнюю чистую любовь к нему, заставило и думать и помнить уже не о себе, но о других: снова любя Нехлюдова, она не разрешает себе воспользоваться его чувством вины перед ней и уходит с другим человеком, которому она нужна. Воскресают в романе и Катюша, и Нехлюдов, воскресают после всего, что с каждым из них произошло, — для совсем новых отношений друг к другу, указывая тем самым новый путь и всякому из людей. В конце романа Нехлюдов показан за чтением Евангелия — общество, которому предстоит сложиться, полагал Л. Н. Толстой, должно объединить теперь всех на той же нравственной основе, на какой все для человечества когда-то начиналось.

В книге, которую писал Л. Н. Толстой в 1890-е годы, нельзя было обойти тех, кто, бросая вызов господствовавшему строю, обращался к революционной борьбе. Автор романа «Воскресение» воздал им должное.

¹ Анархист — сторонник безвластия, отсутствия всякого управления, член анархической организации.

Катюша «очень легко и без усилия поняла мотивы, руководившие» революционерами, поняла, что люди эти шли за народ против господ, сами будучи господами. Л. Н. Толстой признавал революционеров людьми подвига, людьми нового века, хотя он и не мог одобрить их способа действий.

«Воскресение» Л. Н. Толстой писал как роман и как обращение — призыв к России и ко всему человечеству. Граница между искусством и непосредственным общественным действием в самом точном смысле этого слова в этом романе в значительной мере снималась.

В эстетическом трактате «*Что такое искусство?*» (1898), в статьях об искусстве этого десятилетия Л. Н. Толстой прямо возлагал и на искусство ответственность за положение в обществе, за состояние отношений между людьми.

В начале XX века. После романа «Воскресение» все последнее десятилетие своей жизни Л. Н. Толстой продолжал писать, как это у него называлось, «художественное». Его удивительный дар не слабел.

Опубликованная, как и пьеса «Живой труп», посмертно, в 1911 году, повесть «*Хаджи-Мурат*» (1904) посвящена историческим событиям времен Кавказской войны. В повести соблюдена географическая, этнографическая, медицинская и другая точность. Убедительно показано, как одинок, как затерян в потоке событий, а часто и обречен живой человек, сколь ответствен и виновен перед ним ход истории, какую жалкую цену имеет даже самая яркая и сильная человеческая жизнь.

«Художественное» в 1900-е годы Л. Н. Толстой писал чаще всего, по его же выражению, «от себя потихоньку», не придавая ему большого значения.

Он все больше сосредоточивал свои усилия на прямом вмешательстве в ход жизненных событий. Это, разумеется, питало собой и литературную деятельность писателя — замыслы обступали его чуть не до последнего часа. Однако захвачен был поздний Л. Н. Толстой прежде всего прямым пересозданием мира людского.

Он неуклонно боролся против применения насилия. В 1900 году выступил со статьей «*Не убий*». В 1901 году потребовал от царя прекратить репрессии против студентов. После поражения революции 1905 года в знаменитом своем произведении «*Не могу молчать*» (1908) осудил правительственный террор, смертные казни...

Л. Н. Толстой, безусловно, отвергал революционное насилие, хотя вынужден был признать, что и крестьянство все больше втягивалось в революционные действия.

Неустанная работа Л. Н. Толстого над самим собой продолжалась. Он видел в ней обязательное условие понимания других людей. За пять лет до смерти, 21 сентября (3 октября) 1905 года, он записал: «Во мне все пороки, и в высшей степени... Все, все есть,

и в гораздо большей степени, чем у большинства людей. Одно мое спасение, что я знаю это и борюсь, всю жизнь борюсь. От этого они называют меня психологом». Стремясь, видимо, быть последовательным до конца, привести ради этого собственный быт в совершенное соответствие с утверждаемой программой жизни, поддержать личным примером призыв «отойти от зла», Л. Н. Толстой на восемьдесят третьем году жизни ушел из Ясной Поляны. Этим он осуществил свою давнюю мечту гармонизировать внутреннюю, духовную жизнь и быт. С момента перелома в мировоззрении писателя мучила необходимость оставаться в прежних социально-бытовых условиях. Еще в 1894 году он отказался от владения собственностью, как будто умер, передав все права наследства семье. Этого было мало. Жизнь яснополянского графа угнетала его. Единственной возможностью обрести равновесие и идти своим духовным путем был уход. В сопровождении дочери Александры и доктора Душана Маковицкого в ночь с 27 на 28 октября (9—10 ноября) он тайно покинул Ясную Поляну. В дороге он простудился, заболел воспалением легких и сошел с поезда на станции Астапово Рязанской железной дороги. 7 (20) ноября 1910 года он скончался. Похоронен Л. Н. Толстой, согласно его завещанию, в Ясной Поляне, у дороги, на краю оврага, где в детстве с братом Николенькой они искали зеленую палочку, на которой была написана тайна «муравейных братьев» — как сделать всех людей счастливыми.

Творчество Л. Н. Толстого в мировой литературе. Личность и творчество великого русского писателя оказали огромное влияние на русских и зарубежных литераторов.

Русские писатели XX века продолжили в своих произведениях масштабную эпическую традицию Л. Н. Толстого («Жизнь Клима Самгина» М. Горького, «Тихий Дон» М. А. Шолохова, «Хождение по мукам» А. Н. Толстого, «Красное колесо», «Архипелаг ГУЛАГ», «Раковый корпус» А. И. Солженицына и др.).

Толстовская идея исторической закономерности, толстовское отрицание роли «великих людей» — все это ясно ощущается в последних книгах Василия Гроссмана. Тема государственной необходимости, противостоящей человеческой свободе, стала основной в романе Юрия Тынянова «Смерть Вазир-Мухтара» (1927).

А. И. Солженицын разделял идеи Л. Н. Толстого о всякой власти и воспринял его моральное учение, как идеал человеческой нравственности.

По словам Л. Н. Толстого, настоящий художник должен жертвовать «своим спокойствием и своим благосостоянием», чтобы выполнить свой долг перед людьми. Эта мысль великого русского писателя навсегда запала в душу выдающегося французского литератора, бойца против войны и фашизма, Ромена Роллана (1866—

1944). На протяжении всей жизни он относился с глубоким уважением к самому Л. Н. Толстому и к его творчеству, поэтому все произведения Р. Роллана проникнуты толстовскими настроениями. В книге «Жизнь Толстого» (1911) Р. Роллан создал величественный образ человека, художника, мыслителя.

Один из наиболее сложных и самобытных мастеров западноевропейского реализма XX века Томас Манн (1875—1955) ощущал в Л. Н. Толстом художника громадного диапазона: «Толстой знал искусство; он переболел им, он так много выстрадал из-за искусства и во имя искусства; он совершил в области искусства такое, о чем мы, простые смертные, и мечтать не смеем». Т. Манн считал, что единственной возможностью для спасения рода человеческого может служить поддержка конструктивных, созидательных сил истории. Эти идеи подтолкнули Т. Манна к созданию романа на основе библейской легенды об Иосифе. К написанию романа «Иосиф и его братья» Манн обратился под влиянием Л. Н. Толстого, считавшего библейский текст об Иосифе высшим проявлением подлинного искусства и подлинной человечности.

Л. Н. Толстой оставил глубокий след в сознании французского писателя XIX века Ги де Мопассана (1859—1893), написавшего в 1879 году: «Нам всем следует учиться у графа Толстого, автора «Войны и мира»». А повесть «Смерть Ивана Ильича» поразила французского писателя-реалиста остротой выводов, сокрушающей силой приговора, вынесенного русским художником холодному и равнодушному миру. Кроме того, Мопассан опирался на творчество Л. Н. Толстого в разработке военно-патриотической темы.

Американский писатель и публицист Эрнест Миллер Хемингуэй (1899—1961) считал Л. Н. Толстого своим учителем в изображении войны. Уже будучи крупным прозаиком, Хемингуэй не раз утверждал, что «всякий опыт войны бесценен для писателя, и высказал мысль об абсолютной, эталонной правдивости Л. Н. Толстого. Последний был для него писателем, «который... порой умел делать своих персонажей такими живыми, какими они не были ни у кого». В повести Хемингуэя «Старик и море» Сантьяго испытывает чувство бескрайней полноты жизни, к которой он ощущает себя причастным (подобно любимым героям Л. Н. Толстого в лучшие минуты их жизни).

Выдающийся австрийский писатель, мастер новеллы, Стефан Цвейг (1881—1942) в своих очерках о Л. Н. Толстом («Прелюдия», «Певец своей жизни») говорил об особенностях мировоззрения великого русского писателя, о сильных и слабых сторонах его характера. Благодаря работам Цвейга за рубежом возрос интерес к личности и творчеству Л. Н. Толстого.

Французского писателя Анатоля Франса (настоящее имя — Анатоль Франсуа Тибо; 1844—1924) восхищали в Л. Н. Толстом

глубинное понимание жизни, общества и при этом удивительная сила любви и милосердие к человеку. Франс считал Л. Н. Толстого учителем не только для себя, но и для всех: «Толстой — это великий урок. Своим творчеством он учит нас, что красота возникает из правды живого и вполне совершенного, подобно Афродите, которая выходит из глубин морских».

Влияние Л. Н. Толстого как мыслителя чувствуется во многих произведениях английского писателя-драматурга Джорджа Бернарда Шоу (1856—1950). Именно благодаря Л. Н. Толстому Шоу открыл для себя критико-реалистическое направление в творчестве.

В целом творчество Л. Н. Толстого привнесло в мировую литературу тонкость и точность психологического анализа, оригинальность и силу художественного слова, мощное эпическое начало, искреннее бесстрашие обличения и обрело особое звучание в контексте реалистической литературы.

Вопросы и задания

1. Прочитайте в учебнике раздел о Л. Н. Толстом. Вспомните известные вам произведения Л. Н. Толстого. Попытайтесь создать портрет писателя, расскажите об особенностях его характера, личности, творчества. Составьте план ответа.

2. *Прочитайте дополнительную литературу о жизни и творчестве Л. Н. Толстого.

3. Составьте таблицу «Хроника жизни и творчества Л. Н. Толстого».

4. Проанализируйте синхронистическую таблицу (1850—1910) (см. практикум) и охарактеризуйте роль и место Л. Н. Толстого в событиях эпохи.

5. Какие впечатления детства оказали сильное влияние на формирование личности Л. Н. Толстого и на его дальнейшую литературную деятельность? Почему Л. Н. Толстой запомнил на всю жизнь детскую игру в «муравейных братьев»? Как эта детская игра перекликается с проблематикой творчества писателя?

6. К каким открытиям, касающимся становления душевной жизни человека, пришел Л. Н. Толстой в повести «Детство»?

7. Как повлияла на личность и творчество Л. Н. Толстого служба на Кавказе?

8. Назовите основные темы и проблемы творчества Л. Н. Толстого.

9. Восстановите в памяти российские исторические события 1854—1856 годов. Как Л. Н. Толстой отреагировал на эти события? Какую роль в становлении Л. Н. Толстого как писателя сыграли «Севастопольские рассказы»? Составьте план ответа.

10. Расскажите о педагогической деятельности Л. Н. Толстого. Составьте план ответа.

11. *Что такое «диалектика души» и как она связана с христианскими убеждениями Л. Н. Толстого?

12. *Сравните христианские взгляды Ф. М. Достоевского и Л. Н. Толстого: в чем их сходство и различие?
13. Проанализируйте историческую эпоху, соответствующую времени создания романа-эпопеи «Война и мир».
14. Расскажите об истории создания романа-эпопеи «Война и мир». Как и почему в процессе работы над романом менялся авторский замысел? Какие названия предшествовали окончательному?
15. В чем смысл названия романа-эпопеи «Война и мир»?
16. *Вспомните известные вам романы XIX века. Охарактеризуйте специфику этого жанра. Какие традиционные особенности жанра романа вы видите в романе «Война и мир»? Что нового внес Л. Н. Толстой в развитие жанра в романе «Война и мир»? Охарактеризуйте особенности жанра романа-эпопеи.
17. Расскажите об исторических взглядах Л. Н. Толстого. Как эти взгляды реализуются в романе-эпопее «Война и мир»?
18. Расскажите о композиции романа-эпопеи «Война и мир».
19. Что означают в системе персонажей понятия «герой пути» и «герой вне пути»? Каких героев романа вы могли бы отнести к каждому из этих двух типов? Составьте план ответа.
20. *Вспомните, что вы знаете об исторических личностях — Кутузове и Наполеоне? Какую роль сыграла личность Наполеона в жизни России XIX века? Как воплотился образ Наполеона в произведениях русских писателей? Сравните исторические образы Кутузова и Наполеона и их образы в романе. Как раскрывается идейно-философское содержание романа при сравнении исторических образов полководцев от их художественного воплощения в романе?
21. Найдите в тексте романа главы, в которых изображены Кутузов и Наполеон. Какое место в системе персонажей романа «Война и мир» занимают образы Кутузова и Наполеона?
22. *От чего зависит в восприятии Л. Н. Толстого истинная ценность человека? Как эту зависимость выразил литературовед Е. А. Маймин?
23. Найдите в тексте романа главы, рассказывающие о событиях жизни Андрея Болконского. Проанализируйте жизненный путь Андрея Болконского с точки зрения его духовных исканий, основные события его жизни и его размышления над ними.
24. Почему самые тяжелые моменты жизни князя Андрея Л. Н. Толстой называет «лучшими минутами»? *Почему образ князя Андрея не оставлен автором на протяжении всего действия романа?
25. Найдите в тексте романа главы, рассказывающие о событиях жизни Пьера Безухова. Проанализируйте путь духовных исканий Пьера Безухова. Почему по воле автора образ Пьера Безухова остается в романе до самого конца?
26. *Какая авторская идея связана с образом Пьера Безухова? Как связан образ Пьера с первоначальным замыслом Л. Н. Толстого?
27. Охарактеризуйте женские образы романа с точки зрения их места в системе персонажей.
28. Проанализируйте образ Наташи Ростовской. Почему ее любовь к князю Андрею заранее обречена? Что отличает ее от интеллектуальных героев романа?

29. Найдите в тексте романа главы, рассказывающие о событиях жизни Марьи Болконской. Расскажите о главных вехах на пути ее духовных исканий. Какую роль играет образ княжны Марьи в раскрытии авторской идеи в романе?

30. Как в романе-эпопее реализуется «мысль семейная»? Сравните семьи, представленные в романе. *Как вы можете объяснить, что в семье Ростовых мог вырасти такой человек, как Вера?

31. *Как на идейно-философском уровне связаны романы «Война и мир» и «Анна Каренина»?

32. Вспомните, как изображает Л. Н. Толстой войну в «Севастопольских рассказах». Сравните изображение войны в рассказах и в романе «Война и мир», сравните изображение двух военных кампаний (1805—1807 годов и 1812 года). В чем Л. Н. Толстой видит их коренное отличие? Сделайте вывод об отношении Л. Н. Толстого к войне.

33. *Как в романе «Война и мир» отражаются философские искания Л. Н. Толстого?

34. Как отражается «мысль народная» в романе? Охарактеризуйте образы народных персонажей в романе (Тихон Щербатый, Платон Каратаев и др.).

35. *Объясните, в чем разница, по Л. Н. Толстому, между понятиями «толпа» и «народ». Как Л. Н. Толстой изобразил представителей «светской черни» в романе «Война и мир»?

36. В чем заключается «жизненная философия» Платона Каратаева? В чем принципиальное отличие каратаевской христианской любви от христианского всепрощения князя Андрея?

37. Объясните смысл эпилога романа-эпопеи «Война и мир».

38. В чем суть трагедии Анны Карениной?

39. Объясните суть религиозно-этического учения Л. Н. Толстого. Назовите основные заповеди его учения.

40. *В чем сущность перелома начала 1880-х годов в мировоззрении Л. Н. Толстого?

41. *Как вы понимаете смысл названия романа «Воскресение»?

42. *Чему посвящены статьи Л. Н. Толстого «Не могу молчать» и «Не убий»?

43. *Каким проблемам посвящены поздние произведения Л. Н. Толстого («Крейцера соната», «Отец Сергей» и др.)?

44. С чем связан уход Л. Н. Толстого из Ясной Поляны?

45. Составьте понятийный словарь темы «Л. Н. Толстой».

Рекомендуемая литература

*Берман Б. И. Сокровенный Толстой / Б. И. Берман. — М., 1992.

Бочаров С. Г. Роман Л. Н. Толстого «Война и мир» / С. Г. Бочаров. — М., 1987.

*Бурлакова Т. Т. Мир памяти : толстовские места Тульского края / Т. Т. Бурлакова. — Тула, 1999.

*Гусейнов А. А. Великие моралисты / А. А. Гусейнов. — М., 1995.

**Ильин В. Н. Миросозерцание графа Льва Николаевича Толстого / В. Н. Ильин. — СПб., 2000. — (Серия: из архива русской эмиграции).

- *Ильин И.А. Путь к очевидности / И.А. Ильин. — М., 1993.
- *Козьмина М.А. Ф.И. Тютчев и Л.Н. Толстой : Два гения / М.А. Козьмина, В.Б. Ремизов, Г.В. Чагин. — М., 2003.
- Кудрявая Н.В. Лев Толстой о смысле жизни / Н.В. Кудрявая. — М., 1993.
- **Л.Н. Толстой: pro et contra : личность и творчество Льва Толстого в оценке русских мыслителей и исследователей : антология / ред. Д.К. Бурлак. — СПб., 2000.
- **Л.Н. Толстой и современный мир : сб. научных статей : в 2 ч. — Тула, 1998.
- *Мережковский Д.С. Л. Толстой и Достоевский / Д.С. Мережковский. — М., 1995.
- Опульская Л.Д. Лев Николаевич Толстой : материалы к биографии с 1892 по 1899 год / Л.Д. Опульская. — М., 1998.
- Опульская Л.Д. Лев Николаевич Толстой : материалы к биографии с 1893 по 1910 год / Л.Д. Опульская. — М., 1999.
- *Ремизов В.Б. Л.Н. Толстой : диалоги во времени / В.Б. Ремизов. — Тула, 1998.
- *Роман Л.Н. Толстого «Война и мир» в русской критике / сост., вступ. статья и комментарий И.Н. Сухих. — Л., 1989.
- **Сливицкая О.В. «Война и мир» Л. Толстого : проблемы человеческого общения / О.В. Сливицкая. — Л., 1988.
- *Сухов А.Д. Яснополянский мудрец : Традиции русского философствования в творчестве Л.Н. Толстого / А.Д. Сухов. — М., 2001.
- Толстая А.Л. Отец. Жизнь Льва Толстого : в 2 т. / А.Л. Толстая. — М., 1989.
- *Фортуатов Н.М. Творческая лаборатория Л. Толстого / Н.М. Фортуатов. — М., 1983.
- *Щетинина Г.И. Л.Н. Толстой как социальный реформатор. Основные идеи и последователи. Конец XIX — начало XX века / Г.И. Щетинина. — М., 1995.

**Антон
Павлович
Чехов
(1860 — 1904)**



Детство и юность. А. П. Чехов родился 17 (29) января в Таганроге, небольшом городе на юге России, крупном центре Приазовья. Таганрог как морской порт имел важное значение в морском грузообороте страны. Город населяли люди разных национальностей, особенно много было греков.

Отец Антона Павловича Чехова, Павел Егорович, до 16 лет был крепостным, затем служил в магазине купца Кобылина: «мальчишкой», приказчиком, конторщиком.

Мать, Евгения Яковлевна Морозова, вышла из семьи купца-суконщика. Вскоре после женитьбы Павел Егорович открыл свое дело — бакалейную лавку и был причислен к купеческому званию — стал таганрогским купцом 3-й гильдии. Бывшему крепостному стоило больших усилий попасть в купеческое сословие. Павел Егорович добился этого благодаря силе своего характера, упорному труду и целеустремленности.

Антон Павлович был третьим ребенком в семье. Дети росли в обстановке строгости, граничившей с деспотизмом. Жизнь текла по установленному отцом порядку: домашние богослужения, церковный и домашний хор, в котором пели все дети Чеховых; работа в лавке, где дети трудились целый день и где зачастую выполнялись уроки.

По воспоминаниям Михаила Чехова, в семье «день начинался и заканчивался трудом. Все в доме вставало рано. Мальчики шли в гимназию, возвращались домой, учили уроки; как только выпал свободный час, каждый из них занимался тем, к чему имел способность: старший, Александр, устраивал электрические батареи, Николай рисовал, Иван переплетал книги, а будущий писатель сочинял... Приходил вечером из лавки отец, и начиналось пение хором: отец любил петь по нотам и приучал к этому детей... Мать, вечно занятая, суежилась в это время по хозяйству или обшивала на швейной машинке детей».

Любимыми развлечениями детей были купание в море, рыбалка, встреча и проводы пароходов в порту. Антон увлекался ловлей

певчих птиц, держал дома голубей. По бескрайней южной степи братья ездили в гости к деду Егору Михайловичу. Впечатления от этих поездок позже нашли отражение в повести «Степь».

В 1876 году семья переехала в Москву. Чехов остался в Таганроге и вынужден был самостоятельно зарабатывать на жизнь уроками. Полученных денег ему едва хватало, но даже из этой малой суммы он посылал часть в Москву, чтобы помочь родителям. Когда в Таганроге открылась библиотека, то Чехов стал одним из самых активных ее читателей. Что он читал? Список разнообразный — романы Гюго, Борна, Сервантеса, Бичер-Стоу, Тургенева, Гончарова, статьи Белинского, Добролюбова, Писарева...

Одной из достопримечательностей Таганрога являлся театр. Чехов к 16 годам стал завзятым театралом.

Благодаря театру юный Чехов приобщился к культуре, искусству. Здесь он впервые познакомился с пьесами Шекспира, Грибоедова, Гоголя, Островского. «Когда мы шли в театр, — вспоминал брат писателя, Иван, — мы не знали, что там будут играть, мы не имели понятия о том, что такое драма, опера или оперетка — нам все было одинаково интересно... Идя из театра, мы всю дорогу, не замечая ни погоды, ни неудобной мостовой, шли по улице и оживленно вспоминали, что делалось в театре». Книжки, театр, музыка пробуждали у юного Антона стремление к творчеству.

К окончанию гимназии у А. П. Чехова сформировались не только определенные убеждения, но и существенные стороны его характера. Важнейшей моральной ценностью в понимании А. П. Чехова являлся труд. Без труда, считал он, нет серьезной образованности, нет истинного патриотизма.

15 июня 1879 года Чехов получил аттестат зрелости, а 8 августа приехал в Москву, где поступил на медицинский факультет Московского университета как стипендиат таганрогской гимназии.

Раннее творчество А. П. Чехова (1880 — 1885). Чехов начал писать юмористические рассказы, первый из которых «Письмо к ученому соседу» был опубликован в журнале «Стрекоза» в 1880 году. В «Письме к ученому соседу» Антон Павлович показал образ жизни старосветского помещика.

Начинающий литератор избрал себе псевдоним Антоша Чехонте. Однако вариантов псевдонима было несколько — «Антоша», «Ан. Ч.», «Антоша Ч.», «Чехонте», «Дон Антонио Чехонте»... Под некоторыми произведениями стояли подписи — «Человек без селезенки», «Г. Балдастов», «Прозаический поэт».

В Москве Антон Павлович сразу взял заботу о семье на себя.

После окончания университета Чехов работал заведующим больницей в Звенигороде. Современники вспоминали, что Антон Павлович был внимательным врачом. «Он любил давать врачебные советы и следил за научной и практической медициной по периодической литературе. Отношение его к больным отличалось

трогательной заботливостью и мягкостью: видно было, что в нем, враче, человеческое достигло высокой степени, что способность сострадать, переживать вместе с больным его страдания была присуща не только ему как человеку, но еще более как врачу-человеку», — писал его современник Г. И. Россолимо.

Врачебная практика расширила впечатления Антона Павловича, обогатила материалом, которым он позднее воспользовался. «Не сомневаюсь, занятия медицинскими науками имели самое серьезное влияние на мою литературную деятельность; они значительно раздвинули область моих наблюдений, обогатили меня знаниями, истинную цену которых для меня как для писателя может понять только тот, кто сам врач; они имели также и направляющее влияние...» — писал Чехов в автобиографии.

Сотрудничая в журналах «Будильник», «Стрекоза», «Зритель», «Осколки», молодой писатель обращался к темам и жанрам, которые не были характерны для этих сатирических журналов. Чехова интересовали темы «барин и мужик» («*Письмо к ученому соседу*», «*За двумя зайцами погонишься*» и др.), «буржуазная пошлость» («*Встреча весны*», «*Который из трех*» и т. д.). Уже в ранних рассказах проявилось мастерство А. П. Чехова в раскрытии характера и в изображении судьбы человека («*Темпераменты*», «*Свадебный сезон*»).

Особенности ранней прозы А. П. Чехова. *Короткий юмористический рассказ* — один из главных жанров молодого Чехова. Основой этого жанра часто служил анекдотический случай. В этих рассказах преобладали внешний комизм и неожиданная развязка, часто юмор перерастал в сатиру.

Наряду с фельетонами он создал в этот период целый ряд блестящих рассказов. Среди них «*Толстый и тонкий*» (1883), «*Унтер Пришибеев*» (1885), «*Смерть чиновника*» (1883), «*Лошадиная фамилия*» (1885), «*Хамелеон*» (1884) и др. В раннем творчестве А. П. Чехов использовал традиционные формы рассказа-сценки и рассказа-анекдота. Каковы его герои? Чаще всего невзрачные, без ярких индивидуальных особенностей, представители среднего класса. Такие герои уже не раз появлялись на страницах русской литературы. В чем же новаторство Чехова? Он представил новый взгляд на своих героев, на их повседневную жизнь. «В характерах каждого из них писатель сумел увидеть воплощение существенных особенностей господствующих нравов, в первую очередь принципа господства и подчинения. Рассказы о треволнениях его ничтожных героев — рабов и деспотов, часто деспотов и рабов одновременно — оказываются рассказами о противоестественности этих нравов... С особой силой обличает Чехов добровольное холопство, холопство по убеждению...» — так определил одну из особенностей ранней прозы А. П. Чехова литературовед Г. Бердников.

А. П. Чехов не судит о событиях и персонажах, он выделяет и подчеркивает черты характера и нравственный мир своих героев, заостряет их, доводит до пародии. Жизненные ситуации и действующие в них лица не оцениваются, а рисуются в соответствующих оттенках — от лирических до глубоко драматических. В ранних рассказах Чехова нет чистого юмора, чистого смеха. Жизнь человека погружена в быт и часто случайность, недоразумение порождают необычные, иногда комичные ситуации, которые и становятся основой рассказов. В рассказе «Хамелеон» «белый борзой щенок» укусил палец золотых дел мастера Хрюкина. Случайность, верно? Случайно проходил полицейский надзиратель Очумелов «в новой шинели и с узелком в руке», а вслед за ним шел рыжий городовой «с решетом, доверху наполненным крыжовником». Все это было бы нормально, но у городского и толпы на базарной площади возникли сомнения, не принадлежит ли щенок генералу Жигалову. Каждая случайная реплика из толпы меняет отношение Очумелова к событиям, он неоднократно снимает и надевает шинель.

Особенности раннего творчества А. П. Чехова четко обозначил М. Горький: «Антон Чехов уже в ранних рассказах своих умел открыть в тусклом мире пошлости ее трагические, мрачные шутки».

Итак, ранний Чехов, автор юмористических рассказов, работал в «малой прессе» (в газетах и сатирических журналах). В 1883 году в письме к брату Александру А. П. Чехов писал, как он сам относился к своей работе газетчика: «Газетчик, значит, по меньшей мере, жулик, в чем ты и сам не раз убеждался. Я в ихней компании, работаю с ними, рукопожимаю и, говорят, издали стал походить на жулика». Несмотря на чеховский юмор, ясно, что писателя не удовлетворяло его положение. В 1886 году в письме Д. В. Григоровичу он с тревогой заметил: «Все мои близкие всегда относились снисходительно к моему авторству и не переставали дружески советовать мне не менять настоящее дело¹ на бумагомаранье. У меня в Москве сотни знакомых, между ними десятка два — пишущих, и я не могу припомнить ни одного, который читал бы меня или видел во мне художника».

Общественно-литературная позиция А. П. Чехова в 1880-е годы. Во второй половине 1880-х годов отношение к творчеству А. П. Чехова изменилось. Одним из первых его талант отметил уважаемый и почитаемый Чеховым писатель Д. В. Григорович. «...У Вас настоящий талант, талант, выдвигающий Вас далеко из круга литераторов нового поколения», — писал он А. П. Чехову. Вскоре вышел сборник А. П. Чехова «Пестрые рассказы». Официальное же признание последовало в 1888 году: за сборник рассказов «В сумерках» Антон Павлович Чехов был удостоен Пушкинской премии Академии наук.

¹ А. П. Чехов имеет в виду свою профессию врача.

В 1880-е годы Чехов в своем творчестве руководствовался в основном нравственными критериями, пытался понять и объяснить читателю, что такое свобода и счастье. Важную роль в укреплении демократических убеждений А. П. Чехова сыграл Московский университет.

В середине 1880-х годов у Чехова появились рассказы, новые по тону, структуре, характеру действующих лиц. Теперь его герои уже не были механизмами; наоборот, писатель стремился выявить и показать нравственное начало в человеке. В лирических драмах А. П. Чехова все чаще отражалось пробуждение самосознания человека. Героями его становились простые люди, чаще всего мужики («Горе»). Несмотря на то что это традиционные персонажи в русской литературе (И. С. Тургенев «Записки охотника»), Чехов изобразил по-своему — его герои непривлекательны внешне, но душевно богаты (рассказ «Счастье»).

В конце 1880-х годов художественная система А. П. Чехова значительно изменилась. Его интересовали не просто обездоленные люди, а сама суть социальных конфликтов, проблем, которые стояли перед Россией.

Дальнейшее развитие в творчестве А. П. Чехова получил жанр *лирического рассказа*. В нем отсутствует событийный сюжет, зато налицо лирический способ раскрытия характера, лирический подтекст; композиционно — это рассказ «без конца» («Ведьма», «Верочка» и др.).

В этот период отмечался интерес А. П. Чехова к некоторым сторонам этического учения Л. Н. Толстого. Рассказы «Именины» и «Несчастье» А. П. Чехова — оригинальная трактовка конфликта романа Л. Н. Толстого «Анна Каренина». «Скучная история» А. П. Чехова похожа на ситуацию повести Л. Н. Толстого «Смерть Ивана Ильича». Чехов учился у Л. Н. Толстого, пытался понять его художественную систему, в частности, как показана диалектика человеческой души. Однако Чехов не испытывал слепого преклонения перед великим писателем и лишь выборочно повторял идеи Толстого в своей художественной системе. Так, А. П. Чехов не принял учения Л. Н. Толстого о непротивлении злу насилием, а вот идея всеобщей любви захватила его.

Во второй половине 1880-х годов А. П. Чехова привлекла тема детства («Гриша», «Мальчики», «Детвора», «Ванька», «Спать хочется», «Степь» и др.). С одной стороны, он поэтизировал детское сознание, чистоту, искренность, непосредственность чувств, а с другой — обличал обездоленное детство бедняков («Ванька», «Спать хочется»), нравственно оскверняемое детство в буржуазной среде («Детвора», «Житейские мелочи», «Володя»). Цикл чеховских рассказов о детях имеет переклички с толстовскими мотивами.

В 1887 году Чехов пишет так называемые «степные» рассказы — «Счастье», «Свирель», ставшие подготовкой к повести «Степь».

1888 год стал переломным в творчестве А. П. Чехова. Во-первых, кончилось «многописание». Если в 1887 году он написал 64 произведения, то в 1888 году — лишь 10, в том числе первые крупные вещи: «*Степь*», «*Огни*», «*Именины*», «*Припадок*». Во-вторых, усилилось стилевое и жанровое разнообразие произведений. Так, в «*Именинах*» и «*Припадке*» преобладает «протестующий элемент», а в повести «*Степь*» лирическое настроение сочетается с эпической широтой изображения. «*Без заглавия*» и «*Пари*» — произведения аллегорического характера; рассказ «*Спать хочется*» содержит натуралистические элементы.

Известные водевили «*Юбилей*», «*Свадьба*», «*Медведь*» и другие, созданные в 1880-е годы, бесспорно, связаны с традицией ранней чеховской юмористики. Сказки Чехова конца 1880-х годов («*Без заглавия*», «*Сапожник и нечистая сила*», «*Рыбья любовь*») наполнены социально-философским содержанием.

Творчество в 1890-х годах. В 1890-е годы углубилось представление А. П. Чехова о драматизме человеческого бытия, в его творчестве этого периода явно прослеживаются социально-исторические мотивы («*Мужики*», «*Моя жизнь*» и др.).

Идея всеобщей любви овладевала Чеховым все сильнее. В 1889 году его избрали членом комитета Общества русских драматических писателей. Он увлекся этой работой, поскольку театр занимал важное место в его жизни. Постановка водевилей и пьесы «*Иванов*» еще больше приблизили его к театральной жизни, он подробнее познакомился с состоянием в театре, узнал его недостатки.

Каторжный остров. Чехов серьезно готовился к поездке на Сахалин: изучил историю освоения острова, его экономику, географию, природу. В 1890 году Антон Павлович писал: «Я сижу безвыходно дома и читаю о том, сколько стоил сахалинский уголь за тонну в 1863 году и сколько стоил шанхайский; читаю об олимпиадах и NO, NW, SO¹ и прочих ветрах, которые будут дуть на меня, когда я буду наблюдать свою собственную морскую болезнь у берегов Сахалина...»

Своей поездкой и изложением ее итогов в планируемых публикациях Антон Павлович хотел возбудить внимание в обществе к острову Сахалину. Он так и не получил официального разрешения для всестороннего изучения каторжного острова. Ему помогали друзья, знакомые. Чехов понимал, что путь на Сахалин будет трудным. Перед отъездом он признавался: «У меня такое чувство, как будто я собираюсь на войну, хотя впереди не вижу никаких опасностей, кроме зубной боли, которая у меня непременно будет в дороге... В случае утонутия или чего-нибудь вроде имейте в виду, что все, что я имею и могу иметь в будущем, принадлежит сестре; она заплатит мои долги».

¹ Обозначения ветров: норд-ост, норд-вест, зюйд-ост.

В пути А. П. Чехов вел дневник, делился впечатлениями о поездке в письмах. В заметках «Из Сибири» он размышлял: «Вот около сосен плетется беглый с котомкой и котелком на спине. Какими маленькими, ничтожными представляются в сравнении с громадной тайгой его злодейства, страдания и он сам! Пропадет он здесь в тайге, и ничего в этом не будет ни мудреного, ни ужасного, как в гибели комара...» О многом он сообщал с восторгом. Его восхищали домовитость сибиряков, их трудолюбие, честность, тяга к культуре.

О будущем Сибири А. П. Чехов писал с надеждой: «Не в обиду будь сказано ревнивым почитателям Волги, в своей жизни я не видел реки великолепнее Енисея. Пускай Волга нарядная, скромная, грустная красавица, зато Енисей могучий, неистовый богатырь, который не знает, куда девать свои силы и молодость. <...> Я стоял и думал: какая полная, умная и смелая жизнь осветит со временем эти берега!» Или: «Я в Амур влюблен, охотно пожил бы на нем года два. И красиво, и просторно, и свободно, и тепло. Швейцария и Франция никогда не знали такой свободы».

Дорожные впечатления от поездки из Москвы на Сахалин легли в основу путевых очерков «Из Сибири»: «К Сахалину подошли вечером. Когда в девятом часу бросали якорь, на берегу в пяти местах большими кострами горела сахалинская тайга. <...> Страшная картина, грубо скроенная из потемок, силуэтов гор, дыма, пламени и огненных искр, казалась фантастическою...» На следующий день А. П. Чехов был принят начальником острова генералом В. О. Кононовичем. Началась тяжелая работа. Изучение жизни, быта, природы острова Сахалина отнимало много сил и здоровья. А. П. Чехов встречался с правителями острова, знакомился с жителями; проводил перепись населения; изучал каторжные тюрьмы; условия жизни каторжан и ссыльных; условия жизни, быт, нравы, культуры коренных жителей острова (гиляков, орочей и др.).

Чехов сделал перепись населения Сахалина. Сохранилось около 8000 карточек-анкет, в которые заносились основные сведения о его собеседниках.

Путешествие на остров Сахалин ухудшило состояние здоровья А. П. Чехова, обострилась чахотка, от которой писатель впоследствии умер.

Итогом поездки явилась книга «*Остров Сахалин*» (1894), которая была научным трактатом, но обладала и высокими художественными достоинствами. Эта поездка помогла Чехову глубже понять современную действительность, во многом пересмотреть свои взгляды. Так, любовь во имя любви у него уже не вызывала иллюзий: «Мы, говорят в газетах, любим нашу великую родину, но в чем выражается эта любовь? Вместо знаний — нахальство и самомнение паче меры, вместо труда — лень и свинство, справед-

ливости нет, понятие о чести не идет дальше “чести мундира”, мундира, который служит обыденным украшением наших скамей для подсудимых», — рассуждает Чехов.

«Остров Сахалин» А. П. Чехова занял важное место среди этнографических¹ произведений и исследований о жизни тюрем, мест ссылки, например, таких, как «Сибирь и каторга» С. В. Максимова, «Остров Сахалин» Я. Н. Бутковского и др. В этом же ряду стоят и «Записки из Мертвого дома» Ф. М. Достоевского.

Сахалинский опыт оказал огромное влияние на идейный и творческий рост А. П. Чехова. В «сахалинских» рассказах («Гусев», «В ссылке») появились новые сюжетные, социально заостренные конфликты.

Основные мотивы творчества А. П. Чехова в 1890-х годах. Уже перед поездкой на Сахалин А. П. Чехов был известным писателем. Он сотрудничал в журнале «Северный вестник», где опубликовал повесть «Степь», пьесу «Иванов» и др. В творчестве Чехова в начале 1890-х годов укрепилось эстетическое кредо объективного повествования, «не позволявшего ему открыто заявлять о собственных “субъективных” симпатиях и антипатиях». В феврале 1892 года Чехов купил небольшое имение Мелихово в Серпуховском уезде Московской губернии и переехал туда с семьей. Антон Павлович с увлечением принялся за благоустройство своего владения, одновременно вел большую общественную работу по оказанию помощи голодающим Воронежской губернии и борьбе с холерой. В своей усадьбе он бесплатно лечил крестьян, выезжал по вызову к больным в дальние деревни. В это время он много писал. В мелиховский период писатель создал такие шедевры, как «Палата № 6», «Учитель словесности», «Дом с мезонином», «Моя жизнь», «Человек в футляре», «Крыжовник», «Ионыч». В Мелихове были написаны пьесы «Чайка» и «Дядя Ваня».

«*Попрыгунья*» (1891). А. П. Чехов стремился к тому, чтобы в тексте позиция автора отражалась неявно, создавал иллюзию отсутствия автора в произведении. Чехов по-прежнему вел разговор о подлинном, обычном течении жизни. Обыкновенная история о супружеских взаимоотношениях помогает раскрыть характеры и судьбы людей, у которых «суестьность берет верх над душой» — абсолютной ценностью человеческой жизни.

Рассказ «Попрыгунья» — это рассказ о «незаметном», обыкновенном человеке, докторе Дымове. «Дымов — мужественный и сильный человек, чья душевная мягкость, доброта, робкая, всегда немножко виноватая деликатность, простота лишь подчеркивают его жизненную волю, богатырскую неутомимость в труде,

¹ Этнография (от греч. *ethnos* — народ + ...графия) — наука, изучающая состав, происхождение, расселение и культурно-исторические взаимоотношения народов мира, их материальную и духовную культуру.

настойчивость в достижении цели, героическую преданность своей науке», — отмечает исследователь творчества А. П. Чехова В. Ермаилов.

Ольга Ивановна, жена Дымова, посвятила себя поискам «великого человека». Она окружена знаменитостями, среди них актеры, художники, писатели, а замуж она выходит за Дымова, человека, по ее представлениям, обычного:

«— Посмотрите на него: не правда ли, в нем что-то есть? — говорила она своим друзьям, кивая на мужа и как бы желая объяснить, почему это она вышла за простого, очень обыкновенного и ничем не замечательного человека».

Однако Ольга Ивановна проглядела, «пропрыгала» главное в Дымове, не увидела, что рядом с ней великий человек, не увидела, не поняла ни его красоты, ни его силы. Вот почему рассказ называется «Попрыгунья». А. П. Чехов в Дымове, своем любимом герое, подчеркивает высокую нравственную красоту: черты простонародности в этом образе сочетаются с высокой интеллигентностью. В рассказе «Попрыгунья» Чехов развивает очень важную, пожалуй, ведущую тему своего творчества: противопоставление ложной, внешней красоты подлинной красоте человека. Среди праздной суетности, дачных развлечений, погоней за знаменитостями Ольга Ивановна не разглядела то счастье, которое мог дать ей Дымов. О тяжелой болезни мужа она услышала, но осознала не сразу: «Что же это такое? — подумала Ольга Ивановна, холодея от ужаса. — Ведь это опасно!» Дымов умер. Ольга Ивановна как бы прозрела:

«Да, редкий человек! — сказал кто-то басом в гостиной».

Ольга Ивановна вспомнила всю свою жизнь с ним, от начала до конца, со всеми подробностями, и вдруг поняла, что это был в самом деле необыкновенный, редкий и, в сравнении с теми, кого она знала, великий человек. И вспомнив, как к нему относились ее покойный отец и все товарищи-врачи, она поняла, что все они видели в нем будущую знаменитость. Стены, потолок, лампа и ковер на полу замигали ей насмешливо, как бы желая сказать: «Прозевала! Прозевала!»».

Студент (1894). В творчестве зрелого А. П. Чехова преобладают произведения, в которых раскрывается внутренний мир человека, его переживания, страдания и озарения. Это прежде всего такие рассказы, как «Скрипка Ротшильда», «Рассказ старшего садовника», «Студент».

Рассказ «Студент» небольшой по объему, всего три с небольшим страницы, но он не оставляет впечатления незавершенности. В нем ничего не происходит, но главному герою Ивану Великопольскому что-то открывается в жизни. Он увидел то, на что прежде не обращал внимания, и это невидимое меняет мироощущение героя, его отношение к себе и окружающим.

Действие рассказа происходит на Страстной неделе¹, за два дня до Пасхи. Иван возвращался с охоты, вдруг в темноте увидел костер, около которого грелись старая вдова Василиса и ее дочь Лукерья. Греясь у костра, Иван переживает чувство мистического соединения времен. Он рассказывает двум крестьянкам о давнишней (тоже предшествовавшей Пасхе) ночи в Гефсиманском саду, когда римские легионеры схватили Христа, а Петр, его ученик, трижды отрекся от него: «Воображаю: тихий-тихий, темный-темный сад и в тишине едва слышатся глухие рыдания», — то рыдает Петр, трижды отрекшийся от Христа.

В своем творчестве Чехов неоднократно обращался к теме семьи. Шуточно-комическое осмысление этой темы присутствовало в раннем творчестве писателя («Брак по расчету», «Перед свадьбой», «Живой товар» и др.). В 1890-е годы эта тема приобрела глубоко социальный характер: судьба «бедной невесты» в рассказе «Анна на шее» (эту же тему затронул А. Н. Островский в драме «Бесприданница»). Внимание писателя привлекали различные доктрины, рецепты «спасения человечества» — толстовская теория, теория «малых дел» и др. Чехов искал свой путь. Эти искания писателя нашли отражение в рассказе «Дом с мезонином» и повести «Моя жизнь». В них содержится полемика А. П. Чехова с теорией «малых дел» и толстовскими теориями «опрошенчества» и «нравственного» самосовершенствования.

«Футлярная» трилогия (1898). Вслед за Салтыковым-Щедриным Чехов разоблачал героя-интеллигента. В одном из писем 1899 года Чехов писал: «...Вся интеллигенция виновата, вся... Пока это еще студентки и курсистки — это честный, хороший народ, это надежда наша, это будущее России, но стоит только студенткам и курсисткам выйти самостоятельно на дорогу, стать взрослыми, как и надежда наша, и будущее России обращается в дым, и остаются на фильтре одни доктора-дачевладельцы, несытые чиновники, ворующие инженеры». Это письмо может многое дать для понимания «маленькой трилогии» А. П. Чехова. В трилогию вошли рассказы «Человек в футляре», «Крыжовник», «О любви». Герои рассказов — учитель гимназии Буркин, ветеринарный врач Чишма-Гималайский, помещик Алехин — рассказывают каждый свою историю, имеющую отношение к теме «футлярности».

Понятие «футляр» — ключевое в трилогии А. П. Чехова, оно и раньше встречалось в произведениях русской литературы, например у Ф. М. Достоевского. «...Моя квартира была мой особняк, моя скорлупа, мой футляр, в который я прятался от всего человечества...» — говорит герой «Записок из подполья». В аналогичном значении понятие «футляр» употребляет и А. П. Чехов.

¹ Страстная неделя — последняя неделя Великого Поста, посвященная воспоминаниям о страданиях Христа.

Первый рассказ из цикла так и называется — «*Человек в футляре*» и звучит как сигнал о бедствии. Название включает в себе нелогичное на первый взгляд обстоятельство: в футляре, где хранят вещь, оказывается человек. Так автор показывает, что человек является «неодушевленным».

Рассказ «Человек в футляре» написан через десять лет после ранних юмористических рассказов («Толстый и тонкий», «Смерть чиновника», «Хамелеон» и т.д.), однако в нем ощущается немало общего с ранним творчеством. В первую очередь в сочетании конкретного материала из реальной исторической эпохи с осмыслением общечеловеческих проблем.

События рассказа происходят в городе, погруженном в страх. В газетах публикуются запреты на все («запрещалась плотская любовь»). Тщедушный гимназический учитель Беликов, по словам очевидца, «угнетал нас своей осторожностью», «давил на всех», люди «стали бояться всего», «подчинялись, терпели». В городе разгул шпионства, подглядывания, доносов. Беликов боится всех и вся, сам «скучен, бледен», не спит по ночам. Он живет по принципу «как бы чего не вышло», сам создает себе футляр (галoши, зонтик, очки, теплое пальто на вате) и ведет «футлярный» образ жизни. Так А. П. Чехов художественно изобразил эпоху Александра III.

И вдруг в сюжете рассказа происходит неожиданное событие! Беликов решает жениться на Вареньке. Ее появление в художественной системе рассказа напоминает о другой жизни, вольной, радостной. Варенька любит жизнь, поет, смеется, ездит на велосипеде.

Для А. П. Чехова важным является противопоставление «футлярного» и «открытого» образа жизни Вареньки и ее брата Михаила Саввича Коваленко.

История несостоявшейся женитьбы завершается смертью Беликова. «...Когда он лежал в гробу, выражение у него было кроткое, приятное, даже веселое, точно он был рад, что, наконец, его положили в футляр, из которого он уже никогда не выйдет. Да, он достиг своего идеала!»

Если «футляр» Беликова очевиден — калоши, зонтик, теплое пальто, темные очки, то «футляр» героя рассказа «*Крыжовник*» внутренний — идея приобрести усадьбу с «уточками» и «крыжовником». Ради нее Николай Иванович Чишма-Гималайский отказался от подлинной жизни, счастья: «Жил он скупо: недоедал, недопивал, одевался бог знает как, словно нищий, и все копил и клал в банк», думал о том времени, когда он будет «есть на зеленой травке, спать на солнышке, сидеть... за воротами на лавочке и глядеть на поле и лес». Вырастил крыжовник — жесткий и кислый, но он ему кажется восхитительно сладким... «Николай Иванович засмеялся и с минуту глядел на крыжовник молча, со сле-

зами, — он не мог говорить от волнения, потом положил в рот одну ягоду», поглядел на старшего брата и «с торжеством ребенка, который, наконец, получил свою любимую игрушку и сказал: “Как вкусно!”» Такая подмена ценностей изменила Николая Ивановича и внешне: он напоминает свинью, которая «того и гляди хрюкнет в одеяло». Футляр — это «наглость и праздность сильных», когда кругом «бедность невозможная, теснота, вырождение, пьянство, лицемерие, вранье...»

Таким образом, речь уже идет не о «футляре» внешнем, а о внутреннем его выражении, содержании «футлярности». Критик А. И. Богданович писал о рассказе «Крыжовник»: «Хотя этот рассказ и не имеет непосредственной связи с предыдущим, но в нем как бы обрисовывается среда, где властвует человек в футляре».

В третьем рассказе трилогии — «*О любви*» — помещик Алехин поставил цель уплатить долги отца «потому, что много тратил на мое образование», и вполне осознанно превратил себя в собственного батрака. «Образованный... знающий языки, вместо того чтобы заниматься наукой или литературным трудом», он безвыездно жил в деревне, «много работал, но был всегда без гроша». После встречи с Анной Алексеевной существование Алехина стало осмысленным и значительным, но он отступил от своей любви. Интеллигентный, внутренне тонкий Алехин по соображениям гуманным не посмел разрушить семейную жизнь Анны Алексеевны и взять на себя ответственность за нее. Позже он рассуждал, что эти соображения мелки и обманчивы: «Я понял, что когда любишь, то в своих рассуждениях об этой любви нужно исходить от высшего, от более важного, чем счастье или несчастье, грех или добродетель в их ходячем смысле, или не нужно рассуждать вовсе». Проза жизни, жестокая обыденщина погубила искреннюю глубокую любовь Алехина, еще раз подтвердив главную идею Чехова-художника о футлярности жизни.

Новое в изображении обывательщины в творчестве А. П. Чехова связано с циклом рассказов о «футлярной» жизни. Один из них — рассказ «*Ионыч*». В губернский город С. приезжает молодой земский врач, которому «как интеллигентному человеку» по неписанным правилам здешнего общества предстоит знакомство с «самыми талантливыми людьми во всем городе» — семейством Туркиных. Сюжет рассказа «Ионыч» прост — два признания в любви, несостоявшаяся женитьба героя. Сначала признается он, но получает отказ. Спустя несколько лет — она, но также не находит взаимности. Такой сюжет известен, он напоминает сюжет романа «Евгений Онегин». Что же в рассказе Чехова происходит между этими объяснениями? Здесь нет интриги, как нет и важных событий. Они «растворились» в этих двух объяснениях, стали фоном, декорацией, материалом для осмысления. Автор так и не говорит,

почему не состоялось счастье, кто виноват. Возможно, среда, обыватели города С.

Тема любви в творчестве А. П. Чехова. В 1898 году по решительному настоянию врачей Чехов перебрался на юг. Он продал Мелихово и поселился во вновь построенном доме в Ялте. К этому времени А. П. Чехов уже известный писатель, драматург и общественный деятель. В 1900 году он был избран почетным членом Российской академии наук «по разряду изящной словесности».

В Ялте уже тяжело больной писатель провел последние несколько лет жизни, но продолжал много работать. В его произведениях по-прежнему звучит «нота бодрости и любви к жизни» (М. Горький). Его любимые герои продолжают верить, что помимо сонной жизни, в которой они пребывают, «есть же другая жизнь», что наступят «новые формы жизни, высокие и разумные».

Первые рассказы, которые А. П. Чехов опубликовал после переезда в Ялту, «Душечка» и «Дама с собачкой».

«Дама с собачкой» (1899). Рассказ начинается эхом курортной молвы: «Говорили, что на набережной появилось новое лицо: дама с собачкой». Некоторые читатели восприняли этот рассказ как банальный курортный роман. Однако особенность рассказа в том и состоит, что из обыденных событий, обстоятельств и отношений вырастает большое и настоящее чувство. Гурову казалось, что, проводив Анну Сергеевну, он навсегда забудет о ней, как это уже бывало в его жизни. Ирония судьбы заключается в том, что герой, думающий о встреченной им в Ялте женщине как об одной из множества, даже не подозревает, что вскоре она станет для него единственной — «его горем, радостью, единственным счастьем, какого он теперь желал для себя» и что «на всем свете» не будет «ближе, дороже и важнее» ему человека. Это Гурову еще предстоит осознать, а вначале — роман на время, расставание и привычные мысли о том, «что вот в его жизни было еще одно похождение или приключение и оно тоже уже кончилось, и осталось теперь воспоминание...».

Жизнь течет привычным руслом и расставляет все по местам. В зимнем городе «приятно видеть белую землю, белые крыши», «дышится мягко, славно», и «не хочется думать о горах и море», кипарисах и пальмах. Однако чеховский герой подвластен не только природным ритмам и заведенному распорядку дня, наполненному чтением газет, посещением ресторанов, клубов, званых обедов, юбилеев, встречами с нужными людьми, игрой в карты — всем тем, что делало его жизнь устойчивой и подобной жизни окружающих. Анна Сергеевна «не снилась ему, а шла за ним всюду, как тень, и следила за ним. Закрывши глаза, он видел ее, как живую, и она казалась красивее, моложе, нежнее, чем была; и сам он казался себе лучше, чем был тогда, в Ялте. Она по вечерам глядела на него из книжного шкафа, из камина, из угла, он слы-

шал ее дыхание, ласковый шорох ее одежды». Открывшееся ему чувство к Анне Сергеевне явилось для чеховского героя душевным потрясением. Никогда не уважавший женщин, называвший их «низшей расой», беспрестанно меняющий объекты своих увлечений, будучи сосредоточенным на «скорых, мимолетных связях», он смотрел в театре на маленькую женщину, сидевшую в третьем ряду, и понимал, что она «теперь наполняла всю его жизнь». Именно здесь, в театре, ему нестерпимо больно видеть любимую затерявшейся в провинциальной толпе, среди оглушительного шума настраивающегося оркестра и кипящей галерки. Взгляд Гурова выхватил «местных франтов» с манерно заложенными назад руками, сидевшую в ложе губернаторскую дочь в боа и самого губернатора, скромно скрывшегося всем телом за портьерой, выставив напоказ одни только руки. Всюду сновали «какие-то люди в судейских, учительских и удельных мундирах, и все со значками», «точно лакейскими номерами». Гуров понимал, что весь этот пронумерованный мир партера не имел никакого отношения к ним; они находились по другую сторону от него.

Счастьем стала их бездомная тайная жизнь, о которой «ни одна живая душа не знает... и, вероятно, никогда не будет знать». Однако именно она составляла для Гурова «зерно его жизни» — «настоящая, самая интересная жизнь». Потому он ждал и ждал каждого приезда Анны Сергеевны в Москву. «...Им казалось, что сама судьба предназначила их друг для друга, и было непонятно, для чего он женат, а она замужем; и точно это были две перелетные птицы, самец и самка, которых поймали и заставили жить в отдельных клетках». В любви двух людей явственно проступает трагическая безысходность: «Как освободиться от... невыносимых пут?» Ответа на этот вопрос у них не было. А потому рассказ Чехова заканчивается словами: «И казалось, что еще немного — и решение будет найдено, и тогда начнется новая, прекрасная жизнь; и обоим было ясно, что до конца еще далеко-далеко и что самое сложное и трудное только еще начинается».

М. Горький принял рассказ восторженно, о чем писал Чехову: «Читал "Даму" вашу... никто не может писать так просто о таких простых вещах, как вы это умеете. После самого незначительного вашего рассказа все кажется грубым, написанным не пером, а точно поленом... Огромное вы делаете дело вашими маленькими рассказиками, возбуждая в людях отвращение к этой сонной, полумертвой жизни — черт бы ее побрал!»

А. П. Чехов-драматург. Чехов с юности любил театр. «Пусть на сцене все будет так же сложно и так же вместе с тем просто, как и в жизни. Люди обедают... а в это время слагается их счастье и разбиваются их жизни», — писал А. П. Чехов. Пьесы для любительских спектаклей были его первыми пробами пера. Некоторые рассказы («Осенью», «Свадьба с генералом», «Беззащитное су-

щество», «Юбилей») писатель сам переделал в пьесы. В 1887 году была поставлена первая большая драма А. П. Чехова «*Иванов*». Вл. И. Немирович-Данченко отметил «вдохновенное соединение простой, живой, будничной правды с глубоким лиризмом», что стало особенностью всех последующих произведений Чехова-драматурга.

А. П. Чехов создал новую драматургию, театр настроений. В его пьесах нет исключительных событий, нет явных столкновений, он изнутри показывает повседневное состояние человека, порождающее конфликт между ним и условиями его жизни. В его пьесах нет «ни святых, ни подлецов», ни злодеев, ни ангелов. Чехов никого не обвиняет, никого не оправдывает, его герои просто люди, «как в жизни».

Своеобразны и диалоги в пьесах А. П. Чехова. Они имитируют разговорную речь. Персонажи просто не слушают и не слышат друг друга, отвечают невпопад. С какой целью Чехов строит так диалоги? Чтобы показать общение «как в жизни». При помощи таких диалогов автор пытается донести до зрителя, что люди разобщены, не умеют понимать друг друга.

В пьесах Чехова нет явной интриги, такой, как, например, в пьесах А. С. Грибоедова, А. Н. Островского. Каждый эпизод, заполненный обыденными, бессвязными разговорами, бытовыми мелочами (но при этом в одном тоне) — это не ступенька от интриги к интриге, а скорее переход от настроения к настроению. Эту особенность чеховской драматургии можно заметить и в «Чайке», и в «Дяде Ване», и в «Трех сестрах», и в «Вишневом саде».

Чтобы передать сложный, «подводный» спектр движения и изменения в «сфере духа» героев, драматургу понадобился большой и эстетически выразительный арсенал художественных средств; таковыми явились прежде всего *новый тип диалога*, *плотный символический фон* в сценическом действии, *игра пауз*, *безмолвие*, которое в чеховских пьесах передает гораздо больше, чем диалог.

Новая драматургия А. П. Чехова не сразу была принята зрителями. Первая постановка пьесы «*Чайка*» в Александринском театре в Петербурге провалилась, но затем пьесы А. П. Чехова прочно утвердились на российской сцене. Успех Чехова тесно связан с работой Московского Художественного театра, во главе которого стояли К. С. Станиславский и Вл. И. Немирович-Данченко. Труппа этого театра не только уловила особенности чеховской драматургии, но и сумела передать их на сцене, показала, как надо играть Чехова. После провала в Петербурге постановка «Чайки» на сцене Художественного театра в Москве обернулась настоящим триумфом. С тех пор чайка, изображенная на занавесе, стала символом театра.

В «Чайке» много места отведено проблемам искусства, ответственности художника перед жизнью. Дальнейшее развитие эта тема получила в пьесе «*Дядя Ваня*».

В пьесе «*Три сестры*» рефреном звучит надежда на лучшее будущее. Персонажи «Трех сестер» понимают, что пошлая и грубая действительность, обступившая их со всех сторон, несправедлива, противоестественна. Они верят, что все переменится. «...Готовится здоровая сильная буря, которая идет, уже близка и скоро сдует с нашего общества лень, равнодушие, предубеждение к труду, гнилую тоску...» — говорит герой пьесы барон Тузенбах.

Последние годы жизни. В МХТ Чехов нашел и свое счастье. Здесь он познакомился с актрисой Ольгой Леонардовной Книппер, которая в «Чайке» играла Аркадину. В 1901 году они обвенчались.

17 января 1904 года в Художественном театре состоялась премьера комедии «Вишневый сад» — последнего произведения А. П. Чехова. Дата премьеры была выбрана не случайно: она была приурочена ко дню рождения писателя и двадцатилетию его творческой деятельности.

«*Вишневый сад*» (1904). Эту комедию Чехов писал в Ялте, будучи уже тяжело больным. «Пишу по четыре строчки в день, и те с нестерпимыми мучениями», — жаловался он друзьям. Чехов мечтал написать пьесу смешную, легкомысленную, веселую. Тема пьесы — продажа разорившимися дворянами, которые бездумно прожили свое состояние, имения с молотка все более крепнущему третьему сословию».

Содержательным центром последней драмы Чехов, как и в «Чайке», сделал символический образ — вишневый сад, объединяющий очень разных героев, у каждого из которых свое о нем представление. Оно-то и разведет их в конце пьесы. Сад — это не просто собственность, которую ее владельцам предстоит продать. Образ сада символизирует прежде всего дом, его тепло, хранительные стены.

Пьеса была восторженно принята труппой Художественного театра. «Я плакал как женщина, — писал Станиславский Чехову, — хотел, но не мог сдержаться...» Станиславский считал, что это никакая не комедия: «Это трагедия, какой бы исход к лучшей жизни Вы ни открывали в последнем акте».

Действие в комедии «Вишневый сад» развивается неторопливо, часто прерывается лирическими излияниями героев, воспоминаниями о прошлой жизни. В комедии много пауз, которые или усиливают раздумья, чувства героев, или же указывают на разрыв последовательности их речи. Действующие лица едят, гуляют, разговаривают, ссорятся, мирятся, влюбляются. А вот события, необходимого для драматического произведения, не происходит. Его нет. На сцене о нем только говорят — продажа имения происходит за сценой. Конфликт в пьесе «Вишневый сад» тоже своеобразный. В комедии нет противопоставлений, наоборот, отмечается общность персонажей. Есть повторяющиеся фразы, которые от-

носятся почти ко всем: «Ты все такая же, Варя» (Раневская о Варе); «Мамочка такая же, как была, нисколько не изменилась. Если бы ей волю, она бы все раздала» (Варя о Раневской); «Любовь Андреевна прожила за границей пять лет, не знаю, какая она теперь стала... <...> Вы все такая же великолепная» (Лопухин о Раневской) и т.д. Эти и другие повторы — средство выражения главной авторской мысли.

В пьесе «Вишневый сад» А. П. Чехов иронизирует над либерализмом старого дворянского быта, пародийно изображает политическую сущность теорий о благодати буржуазной цивилизации.

«Вишневый сад» — комедия, где переплетается смешное и грустное, комедийное и трагическое. Только ли комическое отличает чеховских персонажей? Его герои страдают от одиночества, неразделенной любви. Раневская вдова, потеряла сына, живет в постоянном страхе, в ожидании чего-нибудь. «Я все жду чего-то, как будто над нами должен обвалиться дом», — страдает Шарлотта.

Персонажи в комедии редко прямо выражают свои чувства, которые скрываются за внешне ничем не примечательными поступками, за обычными репликами, интонациями, жестами. Особенностью комедии является *подтекст*. Так, в первом действии ожидается приезд Раневской. Появляется конторщик Епиходов с букетом цветов (их передал ему садовник). Его реплики не имеют никакого отношения к приезду Раневской. Подтекст в этих «случайных» словах Епиходова — общая оценка жизни в усадьбе; предчувствие «несчастья» для владельцев вишневого сада. В целом же случайные реплики, эпизоды, диалоги создают необходимую для восприятия и понимания пьесы эмоционально-психологическую атмосферу.

Большое значение в комедии имеют ремарки. У Чехова они особенные, часто помогают понять внутренний мир, мысли и чувства героя. Например, Аня: «она очень утомлена, даже пошатывается», «глядит в свою дверь» «нежно», «радостно», «идет в свою комнату», «говорит весело, по-детски».

Тема прошлого и будущего. Образ вишневого сада символизирует поэзию старой жизни. Этот образ возникает в самом начале пьесы. Гаев отмечает, что в энциклопедическом словаре есть упоминание об их саде. Любовь Андреевна Раневская гордится и восхищается садом: «Если во всей губернии есть что-нибудь интересное, даже замечательное, так это только наш вишневый сад. <...> Какой изумительный сад! Белые массы цветов, голубое небо...» В пьесе вишневый сад не только творение природы и человека, но и многозначный символ: для Раневской это символ детства, юности, чистоты; для Пети — символ крепостных, которых секли в этом саду; для Лопухина — символ будущего, которое для него немислимо без богатства: «Настроим мы дач, и наши внуки и правнуки увидят тут новую жизнь...» Для Пети и Ани это тоже символ буду-

шего, которое рисуется им не только как торжество справедливости, но и красоты: «Вся Россия наш сад. Земля велика и прекрасна, есть на ней много чудесных мест...», «Мы насадим новый сад, роскошнее этого, ты увидишь его, поймешь...»

Уже эти немногие примеры позволяют увидеть, что размышления о вишневом саде перерастают в мечты о будущем России. Символический сад — родина, «...вся Россия — наш сад». *Основной темой* пьесы является *судьба родины*. История вишневого сада и отношение к нему героев пьесы помогает лучше понять их. Вишневый сад объединяет всех героев пьесы, все они сливаются в общую группу, вишневый сад — их жизнь, их судьба, «настроение». Ни один из персонажей не отделен от судьбы вишневого сада.

В «Вишневом саде» есть прошлое, настоящее и есть живая нить, которая тянется от прошлого к настоящему. Один из примеров — Фирс; а Петя говорит Ане: «Подумайте, Аня: ваш дед, прадед и все ваши предки были крепостники, владевшие живыми душами, и неужели с каждой вишни в этом саду, с каждого листка, с каждого ствола не глядят на вас человеческие существа, неужели вы не слышите голосов...»

Многое изменилось в доме Раневской? Сама Любовь Андреевна говорит, что прислуга и работники живут впроголодь. Это все внешние связи прошлого и настоящего, но Петя отмечает и замаскированные: «Владеть живыми душами — ведь это переродило всех вас, живших раньше и теперь живущих, так что ваша мать, вы, дядя уже не замечаете, что вы живете в долг, на чужой счет, на счет тех людей, которых вы не пускаете дальше передней...»

Система образов. Персонажи пьесы не укладываются в рамки социально-психологической характерности. Купец Лопахин не враг дворянам (Раневской и Гаеву), он испытывает к ним симпатию и хочет помочь. Демократ-интеллигент, студент Петя для Раневской «хороший, добрый человек». Петя любит Лопахина за его «тонкую, нежную душу...» Вместе с тем они и чужды друг другу. Раневская и Гаев не принимают совет Лопахина сдать вишневый сад в аренду дачникам. С имением у них связаны воспоминания о матери, о детстве, о смерти сына Раневской. Для Лопахина вишневый сад — выгодное помещение капитала. Большинство из персонажей не испытывают противоречия между тем, как они мечтают и как живут.

Наиболее противоречив образ *Раневской*, она разная — то человек с душой, открытый прекрасному, добрый и отзывчивый; то эгоистичная, капризная барыня. Многое уловил в ее характере Гаев: «Она хорошая, добрая, славная, я ее очень люблю, но как там ни придумывай смягчающие обстоятельства, все же, надо сознаться, она порочна. Это чувствуется в ее малейшем движении». Раневская говорит о любви к детям, вишневому саду, родине... но ее поступки противоречат словам. Действительно, она

приветлива, любит пошутить, очень сентиментальна, часто предается воспоминаниям, плачет, однако глубоки ли ее чувства? Она со слезами рассказывает о своей жизни, гибели сына, измене любимого человека, но услышав музыку, решает позвать музыкантов и «устроить вечерок».

Гаев в пьесе представлен несколько иначе: «Говорят, что я все свое состояние проел на леденцах...» Он наделен талантом — жить за чужой счет. Жизненный интерес — игра в бильярд. В пятьдесят с лишним лет он не умеет без Фирса ни одеться, ни раздеться. Барство проявляется и в манере общения. Гаев спесив, груб, но в то же время беспомощен; что он может без Фирса и Яши?

Купец *Лопухин*, внук и сын крепостных, честный, энергичный, трудолюбивый человек, который хочет помочь Раневской. Он хозяин жизни, поскольку человек практичный и предприимчивый. Его программа — сравнить с землей старые постройки, вырубить вишневый сад, сдать землю в аренду дачникам. Чехов своеобразно оценивал Лопухина, с тревогой относился к подбору актера на эту роль: «Когда я писал Лопухина, то думалось мне, что это ваша роль... — писал он К. С. Станиславскому. — Лопухин, правда, купец, но порядочный человек во всех смыслах, держаться он должен вполне благопристойно, интеллигентно, не мелко, без фокусов...» Чехов считал эту фигуру центральной в пьесе.

Петя Трофимов также важный и непростой для Чехова персонаж. Вечный студент, «облезлый барин», порой здравомыслящий, порой нелепый. Чехова в образе Пети тревожила «...недоделанность некоторая... Ведь Трофимов то и дело в ссылке, его то и дело выгоняют из университета, а как ты изобразишь сии штуки?» Драматург не касался революционных идей Пети, он создал психологический портрет молодого человека 1880-х годов, причастного к студенческим волнениям. Как относятся персонажи пьесы к Пете? Раневская иронизирует, Аня воспринимает слова и поступки Пети серьезно, Лопухин размышляет над его речами и поступками. В сцене, когда Лопухин предлагает Пете деньги взаимы, тот отказывается: «Дай мне хоть двести тысяч — не возьму. Я свободный человек. И все, что так высоко и дорого цените вы все, богатые и нищие, не имеет надо мной ни малейшей власти, вот как пух, который носится по воздуху. Я могу обходиться без вас, я могу проходить мимо вас, я силен и горд. Человечество идет к высшей правде, к высшему счастью, какое только возможно на земле, я в первых рядах!» Лопухин в ответ на этот монолог произносит: «Пора ехать. Мы друг перед другом нос дерем, а жизнь знай себе проходит. Когда я работаю подолгу, без усталости, тогда мысли полегче, и кажется, будто мне тоже известно, для чего я существую...»

За Петей готова пойти *Аня*. Ей под силу бросить все, порвать с привычной жизнью, «уйти» в будущее. Аня молода, ей всего 17 лет.

А. П. Чехов писал Вл. И. Немировичу-Данченко: «Аню может играть кто угодно, хотя бы совсем неизвестная актриса, лишь бы она была молода и походила на девочку, и говорила бы молодым, звонким голосом. Эта роль не из важных». Роль Ани в комедии — олицетворение молодости, чистоты. Она свободна от корыстных расчетов, открыта всему прекрасному и благородному.

Важную роль в раскрытии основных идей пьесы играют *Яша, его мать*, заживо похороненный в доме *Фирс, Шарлотта, Варя, Епиходов*. Они как бы впитали недостатки своих господ. Яша пять лет пробыл за границей с Раневской. «Твоя мать пришла из деревни, со вчерашнего дня сидит в людской, хочет повидаться», — говорит ему Варя. На это он равнодушно отвечает: «Бог с ней совсем!» Его равнодушие, грубость к близким — повторение такого же равнодушия к людям Раневской. Епиходов с его несчастьями, Шарлотта с ее фокусами — отражение пустой бессмысленной жизни аристократов.

Речь персонажей. Полноте и глубине раскрытия характеров в пьесе способствует речь персонажей. Реплики Раневской чувствительны и одновременно манерны. Она употребляет лирические эпитеты («сокровище мое», «прекрасная комната», «изумительный сад»); метафоры и сравнения («белое деревцо склонилось, похожее на женщину»); уменьшительно-ласкательные суффиксы («студентик», «деревцо», «шкапчик», «столик мой»).

У Гаева просторечные слова соединяются с высокими, он часто произносит высокопарные монологи; употребляет бильярдные термины. Речь Симеонова-Пищика груба и примитивна, он к месту и не к месту говорит о своей дочери. В речи Лопухина сочетаются слова просторечные («экий», «нужно поубрать»); из купеческого обихода и жаргона («по пяти надбавляют»); варваризмы («аукцион», «проект»); трафареты («покрытый мраком неизвестности»). В речи Пети много научных и политических терминов («истина», «труд», «философствуют»), речь его взволнованна, эмоционально окрашена, со множеством риторических, подчас высокопарных, обращений («Верьте мне, Аня, верьте!» «Вперед! Солнышко мое! Весна моя!»). Речь Ани лирична, мелодична. Характер Епиходова достаточно раскрывается в его речи — она полна неправильных сочетаний слов с массой ненужных вводных слов и оборотов («Но, конечно, если взглянуть с точки зрения, то вы, позволю себе так выразиться, извините за откровенность, совершенно привели меня в состояние духа...»).

У А. П. Чехова есть общий прием для создания речевых характеристик всех героев пьесы — это комизм, который строится на непонимании героями ситуации.

Тема чуда в пьесе «Вишневый сад». Эта тема проходит через всю пьесу «Вишневый сад» и часто усугубляет комизм ситуации. Вдруг чудом удастся достать денег и спасти вишневый сад — мечтает

Гаев в первом действии: «Проценты мы заплатим, я убежден... (кладет в рот леденец). Честью моей, чем хочешь клянусь, имение не будет продано! (*Возбужденно*). Счастьем моим клянусь! Вот тебе моя рука, назови меня тогда дрянным, бесчестным человеком, если я допущу до аукциона! Всем существом моим клянусь!» Эта вера в чудо у Гаева развивается. Во втором действии он говорит, что ему предназначено место в банке — «шесть тысяч в год...», его «обещали познакомить с одним генералом, который может дать под вексель». Даже доверчивая Раневская не верит в это чудо брата: «Это он бредит. Никаких генералов нет».

Большой философ Симеонов-Пишик развивает целую философскую теорию чуда. «Не теряю никогда надежды, — говорит он. — Вот, думаю, уж все пропало, погиб, ан, глядь, — железная дорога по моей земле прошла, и... мне заплатили. А там, гляди, еще что-нибудь случится не сегодня-завтра... Двести тысяч выигрывает Дашенька... у нее билет есть». Эта вера помогает ему выжить, судьба неоднократно дарит ему чудные подарки. Достаточно вспомнить финал. На его земле найдена белая глина, он сдает ее в аренду, получает деньги и бежит от одного соседа к другому, чтобы отдать долги, поскольку «всем должен».

Раневская потеряла вишневый сад, но к ней вернулась любовь. Именно вера в дальнейшее помогает ей жить.

Присутствием чуда как реальным счастьем живет Петя Трофимов. «Я даже вижу его», — говорит Петя.

В пьесе «Вишневый сад» А. П. Чехов передал состояние русского общества в начале XX века — всеобщую разобщенность, неумение слушать и слышать друг друга. Чехов убежден, что человек не может жить, утратив старое и не обретя нового. Вот почему он и назвал героев последней пьесы «недотепами», идущими мимо жизни, не знающими ее законов. Чехов сомневался в правильном ответе на вопрос, что такое «норма» жизни, но он был уверен в том, что в жизнь необходимо всматриваться, следить за ее движением. Это было принципиально важно прежде всего для него самого, писателя рубежа веков, прожившего в новом, XX столетии несколько лет, но навсегда в нем оставшегося.

Коллектив Художественного театра устроил чествование драматурга. Чехов был тяжело болен. «Когда после третьего акта он, мертвенно бледный и худой, стоя на авансцене, не мог унять кашля, пока его приветствовали и адресами и подарками, у нас болезненно сжались сердца», — вспоминал К. С. Станиславский. Все понимали, что прощаются с Чеховым навсегда. Весной 1904 года болезнь писателя резко обострилась. Прикованный к постели, он продолжал интересоваться работой Художественного театра, делился с актерами замыслом новой пьесы.

По требованию врачей Чехов вместе с женой 3 июня выехал в Беденвейлер (Германия). Через месяц Чехова не стало. Он умер

2 (15) июля 1904 года спокойно, в сознании, за несколько часов до смерти рассмешил Ольгу Леонардовну юмористическим рассказом. «Я сидела, прикорнувши на диване, после тревоги последних дней, и от души смеялась. И в голову не могло прийти, что через несколько часов я буду стоять перед телом Чехова!» — вспоминала Ольга Леонардовна.

Антон Павлович Чехов был похоронен в Москве на Новодевичьем кладбище.

Творчество А. П. Чехова в мировой литературе. «Звездой первой величины» назвал Чехова Бернард Шоу. Будучи тончайшим психологом, мастером подтекста, умело сочетавшим иронию и лирику, А. П. Чехов оказал огромное влияние на развитие не только русской, но и мировой литературы.

Произведения А. П. Чехова были переведены на 16 языков еще при жизни писателя. В ялтинском доме хранится 29 изданий, присланных переводчиками его творчества из Чехословакии, Германии, Дании, Норвегии, Югославии.

Поэт Рильке был первым австрийским классиком, который читал произведения Чехова на русском языке. Он перевел пьесу А. П. Чехова «Чайка» на немецкий язык, а через месяц начал писать «драматический эскиз в двух актах» — «Дебютант» (позже автор дал другое название произведению «Повседневная жизнь»). В пьесе новый для творчества Рильке персонаж — молодая женщина Маша, которая по характеру напоминает Нину Заречную (героиню пьесы «Чайка»).

А. П. Чехов относится к числу европейских авторов новой драмы (Г. Ибсен, А. Стриндберг, Б. Шоу, М. Метерлинк...) — драмы, которая совершила переворот в сценическом искусстве и создала новую театральную систему. Новации А. П. Чехова-драматурга совпали с поисками бельгийского драматурга Мориса Метерлинка в европейском театре. Метерлинк волновали «тайны духа» и скрытый «трагизм повседневной жизни».

Исследователи творчества А. П. Чехова отмечают в его творчестве элементы античного театра. Так, в пьесах Чехова, начиная с «Чайки», важную роль играют внесценические персонажи, которые придают действию движущие мотивы, а в греческих пьесах эти функции принадлежат богам, которые определяли судьбы действующих лиц. Еще один пример. В пьесах Чехова действует принцип трагической иронии, чтобы показать, как взгляды, надежды человека разбиваются в столкновении с жизнью. Этот принцип впервые в мировой драматургии отмечается у Софокла, в драмах которого судьба человека зависит от воли богов.

На рубеже 10—20-х годов XX века в англоязычных странах имя А. П. Чехова стало упоминаться рядом с именем Шекспира. А в 1971 году английский профессор Дж. Стайнен сравнил вклад Чехова в развитие мирового театра с тем, что внес Шекспир: «Как

всякий великий театр, театр Чехова возрождается к жизни и самообновляется с каждой новой постановкой. Мы всегда увидим что-то новое в Чехове, так же как видим новое в Шекспире». В Финляндии существует традиция постановок драм А. П. Чехова. В 1999 году было отмечено столетие первой постановки пьесы «Чайка» на финской сцене.

Пьесы Чехова стали эпохой в развитии мировой драматургии, поскольку отразили определенное состояние человека и мира — исторически обусловленное и вместе с тем универсальное, способное к воспроизведению и пониманию людьми разных национальностей. Его пьесы идут практически на всех европейских сценах. Русский философ Сергей Булгаков отмечал, что «для правильного понимания значения творчества Чехова весьма важно иметь в виду, что его образы имеют не только местное и национальное, но и общечеловеческое значение, они вовсе не связаны с условиями данного времени и среды, так что их нельзя целиком свести и, так сказать, погасить общественными условиями данного момента».

Вопросы и задания

1. Прочитайте в учебнике раздел о творчестве А. П. Чехова. Вспомните известные вам произведения А. П. Чехова.
2. *Прочитайте дополнительную литературу о жизни и творчестве А. П. Чехова.
3. Составьте таблицу «Хроника жизни и творчества А. П. Чехова».
4. Проанализируйте синхронистическую таблицу (конец XIX — начало XX века) (см. практикум). Охарактеризуйте основные исторические и культурные события этого периода.
5. Подготовьте сообщение на одну из тем:
 - «Слово об А. П. Чехове»;
 - «Ранние юмористические произведения А. П. Чехова (на примере двух-трех рассказов)»;
 - *«Роль пейзажа в раскрытии внутреннего состояния героев А. П. Чехова и И. С. Тургенева (на примере двух-трех произведений)»;
 - *«Почему М. Горький сказал о Чехове: “Его врагом была пошлость”?» (на примере двух-трех произведений)».
6. Почему рассказы «Человек в футляре», «Крыжовник», «О любви» объединены в трилогию?
7. *Раскройте различные варианты «футлярности» в «маленькой трилогии», художественные приемы обрисовки «футлярности».
8. Что объединяет героев «маленькой трилогии»? Каков их социальный и профессиональный статус?
9. *Изображая героев трилогии, А. П. Чехов:
 - а) сокращал дистанцию между рассказчиком и героем, т. е. приближал рассказчика к герою;
 - б) использовал прием углубления психологического анализа как формы разоблачения героев.

Приведите примеры, подтверждающие эти суждения или опровергающие их.

10. Возможно ли разрушение «футляра»? Приведите примеры, если они есть в трилогии. Что (или кто) противостоит «футлярной жизни»? Приведите примеры, если они есть в трилогии.

11. *Проанализируйте проявление «футлярности» в сказке М. Е. Салтыкова-Щедрина «Премудрый пискарь», в одном из рассказов А. П. Чехова: «Учитель словесности», «Ионыч», «Дама с собачкой» (рассказ по выбору).

12. *Вспомните образы «лишних людей» в русской литературе. Можно ли Алехина причислить к этому типу?

13. **Сопоставьте рассказы А. П. Чехова «Крыжовник» и Л. Н. Толстого «Много ли человеку земли нужно». Что в них общего? Чем они отличаются?

14. *Какова философско-психологическая основа в поздних рассказах А. П. Чехова?

15. Охарактеризуйте драматургический конфликт в пьесе «Вишневый сад». Отметьте этапы его развития.

16. *Определите сюжеты (внешний и внутренний) комедии «Вишневый сад».

17. В комедии «Вишневый сад» четко определено время действия. Какова его роль в раскрытии конфликта и сюжетов пьесы?

18. В чем особенности жанра пьесы «Вишневый сад»? Комическое и трагическое в пьесе Чехова. Приведите примеры.

19. *Какова роль подтекста в комедии «Вишневый сад»? Приведите примеры и прокомментируйте их.

20. В чем особенность ремарок в комедии «Вишневый сад»? Приведите примеры и прокомментируйте их.

21. Пьесу «Вишневый сад» называют «пьесой недотеп». Лейтмотивом в комедии звучит слово «недотепа». Кто и кого так охарактеризовал? Можно ли этим словом охарактеризовать Гаева, Раневскую, Симеонова-Пищика, Епиходова? Почему? Подтвердите свое суждение примерами из текста.

22. Опираясь на примеры из текста, раскройте характер Раневской. Составьте план ответа.

23. *В пьесе «Вишневый сад» можно выделить главных, второстепенных и внесценических персонажей. Как они взаимодействуют между собой? Приведите примеры.

24. Охарактеризуйте образы Ани и Пети. Какова их роль в раскрытии основной идеи пьесы?

25. Охарактеризуйте Лопахина и его роль в раскрытии основной идеи пьесы.

26. Раскройте символику пьесы «Вишневый сад».

27. Какова роль образа вишневого сада в раскрытии эстетических, нравственных и философских проблем комедии? Составьте план ответа.

28. И. Северянин, поэт Серебряного века, написал замечательные строки о Чехове:

Не знаю, как для англичан и чехов,
Но он отнюдь для русских не смешон,

Сверкающий, как искристый крешон,
Печальным юмором серьезный Чехов.

Попытайтесь объяснить, почему сказано «для русских не смешон»,
«печальным юмором серьезный Чехов».

29. Составьте понятийный словарь темы «А. П. Чехов».

Рекомендуемая литература

Бурдина И. Ю. А. П. Чехов. Вишневый сад : анализ текста, основное содержание, сочинения / И. Ю. Бурдина. — М., 2001.

Капитанова Л. А. А. П. Чехов в жизни и творчестве. Учеб. пособие для школ, гимназий, лицеев и колледжей / Л. А. Капитанова. — М., 2000.

Громов М. Книга о Чехове / М. Громов. — М., 1989.

*Русские писатели. 1800—1917 : биографический словарь : в 5 т. / гл. ред. П. А. Николаев. — М., 1994.

*Страда В. Антон Чехов // История русской литературы : XX век : Серебряный век. — М., 1995.

*Чудаков А. П. Мир Чехова : возникновение и утверждение / А. П. Чудаков. — М., 1986.

*Чуковский К. И. О Чехове / К. И. Чуковский. — М., 1967.

**ПРИМЕРНЫЕ ВОПРОСЫ И ЗАДАНИЯ
К ИТОВОМУ ЗАЧЕТУ ПО КУРСУ
РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ
КОНЦА XVIII—XIX ВЕКОВ**

1. Почему первая половина XIX века получила название «Золотой век» русской литературы?
2. *Какие философско-эстетические направления господствовали в русской литературе первой половины XIX века? В творчестве каких русских писателей они проявились наиболее ярко?
3. Какие новые жанры появились в русской литературе в начале XIX века?
4. Какие основные темы развивала русская литература первой половины XIX века?
5. Какие новые типы героев появились в произведениях русских писателей и поэтов первой половины XIX века?
6. *Почему Г. Р. Державина можно назвать родоначальником новой русской литературы? Назовите основные темы и мотивы поэзии Г. Р. Державина.
7. *Оцените значение творчества В. А. Жуковского для развития новой русской литературы того времени.
8. Назовите основные темы и мотивы лирики А. С. Пушкина.
9. В чем заключается идейно-художественное своеобразие философской лирики А. С. Пушкина?
10. Почему понятие «свобода» является основополагающим для творчества А. С. Пушкина? Как трансформировалось на протяжении творческого пути поэта это понятие?
11. Как изменялся на протяжении творческого пути лирический герой поэзии А. С. Пушкина?
12. В чем состоит основной конфликт поэмы А. С. Пушкина «Медный всадник»?
13. Какое влияние оказал А. С. Пушкин на развитие русской поэзии и русского литературного языка?
14. Назовите основные темы и мотивы лирики М. Ю. Лермонтова.
15. В чем заключается идейно-художественное своеобразие лирики М. Ю. Лермонтова?
16. Охарактеризуйте лирического героя поэзии М. Ю. Лермонтова.
17. *Как проявился в лирике М. Ю. Лермонтова мотив бездуховности, пустоты света? Какую роль играет в произведениях М. Ю. Лермонтова образ маскарада?
18. Как в поэзии М. Ю. Лермонтова воплотились темы отрицания и борьбы?
19. Как в поэзии М. Ю. Лермонтова воплотилась тема одиночества?

20. В чем состоит трагический конфликт поэзии М. Ю. Лермонтова?
21. Жанровое и художественное своеобразие «петербургских повестей» Н. В. Гоголя.
22. Образ Петербурга в повестях Н. В. Гоголя.
23. Как раскрывается в «петербургских повестях» Н. В. Гоголя тема бездуховности, торжествующей пошлости?
24. Как в произведениях Н. В. Гоголя воплотилась тема творчества и ответственности художника?
25. Христианские мотивы в творчестве Н. В. Гоголя.
26. В чем состояла трагедия Гоголя-художника?
27. «Новые люди» (нигилисты, разночинская интеллигенция) в произведениях русских писателей.
28. Какие основные темы развивала русская литература второй половины XIX века?
29. *В чем суть полемики между западниками и славянофилами? Каково влияние западников и славянофилов на развитие русской литературы второй половины XIX века?
30. Каковы основные темы и проблемы «Записок охотника» И. С. Тургенева?
31. В чем суть конфликта «отцов» и «детей» в романе И. С. Тургенева «Отцы и дети»?
32. Какова эволюция взглядов Базарова на протяжении романа «Отцы и дети»?
33. Какова роль эпилога в идейно-философской системе романа И. С. Тургенева «Отцы и дети»?
34. *Каково влияние природы на лирического героя стихотворения Н. А. Некрасова «Разрывается сердце от муки...»? Почему в минуту, когда «плохо верится в силу добра», он обращается к природе?
35. Как Н. А. Некрасов охарактеризовал отношения лирического героя и его возлюбленной в стихотворениях «Мы с тобой bestолковые люди...» и «Я не люблю иронии твоей...»? Как он предлагает бороться с «прозой в любви»?
36. Какова основная тематика лирики Н. А. Некрасова? Почему его произведения в основном посвящены народной жизни? Как это согласуется с его творческим кредо?
37. Как в стихотворении «Поэт и гражданин» продолжается пушкинская традиция? В чем новизна постановки вопроса?
38. *Какова общая идея стихотворений Н. А. Некрасова «Поэт и гражданин» и «Блажен незлобивый поэт»? Сделайте сравнительно-сопоставительный анализ идейно-нравственной проблематики произведений.
39. *Писатель Глеб Успенский сказал, что Н. А. Некрасов в поэму «Кому на Руси жить хорошо» хотел вместить «весь опыт, данный Николаю Алексеевичу изучением народа, все сведения о нем, накопленные “по словечку” в течение 20 лет, и создать книгу полезную, понятную народу и правдивую». Подтвердите или опровергните эту мысль, приведите примеры из текста поэмы.
40. Какое значение имеет композиция поэмы «Кому на Руси жить хорошо»? Докажите, что она традиционна для произведений, в которых описывается поиск счастливых земель.

41. Докажите, что Некрасов все-таки уповаает на скрытые в народе силы. Покажите это на примерах из поэмы «Кому на Руси жить хорошо».

42. *Как трансформируется традиция изображения русского праведника в поэме Н. А. Некрасова «Кому на Руси жить хорошо»? Сопоставьте с другими произведениями русской классики.

43. Каков смысл пролога к поэме Н. А. Некрасова «Кому на Руси жить хорошо»?

44. *Соответствует ли образ Гриши Добросклонова мыслям В. Г. Белинского, высказанным в «Литературных мечтаниях»: «Итак, вот тебе две дороги, два неизбежные пути: отрекись от себя, подави эгоизм, попри ногами твое своекорыстное “Я”, дыши для счастья других, жертвуй всем для блага ближнего, родины, для пользы человечества... <...> Этот подвиг тебя страшит, кажется тебе не по силам?... Ну, так вот тебе другой путь, он шире, спокойнее, легче: люби самого себя больше всего на свете; не бойся зла, когда оно приносит тебе пользу,... гни свой хребет... Весела и блестяща будет жизнь твоя, ты не узнаешь, что такое холод и голод, что такое угнетение и оскорбление».

45. *Как И. А. Гончаров относился к новым в то время идеям социалистов, нигилистов? Каково трагическое обольщение главной героини романа «Обрыв»?

46. *В связи с чем И. А. Гончаров писал статью «Милльон терзаний»? Какие части в ней посвящены собственно разбору пьесы А. С. Грибоедова, а какие — новой постановке на сцене?

47. *Какие проблемы современной ему литературной Москвы поднял И. А. Гончаров в статье «Милльон терзаний»?

48. Назовите эпизоды из романа «Обломов», в которых описаны «сознательные» минуты в жизни героя: когда он недоволен своей апатией, когда Обломову становится больно за остановку в духовном развитии. Проанализируйте их.

49. «Какое-то хорошее светлое начало, данное ему (Обломову) от природы, кто-то украл и закопал в его душе, как в могиле». Кто этот тайный враг или таинственная сила? Почему собственная душа кажется Обломову могилой?

50. Сравните цели в жизни Обломова и Штольца. Чего достиг каждый? Составьте план сравнительной характеристики героев.

51. Каким видится Обломову идеал жизни? Почему Штолец называет нарисованную картину «обломовщиной», т. е. праздностью, возведенной в степень идеала?

52. *Охарактеризуйте тематику пьес А. Н. Островского. Объясните ее разнообразие. Докажите, что А. Н. Островский создал новый русский сценический репертуар.

53. *Проанализируйте пьесу А. Н. Островского, посвященную театру (по выбору). Какова ее проблематика? Как в пьесах «Лес», «Таланты и поклонники», «Без вины виноватые» изображены люди искусства?

54. Дайте характеристику «темному царству». Как возникла эта метафора?

55. В чем смысл названия пьесы «Гроза»?

56. Почему Н. А. Добролюбов определил конфликт «Грозы» как конфликт «горячего сердца» и «темного царства»?

57. Определите особенности конфликта, сюжета и композиции в пьесе «Гроза».
58. Какую роль играют символические образы в пьесах «Гроза» и «Бесприданница»?
59. Почему Н.А.Добролюбов сказал, что в «Грозе» «необходимы ненужные лица»?
60. Докажите философский характер тютчевского романтизма. Сравните стихотворения «Умом Россию не понять...» и «Нам не дано предугадать...».
61. *Покажите гармонию и музыкальность поэтической речи А.А.Фета, определите способы их достижения. Проанализируйте стихотворения «Заря прощается с землею...», «Это утро, радость эта...».
62. Проанализируйте любовную лирику Ф.И.Тютчева на примере стихотворений «Я встретил вас, и все былое...» и «Денисьевского цикла». Докажите, что поэт изображал любовь как стихийную силу и «поединок роковой» (на примере нескольких стихотворений по выбору). Составьте план ответа.
63. Охарактеризуйте идейное содержание и философскую проблематику стихотворения «Silentium!».
64. Жанровое своеобразие и основные темы сказок М.Е.Салтыкова-Щедрина (на примере двух-трех сказок).
65. Раскройте суть понятия «эзопов язык» на примере известных вам произведений М.Е.Салтыкова-Щедрина.
66. *Какие традиции Н.В.Гоголя продолжил М.Е.Салтыков-Щедрин? В чем его новаторство?
67. Расскажите, как градоначальники управляли городом Глуповым (на примере глав «Органчик», «Подтверждение покаяния», «Заключение»).
68. Объясните финал романа М.Е.Салтыкова-Щедрина «История одного города».
69. Объясните смысл названия произведения Н.С.Лескова «Очарованный странник».
70. Основные темы и проблемы в творчестве Н.С.Лескова.
71. Назовите основные темы и проблемы творчества Л.Н.Толстого.
72. Как исторические взгляды Л.Н.Толстого отражены в романе-эпопее «Война и мир»?
73. Какое место в системе персонажей романа «Война и мир» занимают образы Кутузова и Наполеона? Какую роль играют образы Кутузова и Наполеона в раскрытии идейно-философского содержания романа?
74. Как в романе-эпопее «Война и мир» Л.Н.Толстой раскрыл «мысль семейную»? Какую роль в раскрытии этой мысли играют женские образы?
75. Расскажите о духовных исканиях главных героев романа-эпопеи «Война и мир»: князя Андрея, Пьера Безухова, Наташи Ростовской, княжны Марьи.
76. Назовите основные темы и проблемы творчества Ф.М.Достоевского.
77. Расскажите о времени и пространстве в романе Ф.М.Достоевского «Преступление и наказание». Какую роль играет изображение времени и пространства в раскрытии идейно-философского содержания романа?

78. Как вы понимаете, в чем сущность и истоки теории Раскольникова? В чем, по мнению автора, ошибочность его теории и причины ее крушения?

79. *Какую роль играют сны в раскрытии идейно-философского содержания романа «Преступление и наказание»?

80. Как вы понимаете смысл эпилога романа Ф. М. Достоевского «Преступление и наказание»?

81. Основные темы и проблемы раннего творчества А. П. Чехова (на примере трех-четырех произведений).

82. Тема гибели человеческой души в «маленькой трилогии» А. П. Чехова («Человек в футляре», «Крыжовник», «О любви»).

83. *Остров Сахалин в общественной и творческой судьбе А. П. Чехова.

84. Основные мотивы творчества А. П. Чехова 1890-х годов (по рассказам «Палата №6», «Дом с мезонином», «Ионыч», «маленькой трилогии»; рассказ по выбору).

85. Особенности драматургии А. П. Чехова.

86. Особенности жанра пьесы А. П. Чехова «Вишневый сад». Трагическое и комическое в пьесе.

87. Основные идеи комедии А. П. Чехова «Вишневый сад».

88. Тема прошлого и будущего в комедии А. П. Чехова «Вишневый сад».

89. Система образов в комедии А. П. Чехова «Вишневый сад».

90. Какова роль образа вишневого сада в раскрытии эстетических, нравственных и философских проблем комедии А. П. Чехова «Вишневый сад»?

Часть II

**РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА
XX ВЕКА**

ОСОБЕННОСТИ РАЗВИТИЯ ЛИТЕРАТУРЫ И ДРУГИХ ВИДОВ ИСКУССТВА В КОНЦЕ XIX — НАЧАЛЕ XX ВЕКА

Русский художник А. Бенуа в 1914 году написал: «Вот уже десять лет, как усиливается какой-то сплошной кошмар в искусстве, в этом вернейшем градуснике духовного здоровья общества». Многие его современники отмечали «нездоровье» общества на рубеже веков. Это неудивительно, поскольку период XIX — начала XX века стал эпохой трех революций, мировой войны, резкого скачка науки, бурного развития капиталистических отношений в России. В то же время активизировалось появление различных религиозно-философских теорий («богоискателей», «богостроителей», «софиологов», «марксистов» и т.д.), которые возникли в условиях кризиса всех сторон жизни.

Часть русской интеллигенции обратилась к религии как к средству спасения. «Религиозное возрождение» и «религиозные искания» в культуре данного периода связаны с именами философов Н.А. Бердяева, С.Н. Булгакова, Д.С. Мережковского, П.А. Флоренского и др. Русская религиозная философия развивалась в русле идеологии славянофилов и западников.

Богоискатели не принимали капиталистический путь развития России, так как считали его торжеством бездуховного прагматизма; в то же время и социализм они находили неприемлемым для России, видели в нем продолжение капитализма, отсутствие свободы и творчества. «Богоискатели» выступали и с критикой официального православия, развивали учение о новом «религиозном» сознании. Они предлагали перестроить современные формы жизни на основе обновления христианства, пытались сформулировать универсальный закон для поддержания мира и порядка.

Их мировоззренческой основой стало учение Вл. Соловьева о «Всеединстве». Главное в его учении — образ жены, облаченной в Солнце, являющейся воплощением Истины, Добра и Красоты, дарующей миру нового Бога. Учение о всеединстве Вл. Соловьева соотносили с представлениями о Софии — премудрости Божьей. Его систему воспринимали как соединение религии, философии и науки. Свои философские идеи Вл. Соловьев реализовывал в собственном поэтическом творчестве; они также были восприняты

поэтами-символистами. А. Блок, А. Белый и другие символисты считали его своим наставником и «духовным отцом».

Согласно концепции «богоискателей», все проблемы в новейшей литературе следует рассматривать как религиозные. Новая литература должна стать идеалом религиозного искусства, которое не рождается бытием, а творит его.

Богостроители предпринимали попытки соединить научный социализм с религией, создать религиозный атеизм. Они объявили марксизм «наивысшей формой религии», старались раскрыть этическую ценность социализма. Видными представителями «богостроителей» были А. В. Луначарский, В. А. Базаров, П. С. Юшкевич, разделял эти идеи некоторое время и М. Горький.

Марксистская философия в основном строилась на пропаганде и борьбе с буржуазной идеологией, развивая основные положения эстетики русских революционных демократов. Например, Г. В. Плеханов считал, что научная теория эстетики «в основном будет подвигаться вперед лишь опираясь на материалистическое понимание истории». Важный этап в развитии материалистической философии связан с теорией В. И. Ленина о социалистической революции, учением о диктатуре пролетариата, о союзе рабочего класса с крестьянством.

Все эти философские теории способствовали богоотступничеству¹ в России, провоцировали разные формы этого явления, но в то же время оказывали сильное влияние на развитие сознания и творчества деятелей науки и искусства и бесспорно повлияли на развитие русской литературы.

Будучи во многом отсталой (среднеразвитой) страной, Россия в конце XIX — начале XX века смогла удивить мир выдающимися научными открытиями, шедеврами искусства, определившими мировой уровень. Это тем более удивительно, если учесть, что в России существовала огромная, непреодолимая пропасть между культурной элитой и подавляющим большинством неграмотного населения, живущего в совершенно иной системе культурных координат. Такое обстоятельство не может быть случайным.

Именно вследствие кризиса, который пережила страна, нарастания противоречий жизни думающие люди, особенно художники, испытывали потребность найти ответы на мучающие их вопросы, отыскать закономерности бытия, обрести покой, быть может в творчестве, если не в жизни.

Искусство рубежа XIX — XX веков. На рубеже XIX — XX веков наблюдается интенсивное развитие всех видов искусства, этот период стал благоприятным для раскрытия многогранных талантов деятелей культуры.

¹ Богоотступничество — религиозный перелом, состоящий в превращении верующего в противника религии.

Например, Б. Л. Пастернак более известен как поэт и писатель, но он был и прекрасным музыкантом, оставил художественные полотна. Поэт М. Кузмин известен и как композитор.

Удивительным явлением в русской культуре рубежа веков были «Среды» на «Башне» Вяч. Иванова. Еженедельно в зимний сезон 1905—1906 годов в его доме в Петербурге собирались философы, ученые, художники, актеры, писатели, музыканты. Они обсуждали разные проблемы: «Искусство и социализм», «Романтизм и современная душа», «Счастье», «Индивидуализм и новое искусство», «Актер будущего», «Религия и мистика», «Одиночество». Активно развивалось театральное искусство. Именно в эти годы великий К. С. Станиславский создал Московский художественный театр (МХТ), позднее — МХАТ. МХТ стал новым театром по сути и идеологии: К. Станиславский ушел от внешнего реализма действия к психологической правде. Новому театру потребовалась новая драматургия — пьесы А. П. Чехова и А. М. Горького. Премьера «Чайки» А. П. Чехова 17 декабря 1898 года стала днем рождения МХТ.

При Московском Художественном театре был организован Новаторский театр-студия под руководством В. Мейерхольда при участии поэта В. Брюсова. Эта студия представляла собой первый, хотя и незавершенный опыт создания в России символистского (метафорического) театра. *Символистский театр* — это «театр молчания», задача которого — выявление бытийного в повседневном, будничном быте. На сцене театра-студии Мейерхольд поставил две пьесы Л. Андреева: «К звездам» (1906) и «Савва» (1907).

В 1904 году в Петербурге возник театр В. Ф. Комиссаржевской, в его репертуаре были пьесы Горького, Чехова и др., отражавшие устремления демократической интеллигенции. Ученик Станиславского Е. Б. Вахтангов создал в Москве 3-ю студию МХТ, позднее преобразовавшуюся в театр его имени. Творчество Вахтангова также было отмечено поисками новых форм.

Обновление сценического и исполнительского стиля переживала на переломе веков и русская опера. Развитие лучших традиций музыкального театра было связано с частной оперой мецената С. И. Мамонтова и С. И. Зимина в Москве.

Композиторы разных поколений внесли свой вклад в русскую музыкальную культуру того периода. На это время приходится завершающий этап композиторской деятельности П. И. Чайковского, М. А. Балакирева, Ц. А. Кюи, Н. А. Римского-Корсакова; расцвет творчества А. К. Глазунова, С. И. Танеева, А. К. Лядова; период творческой зрелости А. Н. Скрябина, С. В. Рахманинова; этап становления дарования И. Ф. Стравинского, С. С. Прокофьева, Н. Я. Мясковского.

Пору расцвета переживал балет (А. К. Глазунов, И. Ф. Стравинский, С. С. Прокофьев). Реформаторами балетного театра в

те годы называли балетмейстера М. М. Фокина и балерину А. П. Павлову.

К концу XIX века в России сложилась оригинальная композиторская школа. В Петербурге и Москве были открыты консерватории и оперно-балетные театры (Мариинский и Большой); появились крупные нотные издательства; с 1884 по 1918 год выходила «Русская музыкальная газета». Крупнейшими представителями русской вокальной школы, певцами мирового класса стали Ф. И. Шаляпин, Л. В. Собинов, А. В. Нежданова.

Архитектура, изобразительное искусство, музыка развивались в соответствии со своей спецификой, но вместе с тем и во взаимодействии друг с другом. Промышленный прогресс на рубеже XIX—XX веков произвел подлинный переворот в градостроительстве. Появление новых строительных материалов (железобетон, металлоконструкции) и совершенствование строительной техники позволили использовать конструктивные и художественные приемы. В архитектуре активно развивался стиль *модерн*¹.

Русское изобразительное искусство рубежа веков переживало небывалые прежде явления. Это время выдвинуло немало крупных талантов, оно отмечено возникновением большого числа художественных групп и объединений, всплеском выставочной и издательской деятельности в области искусства.

Жанровая живопись перестала быть ведущей. Художников в равной мере интересовала тема раскола крестьянской общины («На миру» С. А. Коровина), проза отупляющего труда («Прачки» А. Е. Архипова) и революционные события 1905 года («Расстрел» С. В. Иванова). Размытие жанровых границ в исторической живописи привело на рубеже веков к развитию историко-бытового жанра. Ученик А. К. Саврасова И. И. Левитан, продолжая лирическое направление в пейзаже, подошел к импрессионизму («Березовая роща») и явился создателем «концепционного пейзажа», или «пейзажа настроения», которому присущ богатый спектр переживаний: от радостной приподнятости («Март», «Озеро») до философских размышлений о бренности всего земного («Над вечным покоем»).

Среди художников нового поколения выделялись два мастера живописного символизма — М. А. Врубель и В. Э. Борисов-Мусатов.

Национальный колорит, обращение к фольклору, создание легендарно-исторических образов характерны для художников рубежа XIX—XX веков: В. М. Васнецова («Витязь на распутье», 1882; «Богатыри», 1898), М. А. Врубеля («Царевна-лебедь», 1900). Религиозно-идиллическая трактовка образов отличает работы

¹ Модерн — стилевое направление в европейском и американском искусстве конца XIX—начала XX века.

М. В. Нестерова («Пустынник», 1888; «Видение отроку Варфоломею», 1890; «Святая Русь», 1906); для полотен Н. К. Рериха типичен национально-исторический пейзаж («Гонец», 1897; «Заморские гости», 1901, «Сеча при Керженце», 1911). Бытовые, порой иронические празднично-красочные сцены провинциальной жизни содержат полотна Б. М. Кустодиева («Ярмарка», 1906; «Купчиха», 1915). К. С. Петров-Водкин воплотил в своем творчестве национальную идею посредством художественных мотивов русской иконописи («Купание красного коня», 1912; «Мать», 1913).

Среди иллюстраторов русского народного фольклора наиболее заметными стали В. Д. Поленов («Сказка», 1880; «Война грибов», 1886), И. Я. Билибин («Княгиня на теремной башне», «Белая уточка», 1902).

Возникшее в конце 1890-х годов художественное объединение «Мир искусства» (В. М. Васнецов, М. В. Якунчикова, художники абрамцевского кружка) пропагандировало «русский национальный стиль» и новое западное искусство. «Мир искусства» явился своеобразным ответом российской творческой интеллигенции на всеобщую политизацию культуры в конце XIX — начале XX века и чрезмерную публицистичность изобразительного искусства.

Художники объединения «Бубновый валет», обратившись к эстетике постимпрессионизма, а также приемам русского лубка и народной игрушки, решили проблемы выявления материальности природы, построения формы цветов.

К 1910-м годам относятся первые эксперименты русских художников в области *абстрактного искусства*¹. Его главными представителями стали В. В. Кандинский («Импровизация 7», «Импровизация 11», «Композиция VI», «Импровизация холодных форм»), К. С. Малевич («Черный квадрат» и др.). В абстрактном искусстве нет человека, но есть особая форма воздействия на человека цветом, геометрическими фигурами.

Русский авангард (К. С. Малевич, В. Е. Татлин, В. В. Кандинский) намного опередили поиски европейских художников.

Литература. Этап развития литературы с 1890-х годов до 1917 года выделяется в отдельный период — «русская литература конца XIX — начала XX века». Массив произведений этих лет не только продолжает идеи литературы XIX века, но и существенно отличается и в содержательном, и в художественном плане. Литература усиленно стремилась дойти до самых глубин человеческой души, понять не только социальную, но и психологическую сущность личности.

¹ Абстрактное искусство (абстракционизм) — направление в искусстве XX века, отказавшееся от изображения реальных предметов и явлений в живописи, скульптуре и графике.

Литература рубежа XIX—XX веков представляет непростую и неоднозначную совокупность художественных проблем и творческих исканий. Основные литературные направления этого периода — *реализм* и *модернизм* — представляли разные концепции видения мира и человека.

Размышляя о судьбе критического реализма в конце XIX—начале XX века, надо помнить о том, что еще жили и творили такие его великие представители, как Л. Н. Толстой и А. П. Чехов. Их творчество в этот период претерпело существенные изменения, отражая новую историческую эпоху. Когда В. И. Ленин назвал Толстого «зеркалом русской революции» — зеркалом настроения крестьянских масс, он имел в виду в основном последние произведения Толстого, особенно роман «Воскресение». Такая оценка В. И. Ленина связана с тем, что начиная с 1880-х годов в мировоззрении Л. Н. Толстого произошли резкие изменения. Если в предыдущих его произведениях звучали ноты неудовлетворенности социальным устройством общества, то теперь этот протест стал острым и непримиримым. Он создал публицистические трактаты («Исповедь», «Так что же нам делать?»), в которых выразил свои идеи непротивления злу насилием; публиковал трактаты на философско-религиозные темы. Толстой отошел от своего круга, семьи, близких. «Со мной случился переворот, который давно готовился во мне и задатки которого всегда были во мне. Со мной случилось то, что жизнь нашего круга — богатых, ученых — не только опротивела мне, но потеряла всякий смысл. <...> Действия же трудящегося народа, творящего жизнь, представились мне единым настоящим делом. <...> Я отрекся от жизни нашего круга», — писал Толстой. Он выступал против официальной церкви (не против религии), пытался создать собственное учение («толстовство»). Став учителем для многих, Л. Н. Толстой часто сомневался в собственной правоте. В одном он был уверен — народ является хранителем высшей правды. В последние годы жизни он все чаще и чаще размышлял о том, что обществу не так важно искусство, как освоение нравственных истин. Соблюдая простые нравственные правила, люди смогли бы ответить на существующие «проклятые вопросы». Л. Н. Толстой на рубеже веков создал роман «Воскресение» (1899), повесть «Хаджи-Мурат» (1891—1904), рассказы «После бала» (1903), «За что?» (1906), драму «Живой труп» (1900). В этих произведениях герои-дворяне переживают духовный кризис, осознают никчемность своей прежней жизни.

Говоря об эволюции реализма, следует обратиться к творчеству А. П. Чехова. Именно в 1890-е годы он совершил те художественные открытия, которые поставили его наряду с Л. Н. Толстым во главе русской и мировой литературы. Чехов отказался от признания полной зависимости личности от среды. На смену «маленькому человеку» в произведения Чехова пришел человек «сред-

ний». Это новый тип личности — человек честный, но ограниченный условностями, он свято верит в силу социального «прогресса» и судит о живой жизни шаблонами из периодической печати, исповедует «теорию малых дел» (Лида из рассказа «Дом с мезонином» и др.).

Нельзя забывать о том, что на рубеже веков продолжалась творческая деятельность писателей-реалистов старшего поколения, таких как В. Г. Короленко, Д. Н. Мамин-Сибиряк и др. В конце 1880-х — начале 1890-х годов реалистическая литература пополнилась новым поколением художников слова — В. В. Вересаевым, А. С. Серафимовичем, А. М. Горьким, Н. Г. Гариним-Михайловским, А. И. Куприным, И. А. Бунинным, Л. Н. Андреевым. Ощущение, что «больше так жить невозможно» (А. П. Чехов), по-разному проявлялось в творчестве А. П. Чехова, В. Г. Короленко («Слепой музыкант»), Гаршина («Красный цветок») и др. Их произведения в какой-то мере подготовили революционный романтизм раннего творчества М. Горького.

Эти писатели своим творчеством сыграли большую роль в духовной подготовке первой русской революции 1905—1907 годов. Правда, после поражения революции, в глухую пору реакции, некоторые из них пережили полосу колебаний или совсем отошли от прогрессивного литературного лагеря. В 1910-е годы, в период очередного революционного подъема, ими создавались новые художественные произведения. К тому же в литературу пришли выдающиеся писатели-реалисты следующего поколения — А. Н. Толстой, М. М. Пришвин и др. Одна из статей о литературе, появившаяся в те годы на страницах большевистской «Правды», называлась «Возрождение реализма».

Тем не менее, достигнув пика развития, реализм, казалось, исчерпал себя. Многим художникам его рамки представлялись слишком узкими как в художественном, так и в идеологическом отношении.

Одним из способов преодоления кризиса реализма стало приобщение к поэтике модернизма.

Модернизм (франц. *moderne* — новейший, современный) — общее название художественно-эстетического движения в культуре XX века, во многом определившего пути развития современного искусства. Он отразил кризис общества и сознания человека и проявил себя в новых, отличных от реализма идеях и способах изображения действительности, форме произведений. В русской поэзии появились такие направления модернизма как символизм, акмеизм, футуризм; импрессионизм и экспрессионизм — другие направления модернизма, оказавшие влияние на развитие русской прозы.

Сторонники модернизма отрицали существующие формы традиционной эстетики, предлагали условность стиля, противопоставляли свое творчество реализму.

Литературные течения, противостоящие реализму, долгие десятилетия после 1917 года — иногда и сейчас — именовались «упадническими», декадентскими. Термины «декаданс», «модернизм» были в ходу еще на рубеже XIX—XX веков, но обозначали далеко не однородные явления.

Декаданс (лат. *decadentia* — упадок) в своей антиреалистической направленности был вызван состоянием безнадежности, неприятием общественной жизни, стремлением уйти в узколичный мир.

Модернисты тоже выступали против реализма, отрицали социальные ценности. Но цель была избрана другая — создание поэтической культуры, содействующей духовному совершенствованию человечества. Декадентское воспевание эгоцентристской, часто порочной личности противоречило подобным побуждениям.

Модернисты пытались повысить статус культуры, выразить новое мировоззрение. Следствием явились поиски нового языка, создание его «грамматики», желание превратить творчество из способа самовыражения художника в способ познания мира и его преобразования.

Можно выделить следующие характеристики модернизма: активность, динамизм, энтузиазм, страсть к движению, непримиримость: настоящая потребность действовать против чего-либо или против кого-либо; способность преодолевать традиционные преграды, презирать общепринятые ценности; культ молодости и новизны, устремленность в будущее; склонность к эпатажу¹ и революционному радикализму в искусстве.

Модернизм отказался от эстетики реализма, от узких рамок традиционной конкретности сюжета, привнес в литературу особые художественные приемы.

Философско-мировоззренческой основой модернизма стали идеи Ф. Ницше, З. Фрейда, А. Шопенгауэра и других философов.

Тревога, предчувствие катастрофы заставляли не только русскую, но и западноевропейскую интеллигенцию искать спасения в потустороннем мире. Возродились различные мистические учения, оживали старые теории. Немецкий философ Ф. Ницше считал, что необходимо создать «расу господ», «сверхчеловеков», которые будут повелевать чернью. Бог умер, заявил Ф. Ницше, и его место займет сверхчеловек («злое, демоническое существо»). Влияния философии Ницше испытали на себе известные писатели Т. Манн, Дж. Лондон и отчасти М. Горький.

Значение модернизма состоит в том, что он стал особой формой самопознания культуры, предопределил пути развития искусства, раскрепостив художественное сознание, изменил отно-

¹ Эпата́ж — скандальная выходка; поведение, нарушающее общепринятые нормы и правила.

шение общества к искусству и пробудил глубокий интерес к бес-
сознательным структурам языка и сознания.

Революционная пролетарская литература. Особенностью русской литературы начала XX века было появление революционной пролетарской литературы и зарождение метода *социалистического реализма*, родоначальником которого стал Максим Горький. Правда, этот термин был введен в литературоведение позже и на протяжении многих десятилетий обозначал единственно допустимый художественный метод в литературе. Пролетарская литература представляла один из способов преодоления кризиса реализма за счет обновления тематики и идеологии.

Становление революционной пролетарской литературы принято соотносить с именами М. Горького, А. Серафимовича, Д. Бедного и др. В начале XX века в пьесах «Мещане» и «Враги», в романе «Мать» М. Горький показал пролетарских революционеров как представителей не только страдающего, но и борющегося класса. Горький писал статьи, посвященные пролетарским писателям и вел борьбу с деятелями литературы и культуры, которые, по его убеждению, были на стороне реакции, отражали состояние распада общества, одиночества, — Д. Мережковским, Ф. Сологубом, З. Гиппиус, М. Арцибашевым, А. Ремизовым и др. Горькому казалось, что таким образом он целенаправленно создает передовую культуру. Солидарную с М. Горьким позицию занимал А. Серафимович.

В раннем творчестве А. С. Серафимовича характерно трансформировалась тематика литературы 1870-х годов. Жанровые особенности его очерков, рассказов, нарочитая лаконичность и сдержанная сухость стиля сразу были отмечены критикой как традиционные черты демократической литературы. Недаром Г. И. Успенский, прочитав рассказы Серафимовича «На льдине», «В тундре», «На плотях», назвал автора «отличнейшим писателем». Сам Серафимович впоследствии не раз подчеркивал, что он «от семидесятников родился, их традициями был начинен». Даже на этом этапе творческого развития у Серафимовича не встречается идеализации социального уклада и душевного строя общинной жизни. В отличие от «семидесятников» Серафимович, рисуя картины жизни тружеников, выделял личность ищущую, тоскующую по подлинной человечности («Семишкура», «Машинист» и др.). Однако оригинальный художественный стиль Серафимовича сформировался позже — в 1890-е годы.

Ранняя марксистская критика в лице Г. В. Плеханова, В. В. Воровского, А. В. Луначарского намечала пути дальнейшего развития литературы, вела борьбу с выступлениями инакомыслящих идеологов. В конце XIX — начале XX века в обществе шла настоящая борьба, в первую очередь — при участии революционных писателей, поэтов, партийных деятелей за утверждение своей идео-

логии. Задачи пролетарской литературы формулировали А. В. Луначарский («Задачи социал-демократического художественного творчества»), Г. В. Плеханов («К психологии рабочего движения»). Главным теоретиком партийной литературы выступал В. И. Ленин. Споры о литературе и искусстве велись резко, подчас воинственно. В статье «Партийная организация и партийная литература» В. И. Ленин сформулировал основные идеи новой, партийной литературы и будущего метода социалистического реализма. Важнейшими идеологическими критериями зарождающегося метода назывались: народность, партийность и социалистический гуманизм.

В. Я. Брюсов не принял идей В. И. Ленина и, возражая ему, написал статью «Свобода слова», в которой выдвинул требование абсолютной автономности творчества: «...Коран социал-демократии столь же чужд нам, как и Коран самодержавия...» Эта установка с афористической точностью выражена в стихотворной строке: «Быть может, все в жизни лишь средство | Для ярко-певучих стихов...»

Говоря о литературе, следует отметить и чрезвычайно возросшее значение русского писателя, который именно в этот исторический период «становится настоящим профессионалом, представителем самостоятельного сословия творческой интеллигенции». Так писал известный литературовед, профессор Женевского университета Ж. Нива в статье «Статус писателя в России в начале XX века».

Сатира. Многочисленные социальные потрясения, революционные события, противоречия между идеалом и реальностью способствовали интенсивному развитию сатиры.

А. Т. Аверченко (1881 — 1925). В конце XIX — начале XX века в России издавалось много юмористических журналов, чаще всего развлекательного характера. Появление сатирического журнала нового толка было связано с именем Аркадия Тимофеевича Аверченко. Этот журнал получил название «Сатирикон».

С первых номеров «Сатирикон» противопоставил свой смех натуралистическому юмору «Осколков», «Шута», «Будильника» и «Стрекозы» — журналов, до того момента безраздельно властвовавших на рынке развлекательной литературы. «Сатирикон» выступил также против зубоскальства черносотенной и бульварной уличной прессы, имея веские основания считать себя непосредственным преемником сатиры 1905 — 1907 годов. Подавляющее большинство его сотрудников принимало участие в изданиях, запрещенных за активную антиправительственную пропаганду. Саша Черный и Е. Венский сотрудничали в знаменитом «Зрителе», П. П. Потемкин — в «Сигнале», С. Горный — в «Сером волке», В. Князев — в «Масках». Произведения Тэффи печатались в большевистской газете «Новая жизнь». А. Аверченко редактировал в Харькове журнал «Штык».

Номера «Сатирикона», помимо постоянных карикатуристов, — Н. Ремизова (Ре-Ми), А. Радакова, А. Яковлева, А. Энгера, — украшали своими рисунками известные художники Б. Кустодиев, К. Коровин, А. Бенуа, М. Добужинский.

После раскола журнала А. Аверченко создал «Новый Сатирикон». Со страниц «Нового Сатирикона» на всю Россию прозвучал голос молодого Владимира Маяковского. В журнале помещали свои произведения начинающие поэты и писатели — А. Грин, С. Маршак, И. Бабель, Е. Зозуля, И. Эренбург, О. Мандельштам.

В 1914 году Аверченко (под псевдонимом Фома Опискин) выпустил книгу «*Сорные травы*», где высмеивал произвол сановных усмирителей России, дикий разгул бюрократизма, варварство черносотенцев, лакейскую угодливость октябристов. Аверченко сопроводил книгу предисловием-«биографией» Фомы Степановича Опискина, уверяя, что лучшие его вещи — «Грозное местоимение», «Виктор Поликарпович», «Новые правила» — войдут в хрестоматию «нашей общественной и политической жизни». «Грозное местоимение» было навеяно Ленскими событиями, а сановный герой рассказа имел своим прототипом экс-министра торговли и промышленности Тимирязева, который выразил возмущение тем, что рабочие осмелились предъявить свои требования хозяевам.

Ненавистью к политической реакции был порожден еще один сатирический образ Аверченко — октябрист Симеон Плюмажев. Это ретроград, ханжа и лицемер, лакейски угодничающий перед правительством. Раскрывая его настоящее лицо, писатель напечатал ироническую похвальную речь — «биографию» Симеона Плюмажева, кандидата в члены Государственной Думы. Многочисленные сатирические маски писателя (Фома Опискин, Симеон Плюмажев, Медуза Горгона, Фальстаф и др.), напоминая «незабвенного» Козьму Пруткова, свидетельствовали о тесной связи Аверченко с демократической сатирой XIX века.

А. Аверченко был одним из самых значительных сатириков России рубежа веков. Широко известны сборники его юмористических рассказов «*Веселые устрицы*» (1910), «*Круги по воде*» (1912), «*Чудеса в решетке*» (1915). Его рассказы публиковались под настоящим именем, в качестве автора рецензий на театральные спектакли он выступал под псевдонимами.

После запрета журнала в 1918 году Аверченко бежал сначала на Украину, затем — в Севастополь, в 1920 году эмигрировал через Константинополь в Прагу, где продолжал активно работать. Его книги «Дети», «Дюжина ножей в спину революции», «Записки циника» вышли в Берлине, Константинополе, Праге, Париже, Варшаве. В Советском Союзе долгие годы его произведения не публиковали.

В настоящее время рассказы А. Т. Аверченко широко известны.

Настоящее имя **Тэффи (1872—1952) — Надежда Александровна Лохвицкая**. Родилась в семье известного адвоката, профессора уголовного права. Ее старшая сестра — известная поэтесса Мирра Лохвицкая. В 1901 году Тэффи начала печатать стихи, а затем — рассказы и фельетоны. Она являлась постоянной сотрудницей журнала «Сатирикон» и журнала «Новый Сатирикон» вплоть до его запрещения. Когда в 1910 году вышло первое книжное издание ее рассказов, проникнутых тонким юмором, она уже была известна широкому кругу читателей. Выпускались даже духи «Тэффи». В 1912 году писательница начала работать в газете «Русское слово», где регулярно печатались ее фельетоны. Ежегодно выходили и книги Тэффи: «И стало так...» (1912), «Карусель» (1913), «Дым без огня» (1914), «Ничего подобного» (1915).

Мы нищие — для нас ли будет день!
Мы гордые — для нас ли упования!
И если черная над нами встала тень —
Мы смехом заглушим свои стенания, —

горестно признавалась Тэффи.

После поражения революции 1905 года Тэффи, как и Аверченко, пыталась найти выход в сатире и юморе. Эпиграфом к первому сборнику своих «Юмористических рассказов» она взяла изречение Спинозы: «Ибо смех есть радость, а посему сам по себе — благо».

Писательница с ядовитой иронией рисовала страшные будни столыпинской России: перед читателем вставал кошмарный образ эпохи массовых арестов и военно-полевых судов. В творческом развитии Тэффи эти рассказы были первым серьезным шагом на пути реалистического освоения действительности. Однако за юмором писательницы скрывался пессимистический взгляд на жизнь. В фантастической шутке «Семейный вопрос», скептически рисуя женскую «эмансипацию», Тэффи делала вывод: «Новой жизни жди от нового человечества, а пока люди те же, все останется по-старому».

Ноты пессимизма и скептицизма особенно сильны в сборнике «*И стало так*» (1912), где преобладает бытовая сатира. Трагедия тусклого будничного существования — без идеалов и стремлений — раскрыта писательницей с большой силой. Один из рассказов называется загадочно — «А-ля Сарданапал»: это пышное название писательница нашла в ресторанном меню, но оказалось, что блюдо «бомб а-ля Сарданапал» — обыкновенный... картофель. Сатирический прием «узнавания» Тэффи переносит и в область морали. За различными крикливыми этикетками буржуазно-мещанского мира она всюду обнаруживает ужасающие пустоту, ложь, лицемерие. Ее ненависть к пошлости, к бездуховности беспредельна.

«О, как жутко!» — подтекст большинства юмористических произведений писательницы, внешне забавных, внутренне глубоко трагичных.

Лучшая книга дореволюционных рассказов Тэффи *«Неживой зверь»* (1916) вся пронизана трагическим ощущением неблагополучия жизни.

Февральскую революцию она приняла, а после Октябрьской — эмигрировала в Париж. На протяжении жизни Тэффи опубликовала около 30 книг, примерно половину из них — в эмиграции. Сборники ее прозаических произведений издавались в Шанхае, Стокгольме, Берлине, Праге, Белграде, Нью-Йорке.

Судьба книг Тэффи складывалась непросто. В течение многих десятилетий они почти не были известны на родине. В настоящее время произведения Тэффи широко публикуются.

Большой заслугой «сатириконовцев» была систематическая борьба с упадничеством и ренегатством¹. Особенно много сделал в этом направлении талантливый поэт **Саша Черный** (настоящее имя — **Александр Глинкберг**) (1880—1932), который выступил в «Сатириконе» с циклом сатир *«Всем нищим духом»*, разоблачая омещанившуюся интеллигенцию. Едким сарказмом проникнуты строки, в которых поэт высмеивал ее идейное банкротство и пошлость:

Вечная память прекрасным и звучным словам!
Вечная память дешевым и искренним позам!
Страшно дрожать по своим беспартийным углам
Крылья спалившим стрекозам!

Выразителен сатирический портрет ренегата, протрубившего «отбой» революции:

Повернувшись спиной к обманувшей надежде
И беспомощно свесив усталый язык,
Не разлевшись, он спит в европейской одежде
И храпит, как больной паровик.

Истомила Идея бесплодием интрижек,
По углам паутина левой тоски,
На полу вороха неразрезанных книжек
И разбитых скрижалей куски.

В этом цикле Саша Черный иронически рисует духовные поиски своего героя — увлечение мистикой, «проблемой пола», «чистым искусством», зло высмеивает модернистов, их высокопарные

¹ Ренегат (лат. *renegatus*, от *renego* — отрекаюсь) — человек, изменивший своим убеждениям; изменник, отступник.

рассуждения о том, что писать нужно не для толпы, а для избранных, умеющих понимать туманный язык символов.

Этот цикл написан от первого лица, в форме исповеди перед читателем. Поэт создал сатирическую маску нищего духом ренегата.

В 1910 году Саша Черный собрал стихи, опубликованные в «Сатириконе», и выпустил их отдельной книгой — «Сатиры». В предисловии он шутивно предостерегал читателя от опасности спутать образ «нищего духом» героя с самим автором:

Когда поэт, описывая даму,
Начнет: «Я шла по улице! В бока впился корсет», —
Здесь «я» не понимай, конечно, прямо —
Что, мол, под дамою скрывается поэт.
Я истину тебе по-дружески открою.
Поэт — мужчина. Даже с бородою.

Значительное место в сборнике занимала политическая сатира. В цикле «Невольная дань» Саша Черный язвительно высмеивал черносотенцев, октябристов и кадетов. Обнажая всякого рода фразерство, он показал единство реакционных сил — от октябристов до открытых погромщиков из «Союза русского народа».

В 1911 году вышла вторая книга его стихов — «Сатира и лирика». Само название сборника говорило об усилившемся тяготении поэта к «чистой» лирике, пейзажным и бытовым зарисовкам «с натуры». СобираТЕЛЬНЫЙ образ обывателя, «среднего человека» Саша Черный рисует в стихотворении «Человек в бумажном воротничке». Его герой «несложен и ясен, как дрозд», он равнодушен к политике и живет пошлой, бездумной жизнью. Он вездесущ и многолик; поэт встречает его повсюду: на выставке («Стилисты») и в магазине («В Пассаже»), на прогулке («Басня») и в редакции официальной газеты «Россия» («Во имя чего»).

Подчеркнуто вызывающие, грубые образы, которые создал Саша Черный, бичуя обывательщину («Навстречу шел бифштекс в нарядном женском платье» и т.п.), предвосхитили сатирические приемы В. В. Маяковского. Образ многомордого, но безликого человеческого «мяса» вызывает у поэта яростную ненависть:

Как наполненные ведра,
Растопыренные бюсты
Проплывают без конца —
И опять зады и бедра...
Но над ними — будь им пусто! —
Ни единого лица!

В 1920 году Саша Черный эмигрировал. Умер и был похоронен во Франции.

Книгоиздательство и наука о литературе. В эти годы бурно развивалось издательское дело и журналистика. Были созданы издательства «Шиповник», «Мусaget», «Ученое слово».

В объединении писателей-реалистов важную роль сыграло издательство «Знамя», к работе в котором А. М. Горький привлек известных передовыми устремлениями писателей: Л. Андреева, В. Вересаева, Скитальца, А. Серафимовича, Н. Телешова. Следует назвать журнал «Летопись», который издавался М. Горьким, правда, на протяжении всего двух лет (1915—1917).

Наряду с изданием классики и современных авторов большое внимание уделялось изданию фольклора.

Следует отметить развитие науки о литературе — много было сделано в области текстологии и комментирования, т. е. научного издания классиков; совершенствовались приемы филологического изучения древних текстов (этим занимались А. А. Шахматов, В. М. Истрин, М. Н. Сперанский и др.). В научный оборот было введено множество новых текстовых материалов (повести и романы XVIII века, творчество декабристов, русская повесть и роман 20—40-х годов XIX века). Была предпринята попытка обновить культурно-исторический метод, т. е. объяснить литературные направления психологией эпохи, а творчество писателей — психофизиологическими качествами их личности (эти принципы разрабатывали Н. А. Котляровский, Д. Н. Овсянко-Куликовский и др.).

Под влиянием А. Н. Веселовского усилилось внимание к эволюции художественной формы. Перед литературоведами была поставлена задача: «...Удерживая деление всей истории литературы по культурно-историческим эпохам или моментам, дальнейшее изложение вести не по писателям, а по литературным жанрам». Поворот литературоведения к проблемам художественности предпринял А. А. Потебня. Его работы способствовали развитию интереса к психологии творчества и природе художественного мышления. Параллельно шло философское и эстетическое осмысление литературы (работы И. Ф. Анненского, В. В. Розанова, Д. С. Мережковского, Вяч. И. Иванова).

Вопросы и задания

1. Прочитайте в учебнике раздел об особенностях развития литературы и искусства рубежа XIX—XX веков. Проанализируйте факты синхронистической таблицы (см. практикум). Охарактеризуйте особенности развития русской культуры конца XIX — начала XX века. Составьте план ответа.

2. *Правомерно ли говорить о синтетическом характере культуры рубежа XIX—XX веков? Почему? Докажите (или опровергните) это утверждение, опираясь на собственные знания, материалы раздела и синхронистической таблицы.

3. Охарактеризуйте основные философские направления в России конца XIX—начала XX века и отметьте их влияние на литературу. Составьте план ответа.

4. Каковы основные пути развития русской литературы в конце XIX—начале XX века?

5. *Охарактеризуйте особенности творчества Л. Н. Толстого и А. П. Чехова в конце XIX—начале XX века.

6. **Познакомьтесь с творчеством И. Шмелева, Б. Зайцева, Л. Андреева, А. Серафимовича (по вашему выбору) и подготовьте сообщение.

7. Каковы особенности развития сатиры рубежа веков?

8. **Прочитайте несколько произведений А. Аверченко, Тэффи, С. Черного (по вашему выбору) и подготовьте сообщение.

9. Составьте понятийный словарь темы «Особенности развития литературы и других видов искусства в конце XIX—начале XX века».

Рекомендуемая литература

*Белый А. На рубеже столетий. Начало века. Между двух революций / А. Белый. — М., 1990.

Загладин Н. В. Отечественная культура XX—начала XXI века / Н. В. Загладин, И. С. Семенко. — М., 2005.

История русской литературы XX века (Серебряный век) / под ред. Ж. Нива и др. — М., 1995.

**Кувакин В. А. Религиозная философия в России. — М., 1980.

*Литературно-эстетические концепции в России конца XIX—начала XX века. — М., 1975.

**Пути развития русского искусства конца XIX—начала XX века / ред. Н. И. Соколова, В. В. Ванслов. — М., 1972.

Русская литература XX века / под ред. В. А. Келдыша. — М., 2001.



**Иван
Алексеевич
Бунин
(1870 — 1953)**

«Выньте Бунина из русской литературы, и она потускнеет, лишится живого радужного блеска и звездного сияния его одинокой страннической души...», — писал М. Горький в середине 1920-х годов.

Детство и юность. Иван Алексеевич Бунин — поэт, прозаик, переводчик, первый русский лауреат Нобелевской премии, внес огромный вклад в русскую литературу и культуру. Родился Бунин 10 (22) октября 1870 года в Воронеже. Он происходил из древнего рода Буниных. «Я происхожу из старинного дворянского рода, — писал он, — давшего России немало видных деятелей, как на поприще государственном, так и в области искусства, где особенно известны два поэта начала прошлого века: Анна Бунина и Василий Жуковский, один из корифеев русской литературы, сын Афанасия Бунина и пленной турчанки Сальмы.

Все предки мои всегда были связаны с народом и с землей, были помещиками. Помещиками были и деды и отцы мои, владевшие имениями в средней России, в том плодородном подстепье, где древние московские цари, в целях защиты государства от набегов южных татар, создавали заслоны из поселенцев различных русских областей, где благодаря этому образовался богатейший русский язык и откуда вышли чуть ли не все величайшие русские писатели во главе с Тургеневым и Толстым». Гордость И. А. Бунина своим происхождением, порой демонстративная, уживалась с противоположными началами: «Я же чуть не с отрочества был “вольнодумец”, вполне равнодушный не только к своей голубой крови, но и к полной утрате всего того, что было связано с нею...» Материально семья жила трудно. В рассказе «Антоновские яблоки» (1900) Бунин описал печальное житье, обнищавший дворянский быт.

В 1874 году семья переехала из Воронежа в наследственное поместье Бутырка Орловской губернии. Читать Бунин выучился рано, начальное образование и воспитание получил от домашнего учителя, «студента талантливого — и в живописи, и в музыке, и в

литературе...». «Вероятно, его увлекательные рассказы в зимние вечера... и то, что первыми моими книгами для чтения были “Английские поэты” (изд. Н. В. Гербеля) и “Одиссея” Гомера, пробудили во мне страсть к стихотворчеству...», — размышлял Бунин в 1885 году. Сам Бунин и его близкие отмечали присущие ему с детства редкое воображение и впечатлительность. Первое стихотворение он написал в 7 лет. Рано обнаружили и его артистические способности, которые в дальнейшем определили репутацию И. Бунина как превосходного чтеца собственных сочинений.

И. А. Бунин вспоминал, что «детство его было связано с полем, с мужицкими избами и обитателями их». Места, где прошли детство и отрочество писателя, оказали важное влияние на его творческую судьбу: прежде всего органическим приобщением к жизни и быту народа; к красоте природы, к стихиям живого национального языка. От матери, отца, дворовых крестьян Иван Алексеевич слышал многие песни, сказки, предания, истории. В своем творчестве он активно использовал апокрифические, былинные, сказочные, песенные мотивы. Словесное мастерство И. А. Бунина питалось этими источниками и непримиримо противостояло как модернизму, так и «изобразителям сусальной Руси», сочиняющим «никогда не бывалый, утрированно-русский и потому необыкновенно противный и неудобочитаемый язык», — отмечал он в своих автобиографических произведениях.

В 1881 году Бунин был зачислен в 1-й класс Елецкой гимназии. Годы жизни в этом городе — мыкание полунищего, но гордого и уверенного в небывалости своей судьбы дворянина; грязь и тоска российского провинциального существования. Став взрослым, Бунин по-иному оценил елецкий период в своей жизни. Для него в этом бытии открылись прообразы гнетущей красоты. Здесь были изведаны первые опыты «горького счастья жизни» и первые прикосновения сухого и жаркого ветра с «кладбищ мира», «мирового ничто»; здесь вместе с сознанием обреченности «тлену и забвению» родилась мальчишеская обида на смерть. «Уездное» отрочество стало для Бунина-писателя абсолютной «лирической величиной», обернулось мучительным чувством родного и родины.

Годы учебы и начало творческой деятельности. Четыре года Бунин прожил в поместье Озерки. В 1884 году ушел из гимназии, дальнейший гимназический курс и курс университета он проходил самостоятельно под руководством своего старшего брата Юлия, одного из самых близких Бунину людей. Под руководством брата Бунин изучал иностранные языки, освоил основы психологии, философии, общественных наук, много читал русских и зарубежных классиков. Потом последовали годы скитаний, наполненные встречами, увлечениями, первыми пробами пера.

В Харькове он сблизился с народниками, но внутренне остался чужд их среде. В романе «Жизнь Арсеньева» Иван Алексеевич сар-

кастически описал этот круг, возмущаясь их духовной и эстетической глухотой, книжным отношением к жизни и нуждам народа.

Жизненная судьба Бунина отмечена двумя обстоятельствами: будучи дворянином по происхождению, он не получил даже гимназического образования и после ухода из родного дома уже никогда не имел собственного крова (жил в отелях, на частных квартирах), всегда останавливался во временных и чужих пристанищах. Возможно, в этом следует искать истоки антибуржуазной настроенности писателя, заявлявшего: «Я с истинным страхом смотрел всегда на всякое благополучие, приобретение которого и обладание которым поглощало человека, а излишество и обычная низость этого благополучия вызывали во мне ненависть».

В 1889 году он поселился в Орле, начал сотрудничать в газете «Орловский вестник». По словам самого Бунина, его «сразила... к великому... несчастью, долгая любовь» к Варваре Владимировне Пашенко, дочери елецкого врача. Любовь была страстной, мучительной, совместная жизнь продолжалась около пяти лет, прерывалась длительными ссорами и разъездами.

В 1893 — 1894 годах И. А. Бунин находился под сильным влиянием нравственно-религиозных произведений Л. Н. Толстого (посещал колонии толстовцев на Украине, пытался опроститься, для чего хотел заняться бондарским¹ ремеслом), но после личной встречи с Л. Н. Толстым в Москве (1894), по настоянию Толстого, эту идею оставил. Бунин считал Толстого «основой» жизни, для него Толстой явился «полубогом», высшим воплощением художественной мощи и нравственного достоинства. В 1937 году в Париже вышел трактат И. А. Бунина «Освобождение Толстого». Что касается убеждений И. А. Бунина, то в 1912 году писатель размышлял об эволюции своих идейно-политических взглядов, или увлечений молодости: «Прошел я не очень долгое народничество, затем толстовство, теперь тяготею больше всего к социал-демократам, хотя сторонюсь всякой партийности».

В 1895 году Бунин переехал в Петербург, познакомился с известными писателями и поэтами (Д. В. Григоровичем, А. П. Чеховым, А. И. Эртелем, К. Д. Бальмонтом, В. Я. Брюсовым, Ф. К. Сологубом, В. Г. Короленко, А. И. Куприным и др.). Отношения с ними сложились по-разному. С А. П. Чеховым установилась дружба; с А. И. Куприным И. А. Бунин связывала взаимная симпатия (с оттенком соперничества); творчество К. Д. Бальмонта и В. Я. Брюсова до последних дней И. А. Бунин оценивал исключительно резко.

Для развития поэтики И. А. Бунина важным стало его сближение в Одессе с членами «Товарищества южно-русских художников» Е. И. Буковицким, В. П. Куровским, П. А. Нилусом. Художники

¹ Бондарь — мастер по изготовлению бочек из дерева.

высоко оценили творчество писателя. П. Нилус писал: «...Принципы живописи решительно прививаются им в литературе... Ни один еще писатель не доходил до такого чисто живописного рельефа изображения в слове». Эти свойства стиля и поэтики у Ивана Алексеевича с годами достигли совершенства как в стихах, так и в прозе. В эпоху творческих поисков и идеологических споров Бунин продолжил в литературе традиции русской классики. Доказательством тому стал первый сборник рассказов И. Бунина «На край света», опубликованный в 1897 году.

В 1901 году вышел сборник ранних стихов Бунина «Листопад». Книга получила неоднозначную оценку в критике. Так, К. И. Чуковский писал о «простоте, ясности и здоровье» лирики, а В. Я. Брюсов дал резко отрицательную оценку. Несмотря на это, в 1903 году за поэтический сборник «Листопад» и перевод «Песни о Гайавате» И. А. Бунин был удостоен Пушкинской премии.

«*Антоновские яблоки*» (1900). Появление рассказа «Антоновские яблоки» дало критике повод говорить о роли И. А. Бунина в современной русской литературе. Запах антоновских яблок — символ неповторимости национального бытия, изобилия природы и человеческих чувств. Он напоминал читателю о том Отечестве, которое реально уходило в прошлое. Повествование в рассказе идет от первого лица. Рассказ наполнен воспоминаниями о поре детства и юности. Бунин останавливается на привлекательных сторонах прежнего помещичьего быта: близости дворян и крестьян, сращенности жизни человека с природой, ее естественности. В «Антоновских яблоках» автор щедро дает описания прочных изб, садов, домашнего уюта, сцен охоты, разгульных пирушек, крестьянского труда, трепетного приобщения к редкостным книгам, любованию старинной мебелью, неистощимыми обедами, гостеприимством. Патриархальная жизнь предстает в идиллическом свете, в очевидной ее эстетизации и поэтизации. Автор делает основной акцент на раскрытии красоты, гармонии жизни, мирного ее течения в прошлом и прозаическом настоящем, где выветривается запах антоновских яблок, где «нет троек, нет верховых “киргизов”, нет гончих и борзых собак, нет дворни и нет самого обладателя всего этого — помещика-охотника...». Очевидны перемены в действительности: кладбище заброшено, уходят из жизни выселковские¹ обитатели. Все это рождает грусть прощания, напоминает эпитафию ушедшей жизни, родственную тургеневским страницам о запустении «дворянских гнезд» и полном их уничтожении у Чехова.

Сюжет рассказа составлен из ряда «раздробленных» картин действительности. Их перемена отражает постепенное исчезновение

¹ Выселки — поселения на новом месте, выделившиеся из большого селения.

старого быта. Каждый из этих фрагментов жизни имеет свою особую окраску, передан на основе субъективного впечатления, с подбором меняющегося освещения и красок («прохладный сад, наполненный лиловатым туманом»). Бунин как бы принимает эстафету от Л. Толстого, идеализируя человека, живущего среди лесов и лугов, он поэтизирует антоновские яблоки, их запахи и формы — дары самой природы. Вот почему наряду с печалью в рассказе присутствует и мотив радости, светлого приятия и утверждения жизни. С любовью описаны картины природы: лесной пейзаж в момент охоты, открытое поле, панорама степи, зарисовки яблоневого сада, «брильянтового» созвездия Стожар. Эти пейзажи даны в динамике, в тонко подмеченной смене красок и авторских настроений. И. Бунин воспроизвел смену времен суток, череду сезонов, ритм времен года, обновление укладов быта, бег эпох, неудержимый бег времени, с которым сопряжены и персонажи, и авторские раздумья. Рассказ отличается особой лирической взволнованностью, что сказывается на лексике, яркости эпитетов, на ритме и синтаксисе бунинского текста. Литературовед Ю. Айхенвальд отмечал, что И. А. Бунин «не злорадно, а страдальчески изображает русскую деревенскую нищету... с печалью оглядывается на изжитую пору нашей истории, на все эти разорившиеся дворянские гнезда».

В целом интонация рассказа «Антоновские яблоки» элегическая. Это изображение умирающих «дворянских гнезд». Если вспомнить начало рассказа, то оно полно радостной бодрости: «Как холодно, росисто и как хорошо жить на свете!» Постепенно интонации меняются, появляются ностальгические ноты: «За последние годы одно поддерживало угасающий дух помещиков — охота». В конце, в описании поздней осени звучит откровенная грусть.

Уже в ранних произведениях проявилась яркая индивидуальность Бунина, поэта и прозаика. Язык его произведений поражает яркостью, образностью, сочностью, точностью, естественностью.

Современники оценивали Бунина как даровитейшего художника слова, мастера психологического портрета, новеллиста. Люди выдающиеся, истинные таланты, угадывали в Буине дарование и сближались с ним, еще когда имя его было мало известно. Большого художника с редкой памятью и зорким глазом угадал в Буине А. П. Чехов. В дальнейшем в творчестве Бунина проявилось влияние Чехова, у которого Бунин учился краткости, лаконичности выражения.

Тема деревни стала одной из главных в творчестве Бунина. По словам М. Горького, «так глубоко, так исторически деревню никто не брал». Бунин затрагивал разнообразные аспекты деревенской жизни: разорение класса дворян и помещиков, из которого вышел сам, мастерски писал о крестьянах. До 18 лет автор рассказа сам жил в деревне, хорошо знал ее темные и светлые сторо-

ны. В первой редакции «Антоновских яблок» автор признавался, что его привлекает «здоровье, простота и домовитость деревенской жизни». И. А. Бунину была свойственна определенная идеализация социального порядка и особенного состояния души всех, кто связан с деревней. Однако он знал и тяжелую жизнь крестьян, их нищету. Страшные картины деревенского быта показал он в одном из ранних рассказов «Танька».

«Деревня» (1910), «Суходол» (1912). В 1910—1912 годах Бунин создал новые произведения о деревенской жизни — «Деревня» и «Суходол». Эта дилогия, по словам М. Горького, «впервые заставила задуматься о России...». В ней Иван Алексеевич попытался осмыслить — вина или беда русского народа в том, что он живет такой нечеловеческой жизнью. Еще одна важная мысль — генетическая общность мужика и барина. По словам самого писателя, повесть «Деревня» — это «стон о родном крае». Действие происходит в деревне «Дурновка»; в центре повести жизнь братьев Красовых: кулака Тихона и поэта-самоучки Кузьмы. События русско-японской войны, революция 1905 года, наступившая реакция оцениваются глазами этих людей. Замыслу автора отвечал особый жанр повести-хроники, выводящей на первый план мужицких персонажей и оставляющей на втором плане повествования свидетелей «со стороны».

Повесть «Суходол» представляет собой хронику вырождения усадебного дворянства.

Творчество И. А. Бунина в начале XX века. Начиная с 1910 года центром творчества Бунина, по словам самого писателя, стала «душа русского человека в глубоком смысле, изображения черт психики славян». Пытаясь угадать будущее России после революционных потрясений 1905—1907 годов, Бунин не разделял надежд М. Горького и других представителей пролетарской литературы.

Однако, по мнению исследователей, И. А. Бунина влекла тема катастрофичности, воздействующая и на общее предназначение человека, и на возможность счастья и любви.

И. А. Бунин пережил много исторических событий (три русские революции, войны, эмиграцию), которые, бесспорно, повлияли на его личную жизнь и творчество. В оценке этих событий Бунин был подчас противоречив. В период революции 1905—1907 годов писатель, с одной стороны, отдал дань мотивам протеста, продолжал сотрудничать со «знаньевцами», которые представляли демократические силы. В сборниках этого издательства, возглавляемого А. М. Горьким, Бунин опубликовал проникнутое революционным пафосом стихотворение «Джордано Бруно» и другие произведения, в которых звучали ноты нарастания напряжения в обществе. С другой стороны, Бунин уехал путешествовать в переломный момент истории и признавался, что счастлив, что пото-

му что находится «за 3000 верст от родины». Впоследствии Иван Алексеевич вспоминал: «Меня влекли все некрополи, кладбища мира! Это надо заметить и распутать». По мнению литературоведа С. Джимбинова, «разгадка» этого феномена «лежит в особом бунинском чувстве времени, в ощущении им бренности и тленности окружающего. В Египте и Ливане Бунин видел нечто окончательное и в своем роде нетленное: то, что не смогли победить тысячелетия. Пирамиды и развалины Баальбека — это человеческая культура, ставшая вечной, как пейзаж. Лишнее столетие или два ничего здесь не изменят. Кстати, не в этом ли ключ и к особому бунинскому чувству природы, пейзажа? Бунин ощущал вечность всей этой красоты: “небесной синевы и зелени лесов”. Путешествия обогатили мировоззрение писателя, расширили тематику и проблематику его произведений, развили особое внимание ко всему “отечественному”».

В ноябре 1906 года И. А. Бунин познакомился с Верой Николаевной Муромцевой, женщиной умной и образованной, которая стала его преданным и самоотверженным другом на всю жизнь, а после его смерти подготовила к изданию рукописи мужа, написала биографию «Жизнь Бунина». Все последующие путешествия Бунин совершал вместе с Муромцевой. В его творчестве особое место занимали очерки-«путевые поэмы», родившиеся в результате путешествий по Германии, Франции, Швейцарии, Италии, Цейлону, Индии, Турции, Греции, Северной Африке, Египту, Сирии, Палестине. В 1907—1911 годах И. А. Бунин написал цикл произведений «*Тень Птицы*», в котором дневниковые записи, впечатления от городов, памятников архитектуры, живописи переплетаются с легендами древних народов. В литературной критике этот цикл определяется по-разному — циклом лирических поэм, рассказов, путевых поэм, путевых заметок, путевых очерков. В этом цикле Бунин впервые взглянул на различные события с точки зрения «гражданина мира», замечая, что решил в ходе путешествий «познать тоску всех времен». Такая позиция позволила писателю по-новому взглянуть и на события начала века в России.

С середины 1910-х годов И. А. Бунин отошел от русской тематики и изображения русского характера, его героем стал человек вообще (сказалось влияние буддийской философии, с которой он познакомился в Индии и на Цейлоне), а основной темой — страдание, возникающее при любом соприкосновении с жизнью, неуемность человеческих желаний. Таковы рассказы «Братья», «Сны Чанга», частично эти идеи звучат в рассказе «Господин из Сан-Франциско».

«*Господин из Сан-Франциско*» (1915). Путешествия по Европе и Востоку, знакомство с колониальными странами, начавшаяся Первая мировая война обострили писательское неприятие антигуманности буржуазного мира и ощущение общей катастрофич-

ности действительности. Это мироощущение проявилось в рассказе «Господин из Сан-Франциско».

Рассказ «Господин из Сан-Франциско» зародился в творческом сознании писателя, когда тот прочел в газете известие о смерти миллионера, приехавшего на Капри и остановившегося в одной из гостиниц. Первоначально произведение называлось «Смерть на Капри». Изменив название, И. А. Бунин подчеркнул, что в центре внимания оказывается фигура безыменного миллионера пятидесяти восьми лет, который отправился из Сан-Франциско на отдых в благословенную Италию. Став «дряхлым», «сухим», нездоровым, он решил провести время среди себе подобных. Американский город Сан-Франциско был назван в честь христианского святого Франциска Ассизского, который проповедовал крайнюю бедность, аскетизм, отказ от любой собственности. Образ жизни и миропонимание героя рассказа И. А. Бунина противоположны учению святого Франциска: он посвятил жизнь безудержному накоплению богатств, ни разу не позволил себе расслабления и отдыха. Он трудился «не покладая рук». Что это был за «труд», отлично знали китайцы, «которых он выписывал к себе на работы целыми тысячами». Ему казалось, замечает И. А. Бунин, что он «только что приступил к жизни». Писатель умело подбирает детали (эпизод с запонкой) и пользуется приемом контраста, чтобы противопоставить внешнюю респектабельность господина из Сан-Франциско его внутренней пустоте и убожеству. Он подчеркивает мертвенность героя, сравнивает его голову со «старой слоновьей костью». Туристы заняты едой, питьем коньяков и ликеров и плаванием «в волнах пряного дыма». И. А. Бунин вновь использует контраст, сопоставляет их беспечное, беззаботно-праздничное прожигание жизни с адски напряженным трудом вахтенных и рабочих. Все это происходит на огромном океанском пароходе «Атлантида». Рисуя эту своеобразную модель буржуазного общества, Бунин оперирует рядом великолепных символов: уподобляет подводную «утробу» судна «девятому кругу ада»; говорит о «раскаленных зевах» исполинских топок, заставляет появиться капитана, «рыжего человека чудовишной величины», похожего «на огромного идола», а затем — Дьявола на скалах Гибралтара. Богатейшая символика, ритм повторов, система намеков, кольцевая композиция, сгущение тропов, сложнейший синтаксис с многочисленными периодами — все говорит о возможности, о приближении, наконец, неминуемой гибели героя.

Со смертью миллионера возникает новая точка отсчета времени и событий. Смерть как бы рассекает повествование на две части. Этим определяется своеобразие композиции. Резко меняется отношение к умершему и его жене. Мгновенно хозяин отеля и коридорный Луиджи становятся равнодушно-черствыми. После смерти господина из Сан-Франциско мир словно почувствовал

облегчение — уже на следующий день «озолотилось» утреннее голубое небо, «на острове снова водворились мир и покой», на улицы высыпал простой люд, на городском рынке появился красавец Лоренцо, который служит моделью многим живописцам Италии и как бы символизирует ее красоты; с горных высот спускаются абруцкие горы...

Рассказ Бунина не вызывает чувства безнадежности. В противовес миру безобразного, чуждого красоте писатель передает мир прекрасного. Авторский идеал воплощен в образах жизнерадостных абруцких горцев, в красоте горы Монте-Соляро, он отражен в Мадонне, украсившей грот, в самой солнечной, сказочно прекрасной Италии, отторгнувшей от себя господина из Сан-Франциско. Надо жить сегодня, не откладывая счастье на завтра...

Послереволюционное творчество. В сознании Бунина боролись две правды: с одной стороны, «жизнь несказанно прекрасна», а с другой — она «мыслима лишь для сумасшедших». Однако победила третья: в которой страдание и счастье слились в самоценности каждого явления. Постепенно лирическое начало, которое долгое время было определяющим в поэтике Бунина, стало второстепенным, на первый план выступил четкий сюжет, обилие красок. По выражению Чехова, произведения И. А. Бунина напоминают «сгущенный бульон». Эта густота материала особенно видна в дневниковых записях 1918—1919 годов, названных при публикации «Окаянные дни». Книга эта о революции и гражданской войне, она наполнена бунинским гневом, яростью, протестом и неприятием революции, как февральской, так и октябрьской. Бунин, будучи по убеждениям монархистом, считал, что гражданская война стала величайшей трагедией народа России, — такова одна из главных мыслей «Окаянных дней».

Эта книга была опубликована в эмиграции. Период эмиграции длился до самой смерти писателя (с 1920 по 1953 год). Последние годы Бунин жил в Париже, печатался в эмигрантских газетах «Возрождение» и «Русь», переживал состояние душевного упадка, горечь разрыва с Родиной, слома исторической эпохи.

Творчество 1920 — 1940-х годов. В художественном творчестве он продолжил реалистические традиции русской литературы, однако не остался глух к художественным и философским исканиям художников этих лет. И. А. Бунин создавал рассказы — преимущественно о русской жизни, исполненные глубокого психологизма, тонкой лирики, отмеченные печатью всевозрастающего мастерства. Эти рассказы он объединил в сборники «Митина любовь» (1924), «Солнечный удар» (1927), «Тень птицы» (1931); все чаще разрабатывал жанр философской и психологической новеллы. Повесть «Митина любовь» (1924) построена на воспоминаниях о невозвратно ушедших годах жизни в прекрасных дворянских имениях. В 1927—1933 годах И. Бунин создал автобиографический ро-

ман «Жизнь Арсеньева», повествующий о юноше, живущем в условиях русской действительности конца XIX — начала XX столетия. Герой мучительно ищет идеал, обретает и вновь теряет свой Дом.

Сборник *«Темные аллеи»* (1944) И. Бунин считал своим высшим творческим достижением. «Я написал лучшую свою книгу», — говорил он. Тридцать восемь новелл о любви, которые составили этот сборник, критики назвали энциклопедией любви.

Занятая разрешением социальных, нравственных, религиозно-философских проблем, русская литература долгое время стыдилась уделять пристальное внимание любви или даже вообще отвергала ее как недостойный «соблазн» (как это было у позднего Л. Н. Толстого). Бунин бросил вызов этой традиции; перечитывая любимого Мопассана, 3 августа 1917 года он заметил в дневнике: «Он единственный, посмевавшийся без конца говорить, что жизнь человеческая вся под властью жажды женщины».

Для И. А. Бунина чувство, возникшее между попутчиками на пароходе, оказывается столь же бесценным, как и любовь, причем любовь пьяняще самозабвенная, подобная ослепительной вспышке, «солнечному удару». По мнению Бунина, любовь трагедийна, так как резко меняет жизнь человека. В этом он близок к Ф. И. Тютчеву, который тоже считал, что любовь выявляет «хаос», который есть в человеке. Правда, Тютчев верил в «союз души с душой родной», а Бунина не волнует союз душ. У героев Бунина любовь — главное в жизни. Она требует высочайшего напряжения духовных и физических сил, зачастую ее финал приводит к трагическому концу («Легкое дыхание», «Натали»). Тем не менее Бунин устами Натали («Натали») воспевае любовь: «Разве бывает несчастная любовь?».

«Чистый понедельник»¹ (1944) — один из центральных рассказов книги «Темные аллеи». Сам Бунин подчеркивал: «Благодарю Бога, что дал мне возможность написать “Чистый понедельник”».

Уже в начале рассказа отмечается «странная любовь». Герои живут обеспеченной жизнью. Их интересуют Художественный театр, постановки «капустников», лекции Андрея Белого, модные писатели венской школы «модерн» (Г. Гофмансталь и А. Шницлер), произведения польских декадентов (С. Пшибышевского и К. Тетмайера), произведения Л. Андреева, концерт Ф. Шаляпина... Что они имеют? Все, кроме счастья. «Счастье наше, дружок, как вода в бредне: тянешь — надулось, а вытащишь — ничего нету». Эти слова принадлежат герою Л. Н. Толстого — Платону Каратаеву, но героиня приняла каратаевскую философию, а герой «мах-

¹ Чистый понедельник является первым днем Великого поста (следя за Прощеным воскресеньем).

нул рукой» в ответ на эту фразу. При упоминании о том, что возлюбленная может уйти в монастырь, он, «забывшись от волнения», закуривает и думает, что способен зарезать кого-нибудь или тоже уйти в монастырь. После известия, что возлюбленная пошла «на послушание», он сначала опускается, начинает пить, а затем «оправляется», но живет «равнодушно, безнадежно».

Рассказ «Чистый понедельник» — образец прозы позднего Бунина, его отличают художественная краткость, лаконизм, концентрация внешней образительности, цветовая символика (красный, черный, белый цвета); мотив пространственного рубежа (образ ворот): герой движется «от Красных ворот к Храму Христа Спасителя» и обратно; реминисценции из фольклорных сюжетов и из церковно-житийной литературы («Повесть о Петре и Февронии Муромских», «Чудо Святого Георгия о змие»). Основная мысль рассказа — о неслучайности всего происходящего в жизни человека, о наличии «логики судьбы», доступной для понимания духовно развитого человека.

И. Бунин-поэт. Творческий путь Бунин начал как поэт. Стихи он начал писать с семи-восьми лет, подражая А. С. Пушкину («даже в почерке»), М. Ю. Лермонтову. На него оказали большое влияние такие поэты, как И. С. Никитин, А. В. Кольцов. Первым выступлением в печати стала публикация стихотворения «Над могилой Надсона» в орловской газете «Родина», где в течение года он опубликовал еще 10 стихотворений и рассказы «Два странника» и «Нефедка». В 1888 году стихи Бунина печатались в «Книжках «Недели»». И. Бунин писал стихи на протяжении шестидесяти пяти лет. Однако в сознании читателей он был и остается прозаиком. Первая книга Бунина «Стихотворения 1889—1891 годов» вышла в Орле и получила хорошую оценку в столичной и провинциальной критике. В 1896 году был издан перевод И. А. Бунина поэмы Г. Лонгфелло «Песнь о Гайавате», который стал событием в русской поэзии начала XX века и остался до настоящего времени непревзойденным; переводил Бунин и ряд произведений английских поэтов. В его переводах проявились лучшие свойства собственной бунинской поэзии — простота, ясность, живописность.

Писал Бунин в основном о природе («Русская весна», «Осень», «Осенний пейзаж», «В степи»). В стихах нашли отражение особенности природы Орловщины, они написаны в нежных, мягких тонах.

Только петух беззаботно
Весну воспевает весь день.
В поле тепло и дремотно,
А в сердце счастливая лень.

(«Русская весна», 1905)

Лирический герой в ранних стихах Бунина ощущает радость бытия, гармонию с миром:

И, упиваясь красотой,
Лишь в ней дыша полней и шире,
Я знаю, — все живое в мире
Живет в одной любви со мной.

(«Оттепель»)

Ранняя поэзия И. А. Бунина наполнена реалистическими зарисовками природы: «кочки дороги», «белый пар лугов», «зеленые овсы», «седое небо»...

Седое небо надо мной	Вверху идет холодный шум,
И лес раскрытый, обнаженный.	Внизу молчанье увяданья...
Внизу, вдоль просеки лесной,	Вся молодость моя — скитанья
Чернеет грязь в листе лимонной.	Да радость одиноких дум!

(«Седое небо надо мной...», 1889)

Поэзия Бунина полна фантастических картин и существ: «степная ночь» с «загадочно унылым взором», «лучезарным теплом очарованный» странник в «дому заколдованном». В 1890-е годы в творчестве Бунина появилась «звездная тема», а небесные светила стали символом «предвечной красоты и правды неземной» («Не устану воспевать вас, звезды!», «Багряная печальная луна...», «Огни небес» и др.).

Постепенно усилилась тема «печальной красоты», в которой отчетливо слышались трагические нотки. В своих лучших стихах поэт достигал естественности интонаций, безыскусственности речи, поэтическая форма перестает восприниматься как условная и несвободная: «На востоке, у трона Господня, тихо блещет звезда, как живая...»

«*Крещенская ночь*» (1901), раннее произведение поэта, многострофно, описательно, строится на фрагментах, деталях, но каждая из этих деталей отличается исключительной меткостью, точностью и выразительностью. Зима, крещенский мороз, лес, как будто убаюканный, заснувший, опустелый, с «неподвижно» висящими ветвями. Центральный мотив в описании — нежная музыка тишины. Но лесная тишина обманчива. Начиная со средней строфы воспроизводится таящееся движение, передается несмолкаемая жизнь, игра стихийных сил («Все мне чудится что-то живое...»). В стихотворении много глагольных форм, которые передают движение, воспоминания о недавней дикой песне и шумевших потоках.

Мотив тишины звучит и в стихотворении «*На проселке*» (1895). Правда, теперь Бунина увлекает не столько покой, сколько динамика увиденного. Если нечетные стихи первой строфы начинают-

ся с глаголов («веет», «заросла»), то аналогичные строки второго четверостишия ими завершаются («утопают», «зацветают»). То же происходит и в последних двух строфах, хотя и в иной последовательности. Ведущим мотивом стихотворения становится бесконечная протяженность, а образ полевой дороги — организующим:

Весел мирный проселочный путь,
Хороши вы, степные дороги!

Осознание и переживание простора, движения, дороги, уходящей вдаль, рождает сложную гамму чувств: восторга, отрады, веселости. Уже нет бывших тревожных предчувствий: ветер бодрит, и «свевает с души он тревоги».

В своих лирических зарисовках молодой поэт задумывался о сложности бытия, о судьбах родины («Родина», «Родине», «В степи», цикл «Русь»).

Они глумятся над тобою,
Они, о родина, корят
Тебя твоею простотою,
Убогим видом черных хат...

Так сын, спокойный и нахальный,
Стыдится матери своей —
Усталой, робкой и печальной
Средь городских его друзей,

Глядит с улыбкой состраданья
На ту, кто сотни верст брела
И для него, ко дню свиданья,
Последний грошик берегла.

(«Родине», 1891)

Бунин вообрал в свое творчество все богатство русской поэзии XIX века и нередко подчеркивал эту преемственность в содержании и форме. В стихотворении *«Призраки»* (1905) он демонстративно заявлял: «Нет, мертвые не умерли для нас!» Зоркость к призракам для поэта равнозначна преданности ушедшим. В стихотворении проявляется чуткость И. А. Бунина к новейшим явлениям русской поэзии, к поэтической интерпретации мифа (преданья). Отсюда — образы призраков, арф, дремлющих звуков, родственная К. Бальмонту напевность.

«Листопад» (1900). Тяготение Бунина к многоплановой описательности, своеобразной «эпической лирике» и к символике обнаруживается в поэме «Листопад». В ней говорится об осени, о времени листопада, о картине мира, насыщенной красками. Красота этого произведения осознается читателем, так как он не может остаться безучастным к поэтической панораме леса в пору его

увядания. Когда яркие краски осени на глазах меняются и природа претерпевает свое неизбежное изменение, ощущается тесная сращенность нарисованных картин с образами народных сказок и поверий. Лес напоминает огромный расписной терем со стенами, оконцами и чудесной народной резьбой. Лес прекрасен, но с грустной очевидностью меняется, пустеет, как родной дом; гибнет как весь сложившийся годами уклад жизни. Как человек все более отчуждается от природы, так и лирический герой вынужден рвать нити, связывающие его с отчим домом, прошлым. Подтекст лежит в основе поэмы и формирует символический образ Осени. Слово «Осень» пишется с большой буквы, поскольку это время года сравнивается с угасающей вдовой. Этим сравнением определяется символично-философский характер поэмы, своеобразие ее нравственно-эстетической проблематики и особенности ее жанра.

Мотив «вдовства», предельного одиночества находит свое отражение в лирической миниатюре «*Одиночество*» (1903). В нем на фоне осенней, «умершей» природы («И ветер, и дождик, и мгла») воспроизводится монолог героя, в котором душевная боль выражается не громко, не открыто, а как-то по-чеховски сдержанно. Детали (размытый след женской ноги), слом ритма, многоточия, образы серой тьмы, построение реплики о собаке передают состояние лирического героя — одинокого художника, покинутого подругой. В поэтический мир Бунина властно вошел человек с его неустоенной судьбой и с тоской о былом.

В стихотворении «*Собака*» (1909) поэт еще шире раздвигает круг представлений и переживаний своего лирического героя. Он уже обращается не только к прошлому, но к настоящему и будущему. Человеку становятся близки и понятны радость и боль «малых сих», «братьев наших меньших», иных обездоленных. «Седое небо, тундры, льды и чумы» не чужды лирическому герою. Это позволяет ощутить не только свою придавленность, но и свое величие:

Я человек: как бог, я обречен
Познать тоску всех стран и всех времен.

В 1900-х годах значительное место в творчестве Бунина заняли темы России, Востока (цикл «Бедуин»), библейские мотивы, частые обращения к истории, античный цикл («Эсхил», «Самсон», «Тезей»), путевой дневник, философское осмысление действительности («Мистику»).

Сонет¹ «*Вечер*» (1909) утверждает необъятность счастья, присутствие его всюду — вопреки усталости и невзгодам — и связывает

¹ Сонет (итал. sonetto, от sonare — звучать, звенеть) — четырнадцатистрочное стихотворение, сложенное по определенным правилам.

счастье с процессом познания, подобным взгляду в «открытое окно». Эта мысль лаконично выражена в бунинском афоризме: «Мы мало видим, мало знаем, | А счастье только знающим дано». Словно пушкинский пророк, лирический герой «Вечера» обретает божественный дар видеть, слышать, переживать, способность вобрать в себя все шумы и краски бытия, а потому чувствовать себя счастливым.

Наряду с такими вечными ценностями жизни, как красота природы, любовь, добро, слияние с окружающим миром, труд, неустанное познание истины, счастье материнства, есть, по Бунину, и еще одна — владение родной речью, приобщение к накопленным человечеством знаниям. В стихотворении «Слово» (1915) дар речи воспевается как бесценный дар. Это именно тот «глагол», который может превратить человека в Бога, а поэта — в пророка, та ценность, которая «в дни злобы и страданья» «на мировом погосте» оставляет людям надежду на спасение...

Концентрированно, емко, удивительно пронзительно говорит лирический герой о своем восприятии жизни, любви к тому, что окружает его, огромной благодарности Богу за дарованное это счастье.

И цветы, и шмели, и трава, и колосья,
И лазурь, и полуденный зной...
Срок настанет — господь сына блудного спросит:
«Был ли счастлив ты в жизни земной?»

И забуду я все — вспомню только вот эти
Полевые пути меж колосьев и трав —
И от сладостных слез не успею ответить,
К милосердным коленам припав.

(«И цветы, и шмели, и трава, и колосья...», 1918)

Интересное рассуждение о поэзии И.А. Бунина оставил А.Т. Твардовский:

«Основное настроение стихотворной лирики Бунина — элегичность, созерцательность, грусть как привычное душевное состояние. И пусть, по Бунину, это чувство грусти не что иное, как желание радости, естественное, здоровое чувство, но у него любая, самая радостная картина мира неизменно вызывает такое состояние души.

Я не знаю ни у кого из русских поэтов такого неотступного чувства возраста “лирического героя”, — он как бы не сводит глаз с песочных часов своей жизни, следя за необратимо убегаящей струйкой времени. Все ценнейшее, сладчайшее в жизни он видит, только когда оно становится воспоминанием минувшего.

И тебя так нежно я любил,
Как меня когда-то ты любила...
Все как было. Только жизнь прошла...

Правда, поэзии Бунина в высшей степени присуще постоянное стремление найти в мире “сочетанье прекрасного и вечного”, обрести желанную непреходящую, укрепиться хотя бы в чувстве вселенского и, так сказать, всевременного единства жизни, слиться с этим единством, раствориться в круговороте природы, в смене бесконечной чреды веков.

Пройдет моя весна, и этот день пройдет,
Но весело бродить и знать, что все проходит,
Меж тем как счастье жить вовеки не умрет...

...Смерть и любовь — почти неизменные мотивы бунинской поэзии в стихах и прозе. Любовь — причем любовь земная, телесная, человеческая — может быть, единственное возмещение всех недостатков, всей неполноты, обманчивости и горечи жизни. Но любовь чаще всего непосредственно смыкается со смертью и даже как бы одухотворена ее близостью в своей краткости и обреченности».

Последние годы жизни И. А. Бунина. «Вечные» темы, звучавшие в дооктябрьском творчестве Бунина, в последние годы соединились с темами личной судьбы, прониклись настроениями безысходности личного существования. Размышления Бунина о смысле бытия, о любви и смерти, о прошлом и будущем всегда были связаны (а с годами все более и более) с мыслью о России, отошедшей для него в область воспоминаний. Бунин-художник мысленно возвращался в прошлое, в дореволюционную Москву, в усадьбы, которых уже не было, в провинциальные городки; но старые темы, само прошлое преобразились новым душевным состоянием писателя. Оттенок безнадежности, роковой предопределенности лег на произведения Бунина поздней эмигрантской поры.

Понимание мира и своего места в нем Бунин выразил в характерной записи, относящейся к тому времени: «И идут дни за днями — и не оставляет тайная боль неуклонной потери их — неуклонной и бессмысленной, ибо идут в бездействии, все только в ожидании действия и — чего-то еще... И идут дни и ночи, и эта боль, и все неопределенные чувства и мысли, и неопределенное сознание себя и всего окружающего и есть моя жизнь, не понимаемая мной». И далее: «Мы живем тем, чем живем, лишь в той мере, в какой постигаем цену того, чем живем. Обычно эта цена очень мала: возвышается она лишь в минуты восторга — восторга счастья или несчастья, яркого сознания приобретения или памяти». Таким «поэтическим преображением прошлого в памяти» и предстает творчество Бунина эмигрантского периода, в нем писатель ищет спасения от беспредельного чувства одиночества.

И. А. Бунин достиг всемирной славы. В 1933 году первым среди русских писателей он был удостоен Нобелевской премии «за правдивый артистический талант, с которым он воссоздал в художе-

ственной прозе типичный русский характер» (такова была формулировка Нобелевского комитета).

В последние годы жизни И. А. Бунин очень интересовался событиями в Советском Союзе, восхищался героизмом советского народа и победой в Великой Отечественной войне, тяжело переживал оторванность от родины.

«Конечно, я надеюсь, очень надеюсь, что меня когда-нибудь будут читать в России. Но я до этого не доживу», — говорил И. А. Бунин одной из своих современниц.

Скончался И. А. Бунин 8 ноября 1953 года в Париже с портретом рано умершего сына Николеньки в руках, как бы желая осязательно связать времена. Похоронен Иван Алексеевич Бунин на русском кладбище Сент-Женевьев-де-Буа под Парижем.

Вопросы и задания

1. Прочитайте в учебнике раздел об И. А. Бунине.
2. *Прочитайте дополнительную литературу о жизни и творчестве И. А. Бунина.
3. Составьте таблицу «Хроника жизни и творчества И. А. Бунина».
4. Проанализируйте синхронистическую таблицу (1890—1917) (см. практикум). Какие исторические события пережил И. А. Бунин? Как развивалась культура в этот период?
5. *Как вы понимаете слова И. А. Бунина: «Я поэт, и больше поэт, чем писатель. Я главным образом поэт»?
6. *Какие темы и образы, традиционные для русской классики XIX века, развивал И. А. Бунин в своем творчестве?
7. Прокомментируйте смысл названия рассказа «Антоновские яблоки». Почему рассказ имел подзаголовок «Картины из книги “Эпитафии”»?
8. О чем вспоминает герой рассказа «Антоновские яблоки»?
9. Какова основная интонация рассказа «Антоновские яблоки»? Меняется ли она на протяжении рассказа? Как и когда?
10. В чем смысл названия рассказа И. А. Бунина «Господин из Сан-Франциско»?
11. О чем этот рассказ? Какие философские проблемы поднимает и осмысляет И. А. Бунин?
12. Как называется корабль, на котором совершал плавание главный герой и его семья? Как вы объясните смысл этого названия?
13. Почему главный герой рассказа «Господин из Сан-Франциско» лишен имени? Как его называет автор? Почему?
14. *На примере прочитанных вами стихотворений И. А. Бунина докажете (или опровергните) правомерность следующих суждений А. Т. Твардовского: «Основное настроение стихотворной лирики Бунина — элегичность, созерцательность, грусть как привычное душевное состояние...»; «...Поэзии Бунина в высшей степени присуще постоянное стремление найти в мире “сочетанье прекрасного и вечного...”»; «Смерть и любовь — почти неизменные мотивы бунинской поэзии в стихах и прозе».

Составьте план ответа.

15. **Перечитайте сцены охоты в поэме А. С. Пушкина «Граф Нулин» и в поэме И. А. Бунина «Листопад». Отметьте общие и различные подходы к описанию событий.

16. Прочитайте стихотворение И. А. Бунина «Одиночество» (1903). Раскройте суть его названия. Каким настроением проникнута первая строфа стихотворения? Какие слова создают это настроение? Отметьте использованные художественные средства. Сопоставьте ваше впечатление с мнением исследователя А. Е. Горелова: «В первой строфе — привычная для творческой манеры позднего Бунина экспозиция¹ природы, ее сопоставленность с предстоящей драматической коллизией...»

17. Прочитайте стихотворение И. А. Бунина «Слово» (1915). Какое настроение поэзии И. А. Бунина проявилось в этом стихотворении? Отметьте тропы, которые использует И. Бунин. Как они помогают передать настроение поэта? Какой дар воспевает И. Бунин в этом стихотворении? Выучите стихотворение.

18. Прочитайте сонет И. А. Бунина «Вечер» и проанализируйте развитие темы. В чем своеобразие этого сонета?

19. Прочитайте стихотворение И. Бунина «И цветы, и шмели, и трава, и колосья...». Какие философские мотивы можно выделить в этом стихотворении? Перекликаются ли они с философскими мотивами бунинского сонета «Вечер»? Выучите стихотворение.

20. Составьте понятийный словарь темы «И. А. Бунин».

Рекомендуемая литература

Баборенко А. К. И. А. Бунин. Материалы для биографии (1870—1917) / А. К. Баборенко. — М., 1983.

*Кузнецова Г. Н. Грасский дневник. Рассказы. Оливковый сад / Г. Н. Кузнецова. — М., 1995.

*Рощин М. М. Иван Бунин / М. М. Рощин. — М., 2000. — (Серия «ЖЗЛ»).

*Нинов А. А. М. Горький и Ив. Бунин : история отношений, проблемы творчества / А. А. Нинов. — Л., 1984.

Русские писатели XX в. : биобиблиографический словарь : в 2 ч. / под ред. Н. Н. Скагова. — М., 1998.

Русские писатели XX в. : биографический словарь : в 2 ч. / гл. ред. и сост. П. А. Николаев. — М., 2000.

¹ Экспозиция (от лат. *expositio* — выставление напоказ) — часть литературного произведения, в котором характеризуется обстановка, предшествующая началу действия.



**Александр
Иванович
Куприн
(1870 — 1938)**

Александр Иванович Куприн — один из выдающихся писателей-реалистов конца XIX — начала XX века. Как и И. А. Бунин, Куприн следовал традициям русской классики. Куприн развивал тему «маленького человека», отмечая при этом «необыкновенность каждого». Он оставил прекрасные образцы повествования — острого и динамичного по сюжету, лаконичного, интересного в психологическом отношении.

Детство и юность. Куприн родился 27 августа (7 сентября) 1870 года в городе Наровчате Пензенской губернии. Отец рано умер, детство прошло в скудной мещанской обстановке, в скучнейшем провинциальном заштатном городке. Но это была его родина, и он писал потом о ней, называл городом. Биография Куприна отразилась в его произведениях.

В 1874 году семья переехала в Москву и поселилась в общей палате вдовьего дома на Кудринской площади. Этот период жизни описан в рассказе «Святая ложь» (1914).

Тринадцать лет Куприн провел в закрытых учебных заведениях: Александровском сиротском училище, Второй московской военной гимназии (позже преобразованной в кадетский корпус), Третьем Александровском юнкерском училище.

В повести «Кадеты» (1900) Куприн изобразил быт и нравы кадетского корпуса, где господствовали сила и жестокость. Мальчик испытывал постоянную тоску по дому, семье. В 1904 году в очерке «Памяти Чехова» он написал: «Бывало в раннем детстве вернешься после долгих летних каникул в пансион. Все серо, казарменно, пахнет свежей масляной краской и мастикой, товарищи грубы, начальство недоброжелательно. Пока день — еще крепишься кое-как... Но когда настанет вечер, и возня в полутемной спальне уляжется, — о, какая нестерпимая скорбь, какое отчаяние овладевают маленькой душой! Грызешь подушку, подавляя рыдания, шепчешь милые имена и плачешь, плачешь жаркими слезами, и знаешь, что никогда не насытишь ими своего горя».

В этот период он создал и опубликовал произведение «Первый дебют» (1889), за что подвергся наказанию. Военный период жизни тянулся четырнадцать лет. Четыре года из них он прослужил подпоручиком в пехотном полку, живя в захолустных городках. Этого периода А. И. Куприну хватило, чтобы досконально изучить армейскую жизнь и написать впоследствии одно из самых беспощадных произведений русской литературы — повесть «Поединок».

Начало литературной деятельности. Литературным трудом А. И. Куприн начал заниматься еще во время службы. Уйдя в отставку, повел бродячую жизнь, в течение семи лет был и грузчиком, и актером, и землемером, работал на литейном заводе, был журналистом и т. д. К. И. Чуковский писал о Куприне: «Вечно его мучила жажда исследовать, понять, изучить, как живут и работают люди всевозможных профессий... Его неутолимое, жадное зрение доставляло ему праздничную радость!» Встречи, наблюдения, переживания стали основой его творчества. Сам Куприн свою писательскую судьбу определил так: «Ты — репортер жизни... Суйся решительно всюду... влезь в самую гущу жизни!» Поселившись в Киеве, начал по-настоящему писать. Здесь были созданы «Киевские типы», «Молох», «Олеся», «Река жизни» и другие произведения.

Известность Куприну принесла повесть «*Молох*», опубликованная в 1896 году. Безрадостная поездка по заводам Донбасса художественно оформилась в изображение завода-гиганта, который подобно древнему чудовищу Молоху пожирал людей. Это первое острое социально-критическое произведение Куприна стало значительным явлением в русской литературе 1890-х годов. Куприн инносказательно показал бесчеловечность всеобщего промышленного преобразования, он почувствовал грядущие кровавые события. Повесть заканчивается сообщением о бунте рабочих. На этом фоне развернулась трагедия типичного купринского «слабого героя-правдоискателя», у которого Молох отнимает любимую девушку и веру в жизнь вообще.

«*Олеся*» (1898). В 1897 году А. И. Куприн служил управляющим имением в Ровненском уезде Волынской губернии. Писателю открылись изумительная природа полесского края и драматические судьбы его жителей. На основе увиденного он создал особый «Полесский цикл», в который вошла и повесть «Олеся». А. И. Куприн рисовал лесной край, далекий от той цивилизации и того промышленного прогресса, которые воспроизводились в «Молохе». Место действия выбрано не случайно. «Олеся», несмотря на ее трагический финал, — поэма о природе и любви, взаимной любви. Яркое и необычайное событие в жизни героя повести — Ивана Тимофеевича подготавливается постепенно. Исключительная роль отводится в этом произведении природе. Лесной пейзаж способ-

стует особому состоянию духа, торжественное безмолвие подчеркивает как бы отрешенность от мира.

Во вступительной части повести рассказывается о живописном уголке, где сам Куприн пробыл полгода, как и его герой, говорится о необщительном характере полесских крестьян, о следах польского крепостничества, об обычаях, о суевериях. Так подготавливается отношение крестьян к роману Ивана Тимофеевича с «колдуньей».

Первые свидания героя с Олесей состоялись зимой, последующие — весной. Пробуждение природы, оживший лес наполняют чувствами души двух людей. В красоте Олеси, в гордой силе, исходящей от нее, писатель воплощает естественную мощь и прелесть. От величия и красоты первозданной природы, могучего старого бора и болот, цветов и трав этого края неотделима прекрасная девушка Олеся, имя которой словно перекликается со словами «лес» и «Полесье».

Куприн создал незабываемый портрет своей героини, в котором причудливо соседствуют земные и возвышенные начала:

«Моя незнакомка, высокая брюнетка лет около двадцати—двадцати пяти, держалась легко и стройно. Просторная белая рубаша, свободно и красиво обвивала ее молодую, здоровую грудь. Оригинальную красоту ее лица, раз его увидев, нельзя было позабыть, но трудно было, даже привыкнув к нему, его описать. Прелесть его заключалась в этих больших, блестящих, темных глазах, которым тонкие, надломленные посередине брови придавали неуловимый оттенок лукавства, властности и наивности; в смугло-розовом тоне кожи, в своевольном изгибе губ, из которых нижняя, несколько более полная, выдавалась вперед с решительным и капризным видом».

Куприну удалось раскрыть поэтический идеал естественного человека, свободного, самобытного и цельного, живущего в ладу и гармонии с природой, «выросшего в приволье старого бора так же стройно и так же могуче, как растут молодые елочки». Он восторженно пишет о девушке, бескорыстной и отзывчивой, гордой и независимой, рассказывает о натуре таинственной и поэтической. Ее любовь к случайно захвачшему в лесную деревушку человеку, пришедшему из другого, городского мира, естественна и поэтична.

Избранник героини Иван Тимофеевич, по-своему гуманный и добрый, образованный и интеллигентный человек, наделен «ленивым» сердцем. Он оказывается нерешительным и безвольным, боязливо-робким и скованным, часто подверженным рефлексии, и его слабость бросается в глаза Олесе. Гадая своему суженому, она говорит: «Доброта ваша не хорошая, не сердечная. Слово вы своему не господин. Над людьми любите верх брать, а сами им хотя и не хотите, но подчиняетесь». Эти разные люди полюбили

друг друга. Эпизод первого признания в любви, когда они опьянены и покорены своей «наивной, очаровательной сказкой» блаженства, — подлинный гимн возвышенной любви.

«Вошел месяц, и его сияние причудливо пестро и таинственно расцветило лес <...>. И мы шли, обнявшись, среди этой улыбающейся живой легенды, без единого слова, подавленные своим счастьем и жутким безмолвием леса».

Прекрасная природа с ее переливом красок вторит героям: фоном их чувству служат «эти пылающие вечерние зори, эти росистые, благоухающие ландышами и медом утра, полные бодрой свежести и звонкого птичьего гама, эти жаркие, томные, ленивые июньские дни...».

Вдали от среды, лицемерной и лживой, в которой живет герой повести, сближение с природой действует на него освежающе. Лесная сказка кончается трагически. И не только потому, что в светлый мир Олеси вливается дикость и подлость окружающего мира. Писатель ставит вопрос более значительный: смогла бы эта девушка, дитя природы, свободная от всех условностей, жить в иной среде? Тема разделенной любви сменяется в повести другой, постоянно звучащей в творчестве Куприна — темой недостижимого счастья.

Произведения о цирке и животных. В конце 1896 года Куприн создал в Киеве атлетическое общество, познакомил публику с Иваном Поддубным, будущим чемпионом мира по борьбе, открыл цирк, которому отдал свои душевные силы, на долгие годы сохранил привязанность и любовь к этому виду искусства. Тема цирка становится устойчивой в творчестве Куприна. Ей посвящены пьеса «Клоун», рассказы «Allez!», «В цирке», поздние новеллы «Ольга Сур», «Блондель», «Дурной каламбур». «...Это свободная, наивная, талантливая вещь, притом написанная несомненно знающим человеком», — писал о рассказе «В цирке» А. П. Чехов. Важной темой в творчестве Куприна стало изображение животных. В мире животных писатель находил выражение тех же физических, нравственных и эстетических качеств, что и в человеческом обществе. Так же как и в мире людей, здесь немало трагизма. Об этом рассказы «Пиратка», «Барбос и Жулька», «В зверинце», «Собачье счастье», «Белый пудель», «Слон».

Петербургский период. Самые значительные годы почти тридцатилетней литературной деятельности А. И. Куприна в России связаны с Петербургом — Петроградом, где он провел 15 лет. Сюда он приехал в ноябре 1901 года уже известным писателем — автором фельетонов, очерков, рассказов в киевской и одесской печати. В Петербурге А. И. Куприн сотрудничал в «Журнале для всех», сблизился с горьковским издательством «Знание», прочно вошел в круг писателей-«знаньевцев», в литературную среду виднейших

писателей — А. М. Горького, Л. Н. Андреева, И. А. Бунина, В. Г. Короленко, Д. Н. Мамина-Сибиряка и др. Начался наиболее яркий и плодотворный период его творческой жизни, совпавший со временем общественной активности в России.

«Среди писателей он выделяется своей непосредственностью, простотой и образом жизни, далеким от обычного писательского существования. Дружа с писателями, Куприн никогда не изменял своим старым друзьям из рабочих, рыбаков, крестьян и матросов, из простонародья и ради общения с ними легко мог поступиться обществом литераторов.

В нем не было тщеславия. Он никогда не говорил о себе, как о писателе, — возможно, что он просто забывал об этом. Но он никогда не упускал случая помочь писателю, особенно если он происходил из милой его сердцу простонародной среды», — вспоминал об А. И. Куприне К. Г. Паустовский.

А. И. Куприн-реалист. Требования к себе как к реалисту у А. И. Куприна не имели границ. С рыбаками он говорил как рыбак, с жокеем вел разговор как жокей, с матросом — как старый матрос. Любовь, природа, дети, животные — основные темы А. И. Куприна. Он всю жизнь «коллекционировал» живую речь, был признанным мастером языка. Куприн по-мальчишески щеголял своей многоопытностью, кичился этим перед другими писателями — В. В. Вересаевым, Л. Н. Андреевым. Ему хотелось доподлинно знать те факты и вещи, которые он описывал, в том числе и запахи. По части запахов у Куприна был единственный соперник — И. А. Бунин. Между ними велась азартная веселая игра: кто определит более точно, чем пахнет католический костел во время пасхальной заутрени, чем пахнет цирковая арена.

В рассказах и повестях Куприна лавки торгового ряда пахнут кумачом, керосином и крысами; комнаты старого клуба — кислым тестом, карболкой и сыростью; молодые девушки — арбузом и парным молоком; а прихожая офицерского собрания перед балом — морозом, духами, пудрой и лайковыми перчатками.

Многогранно раскрываются у Куприна отношения между человеком и природой. Литература и философия рубежа веков рассматривали человека как песчинку, влекомую таинственной игрой неведомых сил. Это было чуждо Куприну — у него человек единоборствует со стихией («Листригоны», «Воровство»). Прямо, в открытую, Куприн говорил о любви к человеку не так уж часто, но каждым своим произведением призывал к человечности.

В 1905 году Куприн стал очевидцем расстрела восставших матросов на крейсере «Очаков». Помогал прятать несколько спасшихся с крейсера матросов. Эти события нашли отражение в очерке «События в Севастополе», за который на А. И. Куприна было заведено судебное дело. Он вынужден был в 24 часа покинуть Севастополь.

Александр Иванович Куприн активно проявлял себя и как публицист. В газетных интервью он откликался на различные политические события; часто выступал с чтением своих произведений, с публичными лекциями о литературе.

В 1904 году умер А. П. Чехов. Куприн написал статью «Памяти Чехова». В мае 1905 года в сборнике «Знание» была опубликована повесть «Поединок» с посвящением Горькому.

Творчество А. И. Куприна в XX веке. Повесть *«Поединок» (1905)* создавалась несколько лет. Действие в повести относится к 1894 году, когда в русской армии были разрешены офицерские поединки. Тема — будни армии в «мирное» время: тупость, скука, сплетни. На этом фоне происходит драма «маленького человека», его «поединок» с невежественным, жестоким окружением, который заканчивается его смертью. Повесть создавалась в период накала политических страстей в России: назревал революционный подъем, шла русско-японская война. Публикация совпала с поражением русского флота при Цусиме, что придало ей особое звучание. В повести представлены, с одной стороны, бесправные солдаты, а с другой — жестокие, нравственно опустошенные офицеры.

Период 1907 — 1909 годов — сложный этап в творческой и личной жизни А. И. Куприна. Тому способствовали спад общественных настроений, чувство разочарования и растерянности, семейные невзгоды, разрыв с друзьями, «бремя славы», которое привело к «погружению» Куприна в богемную жизнь. Революционный взрыв по-прежнему представлялся ему неизбежным, но теперь внушал опасения и даже страх. Предвидя революцию, Куприн восклицал: «Отвратительное невежество прикончит красоту и науку...»

В 1907 году Куприн расстался с женой и через два года оформил брак с Елизаветой Морицевной Гейнрих. В 1911 году семья поселилась в Гатчине, под Петроградом.

Войну 1914 года Куприн воспринял как освободительную со стороны России и стремился стать ее участником. Он вернулся в армию, занялся обучением новобранцев, но уже весной 1915 года демобилизовался по состоянию здоровья.

В предвоенные годы (до 1917 года) он создал немало ярких художественных произведений, сохраняя приверженность прежним темам, в частности теме высокой, романтической любви (повести «Суламифь», «Гранатовый браслет»).

«Гранатовый браслет» (1911). Повесть целиком посвящена главной теме в творчестве А. И. Куприна — теме любви. Он прикасался к ней целомудренно и благоговейно.

Вера Николаевна Шеина — княгиня, жена предводителя дворянства. Внешне она царственно спокойная, со всеми «холодно и свысока любезная», «с холодным и гордым лицом», но это человек чувствующий, деликатный, самоотверженный. Она делает все

возможное, чтобы помочь мужу «сводить концы с концами», соблюдая приличия, экономить, так как «жить приходилось выше средств». Она любит свою младшую сестру, с «чувством прочной, верной, истинной дружбы» относится к мужу, ласкова и нежна с бабушкой (генерал Аносов, друг ее отца). Все в семье Веры Николаевны выглядит тихо и пристойно. В день именин княгини Веры собираются гости. Она получает подарки, дорогие и с любовью выбранные. Только один подарок Желткова выглядит безвкусной безделушкой — «золотой, низкопробный, очень толстый, но дутый и с наружной стороны весь сплошь покрытый небольшими старинными, плохо отшлифованными гранатами» браслет. Желтков дарит самое ценное, что у него было — фамильную драгоценность. Кто же таков Желтков, безнадежно влюбленный в княгиню? «Маленький человек», чиновник, тихий и незаметный телеграфист, который силой своей любви возвышается над мелочами жизни, приличиями. Единственным смыслом жизни стала любовь к княгине Вере. В прощальном письме к ней он пишет: «Случилось так, что меня не интересует в жизни ничто: ни политика, ни наука, ни философия, ни забота о будущем счастье людей — для меня вся жизнь заключается только в Вас». Никакие «решительные меры» и «обращение к властям» не могут заставить Желткова разлюбить княгиню Веру. Желтков уходит из жизни, благословляя возлюбленную: «Да святится имя Твое». Княгиня Вера после смерти Желткова словно проснулась, ей стала понятна та «большая любовь, которая повторяется раз в тысячу лет». Желтков и Вера «любили друг друга только одно мгновение, но навеки».

А. И. Куприн в «Гранатовом браслете» не делает резкого акцента на «неравенстве состояний», не развертывает суровой критики общества, к которому принадлежит княгиня Вера, однако люди из ее окружения позволяют себе насмешки над письмами мелкого чиновника, издевательства над его чувствами, негодование в связи с его бескорыстным подарком, угрозы в его адрес и бесцеремонное вторжение в его душевный мир. Они готовы даже признать чиновника сумасшедшим, растоптать плебея, посягнувшего на недоступное ему. Рисуя аристократов в более светлых тонах, писатель вскрыл их духовную нищету, которая проявилась перед лицом большой и чистой любви. Особую силу «Гранатовому браслету» придает то, что в нем любовь существует как нежданный подарок, поэтический и озаряющий жизнь. Великая любовь поражает самого обыкновенного человека, простого служащего, мелкого чиновника. Любовь, переданная в повести, идеальна, возвышенна, чиста, и сам автор подчеркнул это, сказав, что «ничего более целомудренного» он еще не писал. Вера Шеина прошла мимо любви; жизнь Желткова под давлением обстоятельств оборвалась трагическим самоубийством. Однако чувство, воспетое Куприным, осталось бессмертным.

Среди персонажей, которые не принимают действенного участия в происходящих событиях, — старый генерал Аносов. Только генерал не увидел ничего смешного или ненормального в поступках влюбленного телеграфиста. Куприн уделяет много внимания рассказу о нелегкой жизни боевого генерала, его человечности, отношению к подчиненным, описанию его семейной жизни, раскрывает, как формировалось его мировоззрение. Генерал сожалеет, что в «наш жестокий век» люди стали проще и грубее, мужчины разучились любить, а женские сердца уже не способны чувствовать настоящую любовь. У Аносова своя определенная и очень важная функция в рассказе: он выражает мысли самого писателя о любви, о том, что она должна быть «величайшей тайной в мире! Никакие жизненные удобства, расчеты и компромиссы не должны ее касаться».

Исследователь творчества А. И. Куприна Л. А. Качаева писала: «Музыка очень значима в творчестве Куприна. Первое, что сразу приходит на память, это, конечно, повесть, ставшая гимном неразделенной любви, — “Гранатовый браслет”, где божественная музыка Бетховена и оправдывает, и возвышает, и освещает эту любовь. Когда после смерти Желткова пианистка Женни Рейтер играет для Веры Николаевны бессмертную бетховенскую сонату, мысли княгини возникают под влиянием музыки, в уме ее слагаются слова “Да святится имя Твое”, которые помогают ей — вместе с музыкой — все понять и почувствовать себя прощенной».

Последние годы жизни. А. И. Куприн с восторгом встретил Февральскую революцию, но по отношению к Октябрьской занял противоречивую позицию. Он считал большевиков «кристально чистыми», но не принял политику военного коммунизма, продразверстку. В конце декабря 1918 года А. И. Куприн был приглашен В. И. Лениным в Кремль, они обсуждали издание газеты для крестьян «Земля», но этому замыслу не дано было осуществиться. В 1919 году, когда Гатчину заняли войска генерала Н. Н. Юденича, в состоянии растерянности Куприн эмигрировал.

С отступающими войсками А. И. Куприн оказался в Ямбурге, нашел в числе беженцев свою жену и дочь и через Финляндию добрался до Парижа.

Когда в Петербурге стало известно, что Куприн ушел из Гатчины вместе с белой армией, многие были изумлены.

С середины 1920 года Куприны жили в Париже. Несколько лет писатель Куприн молчал. Творческое оживление произошло в 1929—1937 годах. Он писал о Родине, о Петербурге—Петрограде («Купол св. Исаака Далматского», 1928; «Царев гость из Наровчата», 1933; «Юнкера», 1928—1932; и др.).

Автобиографический роман «Юнкера» посвящен обучению А. И. Куприна в московском Александровском военном училище

и является продолжением автобиографических повестей «На переломе», «Кадеты». Это своеобразное завещание писателя.

Куприна-эмигранта тянуло в Россию. Он вернулся в Москву в мае 1937 года тяжело больным человеком, а в 1938 году умер в Ленинграде, где и был похоронен на Литераторских мостках Волкова кладбища.

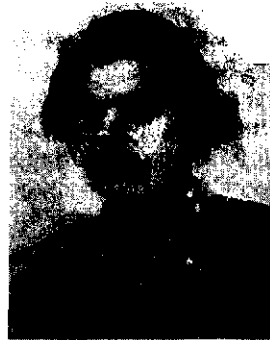
Вопросы и задания

1. Прочитайте в учебнике раздел об А. И. Куприне. Вспомните известные вам произведения писателя.
2. Прочитайте дополнительную литературу о жизни и творчестве А. И. Куприна.
3. Составьте таблицу «Хроника жизни и творчества А. И. Куприна».
4. *Каким традициям А. П. Чехова и Л. Н. Толстого следовал А. И. Куприн? Свои суждения подтвердите примерами из текстов.
5. *Исследователи творчества А. И. Куприна отмечали богатство и красоту русской речи в его творчестве. Подтвердите это утверждение примерами из произведений писателя.
6. Составьте план ответа и подготовьте сообщение на одну из тем:
 - «Тема “маленького человека” в творчестве А. И. Куприна (на примере одного-двух произведений по выбору)»;
 - «Тема любви в повестях А. И. Куприна “Олеся” и “Гранатовый браслет”».
7. Составьте понятийный словарь темы «А. И. Куприн».

Рекомендуемая литература

- Кулешов Ф. И. Творческий путь А. И. Куприна. 1883—1907 / Ф. И. Кулешов. — Минск, 1983.
- Куприна К. А. Куприн — мой отец / К. А. Куприна. — М., 1979.
- *Куприна-Иорданская М. К. Годы молодости / М. К. Куприна-Иорданская. — М., 1966.
- Лилин В. Александр Иванович Куприн : биография писателя / В. Лилин. — Л., 1975.
- *Михайлов О. Куприн / О. Михайлов. — М., 1981 — (Серия «ЖЗЛ»).
- *Паустовский К. Г. Поток жизни : заметки о прозе Куприна // Паустовский К. Г. Наедине с осенью. — М., 1972.
- Русские писатели XX в. : библиографический словарь : в 2 ч. / под ред. Н. Н. Скатова. — М., 1998.
- *Чуковский К. И. Куприн // Современники : портреты и этюды / К. И. Чуковский. — М., 1963.

**Алексей
Максимович
Горький
(1868 — 1936)**



Алексей Максимович Горький внес огромный вклад в развитие русской литературы. Многие писатели XX века считали его своим учителем и наставником. Судьба его не баловала. Он прошел трудные жизненные «университеты», видел много горя, но сумел сохранить в себе высокие нравственные качества, сумел остаться Человеком, стать замечательным писателем.

Детство и юность. Алексей Максимович Пешков родился 16 (28) марта 1868 года в Нижнем Новгороде. (Псевдоним «Горький» он взял в 1892 году.) Отец, Максим Савватеевич — столяр-краснодеревщик, рано умер от холеры. Мать, Варвара Васильевна Каширина — из мещан, умерла в возрасте 37 лет от скоротечной чахотки. Детство Горького прошло в доме деда Василия Васильевича Каширина в Нижнем Новгороде в атмосфере «...взаимной вражды всех со всеми; она отравляла взрослых, и даже дети принимали в ней живое участие». Дед начал учить шестилетнего внука церковной грамоте, а в 11 лет отдал в кунавинское училище. Вскоре деда разорилась, и Алеша пошел «в люди», работал «мальчиком» в обувном магазине, посудником на пароходах «Добрый» и «Пермь», учеником в иконной лавке и у чертежника, десятником¹ на стройке. Большое влияние на формирование личности А. М. Горького в детстве оказала бабушка, а позже повар парохода «Добрый» — отставной унтер-офицер М. А. Смурый, который пробудил у Алеши интерес к книгам, ставшим источником его самообразования. Алеша читал «все, что попадало под руку». Позже он вспоминал: «Все более расширяя предо мною пределы мира, книги говорили мне о том, как велик и прекрасен человек в стремлении к лучшему, как много сделал он на земле и каких невероятных страданий стоило это ему».

Горьковские «университеты». Скитаясь по стране, А. М. Горький жил среди босняков в ночлежке, перебивался случайной полденщиной, был чернорабочим и грузчиком на пристани в Каза-

¹ Десятник — старший в группе рабочих.

ни, устроился в булочную А. С. Деренкова, которая в жандармских документах называлась «местом подозрительных сборищ учащейся молодежи». Горький в этот период особенно активно занимался самообразованием, познакомился с марксистским учением, читал работы Плеханова. С 1889 по октябрь 1892 года А. М. Горький совершил два странствия по Руси. Юноша прошел весь юг от Астрахани до Бессарабии, от Крыма до Кавказа. Опыт странствий нашел отражение в его ранних романтических произведениях («Макар Чудра», 1892) и более позднем цикле рассказов «По Руси».

В цикле «*По Руси*» (1916) много лирических «отступлений», в которых выражается авторское отношение к миру. В них присутствуют открытые сочетания объективно-изобразительного и субъективно-оценочного планов (как и в автобиографической трилогии); отмечается социально-историческое и обобщенно-философское изображение жизни. «Проходящим» назвал А. М. Горький автобиографического героя «По Руси»: «Я намеренно говорю “проходящий”, а не “прохожий”, мне кажется, что прохожий не оставляет по себе следов, тогда как проходящий — до некоторой степени лицо деятельное и не только почерпывающее впечатления бытия, но и сознательно творящее нечто определенное».

В Петербурге в 1899 году на одном из студенческих литературно-музыкальных вечеров А. М. Горький прочитал автобиографический рассказ «Однажды осенью», в котором реализовал свои идеи о смысле жизни. «Ведь я в то время был серьезно озабочен судьбами человечества, — вспоминал А. М. Горький, — мечтал о реорганизации социального строя, о политических переворотах, читал разные дьявольски мудрые книги... Я в то время всячески старался приготовить из себя “крупную активную силу”».

В рассказах («На соли», «Вывод», «Двадцать шесть и одна», «Супруги Орловы» и др.) писатель пытался правдиво запечатлеть «свинцовые мерзости жизни». Однако он замечал не только «мерзости жизни», но и людей сильных, гордых... В одном из писем к А. П. Чехову Алексей Максимович размышлял: «Право же — настало время нужды в героическом: все хотят возбуждающего, яркого, такого, знаете, чтобы не было похоже на жизнь, было выше ее, лучше, красивее». В творчестве писателя появились романтические рассказы, в центре которых — исключительные характеры, сильные и гордые люди, у которых «солнце в крови», горящие сердца, а больше всего они любят свободу («Макар Чудра», «Старуха Изергиль», «Песня о Соколе»).

Реалист и романтик. Современников поразила необычность художественного стиля Горького. В. Г. Короленко, прочитав рукопись, с неодобрением отозвался о рассказе «Старуха Изергиль»: «Мне кажется, вы поете не своим голосом. Реалист вы, а не романтик, реалист!» А о рассказе «Челкаш» он с удовлетворением

заметил: «Я же говорил вам, что вы реалист!» Подумав и усмехавшись, он добавил: «Но в то же время — романтик!»

Сплав романтизма и реализма, с которого начал свой творческий путь А. М. Горький, явился новым шагом в развитии русской литературы. Этот шаг был связан с новыми историческими условиями — началом революционной борьбы пролетариата, которая явилась источником творческого вдохновения Горького. «...Его реализм более действен, чем реализм Толстого или Тургенева, — писал о Горьком Джек Лондон. — Его реализм живет и дышит в таком страстном порыве, какого они редко достигают. Мантия с их плеч упала на его молодые плечи, и он обещает носить ее с истинным величием».

В легендах, сказках, песнях реализовались горьковские мечты о светлой, прекрасной жизни, о гордом, свободном человеке. Сказочные образы позволяли почувствовать перспективу, предугадать многие духовные процессы. Раскованность песенной речи, красочность языка эмоционально заражали читателя. Героика эпохи породила романтику писателя и в ней же нашла свое поэтическое воплощение.

«*Макар Чудра*» (1892) — первое печатное произведение, подписанное псевдонимом «Горький». Это рассказ о жизни, любви, свободе. Размышления Макара Чудры о свободе сводятся к несовершенной зависимости: «Ходи и смотри, насмотрелся, ляг и умирай — вот и все». Рассказывая историю любви и смерти Лойко Зобара и Радды, он как бы иллюстрирует свои убеждения. Он рассказывает, что молодые, гордые красавцы цыгане Лойко Зобар и Радда — горячо полюбили друг друга. Но еще сильнее каждый из них любил свою свободу и боялся потерять ее. Не сумев решить это противоречие, Лойко убивает Радду, а Радда, умирая, благодарит Лойко за то, что он не покорился ей и остался на высоте идеала, достойного ее любви. Лойко ставит условия Радде: «Но смотри, воле моей не перечь — я свободный человек и буду жить так, как я хочу!» Радду тоже переполняет гордость: «Волю-то, Лойко, я люблю больше, чем тебя! А без тебя мне не жить, как не жить и тебе без меня. Так вот я хочу, чтоб ты был моим и душой и телом, слышишь?» Старый цыган Макар Чудра восхищается Лойко и Раддой, ценившими свою волю выше жизни и любви, но не знает, как научить людей быть счастливыми. Рассказ приводит к выводу, что свобода и счастье несовместимы, если один человек должен покоряться другому. Даже любовь, совершенно свободная от всяких условностей и расчетов, неизбежно налагает на человека обязанности. В данной истории столкнулись страсти, гордыня оказалась выше любви... Лойко пронзает ножом сердце Радды, чтобы «попробовать, такое ли у Радды моей крепкое сердце, каким она мне его показывала», а сам умирает от руки отца Радды.

Эта яркая, на первый взгляд красивая легенда — о жизни, полной страстей, приведших героев к драматическому финалу; о любви, когда «любящие» не пытаются понять друг друга; о воле и своеволии, когда все дозволено.

«Маленькая фея и молодой чабан» (1895). Маленькая фея Майя полюбила молодого чабана, который пел ей красивые удалые песни. Ради него Майя позабыла мать и сестер, но счастье их было недолгим: когда влюбленные привыкли друг к другу, им стало скучно. Они уже не знали, хорошо или плохо они сделали, полюбив друг друга. «И все больше чабану хотелось идти куда-нибудь далеко, далеко, где бы не было ничего такого, что он знал или что мог себе представить, а Майя хирела и бледнела с каждым днем и все думала: «Зачем?.. зачем?..» Когда пасмурным осенним утром Майя сказала чабану, что она умирает, в глазах его вместе с горем блеснула радость. Горькое осуждение чабана звучит в последних словах умирающей Майи: «Теперь ты снова свободен, как орел; но зачем тебе это? Спрашивал ли ты себя?.. Прощай!»

«Старуха Изергиль» (1895). Великое слово «свобода» теряет всякий смысл, если человек отделяет себя от других людей. Подлинная свобода и счастье заключаются в том, что человек добровольно отдает все свои силы и саму жизнь служению людям.

«Старуха Изергиль» — одно из наиболее сложных романтических произведений Горького. Небольшой рассказ поражает богатством и глубиной заключенных в нем мыслей: прославление радости и красоты жизни, гимн свободе, стремление к подвигам, величие самопожертвования и неизменность эгоизма. Это важнейшие вопросы, раскрывающие смысл человеческой жизни.

Необыкновенно гармонична композиция рассказа. Он состоит из трех частей: две легенды (о Ларре и Данко) соединены повестью о жизни Изергиль, реалистические детали которой подчеркивают романтическую возвышенность легенд. Описание бурной жизни мятущейся Изергиль, женщины с сильным характером и отзывчивым сердцем, но без ясной цели в жизни, является естественной связью между легендами об эгоисте Ларре и беззаветном герое Данко. Отличительная черта рассказа «Старуха Изергиль» — резкая контрастность, противопоставление хорошего и плохого, доброго и злого, светлого и темного.

Противоположность двух главных героев, Ларры и Данко, — основа композиции рассказа. Это подчеркивают художественные детали произведения: «глаза Ларры холодны и горды, как у царя птиц», а в глазах Данко «светилось много силы и живого огня»; легенду о Ларре Изергиль вспоминает при виде тени от облаков, освещенных холодным голубым сиянием луны, а о Данко ей напоминают вспыхивающие в степной дали голубые языки огня. Жизнь Ларры, мучительная и никому не нужная, тянется бесконечно, а жизнь Данко обрывается, вспыхнув ярким факелом, но

в этой короткой жизни заключено подлинное бессмертие: только не шадя своей жизни, можно оставить о себе достойную память в жизни людей.

Действие рассказа происходит на берегу моря, вечером. Партия молдаван, закончив работу, шла к морю. «Они шли, пели и смеялись; мужчины — бронзовые, с пышными, черными усами и густыми кудрями до плеч, в коротких куртках и широких шароварах; женщины и девушки — веселые, гибкие, с темно-синими глазами, тоже бронзовые. Их волосы, шелковые и черные, были распущены, ветер, теплый и легкий, играя ими, звякал монетами, вплетенными в них». Кажется, что это видение из какой-то сказочной жизни, где нет нищеты, эксплуатации и непосильного труда. Нет, действие происходит в той же суровой действительности, которая окружала писателя. «Смотри-ка, разве не устали за день те, которые поют там?» — спрашивает Изергиль. — «С восхода по закат работали, взошла луна, и уже — поют! Те, которые не умеют жить, легли бы спать. Те, которым жизнь мила, вот — поют».

Две легенды, включенные Изергиль в рассказ о своей жизни, раскрывают смысл ее существования. Законы, которыми руководствуется в жизни Изергиль, — подчинение своим страстям. Во имя этого она способна убить человека, не испытывая при этом ни жалости, ни раскаяния (например, убийство часового). В ее рассказе звучит еще одна важная идея — любовь к подвигам. «В жизни, знаешь ли ты, всегда есть место подвигам», — говорит Изергиль. — «И те, которые не находят их для себя, — те просто лентяи или трусы, или не понимают жизни, потому что, кабы люди понимали жизнь, каждый захотел бы оставить после себя свою тень в ней. И тогда жизнь не пожирала бы людей бесследно».

Ларра — сын женщины и орла, жизнь представляет как самоутверждение своих желаний, а Данко самоотверженно любит людей, готов служить им и вывести их из непроходимого леса, где они уже гибнут «в ядовитом смраде болота».

Ларра «был ловок, хищен, силен, жесток», он презирал людей и думал, что может обойтись без них. Однако даже для него одиночество оказалось невыносимым: отвергнутый всеми, он стал искать смерти и мечтал о ней, как об избавлении от мук. Одиночество страшнее смерти; это самое страшное наказание для человека, ибо жизнь человека вне человеческого общества бессмысленна. В служении обществу — подлинный смысл человеческой жизни; отдать жизнь за людей — вот величайшее счастье, доступное человеку.

Данко — сын своего народа, его глубоко волнуют судьбы людей. Он хорошо понимает и не идеализирует их. Он видит, что люди бывают слабыми и беспомощными, и старается вдохнуть в них энергию. Он видит, что они бывают несправедливыми и позвериному жестокими, но не озлобление на людей, а горячая пе-

чаль охватывает его сердце, и ему еще сильнее хочется помочь людям, спасти их.

В образе Данко Горький выразил свою мечту о человеке, тесно связанном с народом, способном возглавить его борьбу за свободу и счастье. Охваченный чувством великой жалости и любви к людям, которые ожесточались, потому что путь их был труден, и даже начали грозить ему смертью, он «разорвал руками себе грудь и вырвал из нее свое сердце и высоко поднял его над головой».

Оно пылало так ярко, как солнце, и ярче солнца, и весь лес замолчал, освещенный этим факелом великой любви к людям, а тьма разлетелась от света его и там, глубоко в лесу, дрожащая, пала в гнилой зев болота. <...> — Идем! — крикнул Данко и бросился вперед на свое место, высоко держа горящее сердце и освещающая им путь людям».

Данко вывел людей из страшного леса, «кинул он радостный взор на свободную землю и засмеялся гордо. А потом упал и — умер!».

Спасенные им люди этого не заметили. «Только один осторожный человек заметил это и, боясь чего-то, наступил на гордое сердце ногой... И вот оно, рассыпавшись в искры, угасло...»

«Вот откуда они, голубые искры степи, что являются перед грозой!» — так завершила свой рассказ старуха Изергиль о двух различных героях, Ларре и Данко.

Данко принес себя в жертву, чтобы осветить путь людям и вывести их из тьмы и гибели к счастливой жизни. В противопоставлении Ларры и Данко заключена основная идея рассказа. Горький показал двух выдающихся по своим личным качествам героев. Оба они — гордые, смелые, сильные и красивые, но эти качества еще не определяют величия человека. Главное значение имеет отношение человека к людям. Ларру они не интересуют. Судившие его люди «увидели, что он считает себя первым на земле и, кроме себя, не видит ничего. Всем даже страшно стало, когда поняли, на какое одиночество он обрекал себя».

Босяки в творчестве А. М. Горького. Особое место в творчестве А. М. Горького заняли образы босяков («Дед Архип и Ленька», «Коновалов», «Бывшие люди», «Челкаш»).

Эти произведения сразу вызвали полемику в обществе. Кто такие босяки? Во время голода 1891 — 1892 годов крестьяне покидали деревни и отправлялись на заработки. Тема босяков, бродяг, людей, которых обстоятельства «выбросили» из жизни, привлекала писателей и художников того времени. Горький тоже начал разрабатывать эту тему, но подход его был новым. По мнению исследователя А. Г. Соколова, «босяки привлекли внимание Горького и как жертва социальной несправедливости, и как своеобразные носители таких черт народного сознания, которые писатель хотел противопоставить собственнической морали буржуаз-

ного общества. Такой подход к теме позволил Горькому наделить босяков чертами, которые писатель искал в человеке из народа, — свободолобием, независимостью. Однако Горький отчетливо сознавал, что босяк не может быть реальной общественной силой, преобразующей мир. Босяки представляли для писателя не реальную, но абстрактную ценность, как носители идеи протеста. Народническая критика утверждала, что Горький в этих рассказах выступал певцом люмпен-пролетариата... приписывала настроения босяков самому писателю, обвиняла его в нищенстве. Но Горький уже в ранних своих “босяцких” рассказах показал, что босяк отравлен ядом буржуазного общества — анархизмом, социальным скепсисом, что декларируемая им “свобода” на “дне” иллюзорна».

В статье «О том, как я учился писать» у А. М. Горького есть фраза, поясняющая его отношение к людям «дна»: «Босяки явились для меня “необыкновенными людьми”. <...> Я видел, что хотя они живут хуже “обыкновенных людей”, но чувствуют и осознают себя лучше их, и это потому, что они не жадны, не душат друг друга, не копят денег».

Романтические произведения — только часть творчества А. М. Горького. «Свинцовые мерзости жизни» обостряли его восприятие действительности и интерес к людям, сохранившим свое «я» и чувство человеческого достоинства.

Тяжесть жизни и борьбы за существование уродует психику людей, порождает в них злобу, жестокость, хитрость, но в произведениях Горького появились и люди, которые высоко ценят свое человеческое достоинство, протестуют против унижения, лжи и несправедливости.

Яркий пример уродующего влияния мира собственности на человека дан в рассказе «Челкаш». Молодой крестьянский парень Гаврила при виде денег теряет самообладание, жадность ослепляет его, заставляет унижаться, толкает на преступление, даже на убийство. По сравнению с ним вор и контрабандист Челкаш отличается благородством, чувством человеческого достоинства.

В 1899 году вышел в свет роман Горького «*Фома Гордеев*», который был подготовлен развитием русского реализма второй половины XIX века. В романе затрагивается тема внутреннего разложения «буржуазного класса», исторической обреченности миропорядка. Среди «хозяев жизни», первоначальников, особое, возможно, важнейшее место занимают буржуа новой формации, такие как Яков Маякин («идеолог» нового купечества). Однако роман называется «*Фома Гордеев*». По мысли А. М. Горького, «эта повесть <...> должна быть широкой, содержательной картиной современности, и в то же время на фоне ее должен бешено биться энергичный, здоровый человек, ищущий дела по силам, ищущий простора своей энергии. Ему тесно. Жизнь давит его, он видит,

что героям в ней нет места, их сваливают с ног мелочи, как Геркулеса, побеждавшего гидр, свалила бы с ног туча комаров». Фома несовместим с миром собственников и должен «выломиться» из него. Образ Фомы явно романтизирован М. Горьким.

Горький-драматург. Важным фактом в творческой биографии Горького стала пьеса «Мещане», написанная и поставленная в 1902 году труппой МХТ. В том же году состоялась премьера пьесы «На дне».

«На дне» (1902). В пьесе А. М. Горький подвел итог своим размышлениям о босяках и пересмотрел свое отношение к ним — практически лишил их романтического ореола. Как отмечают исследователи творчества А. М. Горького, «ее новизна — и в содержании, и в форме, и в отношении автора к жизни...». По словам Л. Андреева, «берет Горький все тех же своих босяков и бывших людей, но есть нечто совершенно новое в сильно изменившемся и в, я бы сказал, просветленном взгляде автора».

Многие герои пьесы имели прототипов. «Когда я писал Бубнова, я видел перед собой не только знакомого “босяка”, но и одного из интеллигентов, моего учителя. Сатин — дворянин, почтово-телеграфный чиновник, отбыл четыре года тюрьмы за убийство, алкоголик и скандалист, тоже имел “двойника” — это был брат одного из крупных революционеров, который кончил самоубийством, сидя в тюрьме».

Часть критиков отмечали натурализм пьесы «На дне», «лубочно-босяцкий романтизм» писателя. В либеральной критике Горького называли проповедником христианской морали, усматривали в пьесе «каратаевское начало примирения». Народники отрицали реалистическое содержание в пьесе, а гуманизм характеризовали как гордое презрение к «маленькому человеку».

Критики, которые пытались «обновить» религию и моралистическое учение Ф. М. Достоевского и Л. Н. Толстого, отрицательно отнеслись к пьесе. Д. С. Мережковский в книге «Чехов и Горький» назвал Горького и его героя Луку антиподами обновленной религии.

Однако пьеса была поставлена Вл. И. Немировичем-Данченко. «Успех пьесы — исключительный, — писал А. М. Горький. — Я ничего подобного не ожидал... Вл. Иван. Немирович-(Данченко) так хорошо истолковал пьесу, так разработал ее, что не пропадает ни одно слово. Игра — поразительная! Москвин, Лужский, Качалов, Станиславский, Книппер, Грибунин — совершили что-то удивительное... Второй спектакль по гармоничности исполнения еще ярче».

После откликов в печати М. Горький засомневался: «Тем не менее — ни публика, ни рецензенты — пьесу не раскусили. Хвалить — хвалят, а понимать не хотят. Я теперь соображаю — кто виноват? Талант Москвина — Луки, или же неумение автора».

В 1932 году в статье «О пьесах» А. М. Горький уже корил себя за то, что не сумел показать Луку «вредоносным» утешителем из числа тех, «которые утешают только для того, чтобы им не надо-ели своими жалобами, не тревожили привычного покоя ко всему притерпевшейся холодной души».

В советское время, когда шла борьба с «пережитками прошлого», драма «На дне» воспринималась как «обличение “прошло-го”». Так формировался второй этап прочтения пьесы («социоло-гический»), при этом в центре пьесы оказывался Сатин, рассмат-ривавшийся в качестве резонера. Имелись исследования, в кото-рых носителями идей автора называли Луку, Клеша, Пепла.

Герои пьесы и их взаимоотношения. А. М. Горькому мир «бывших людей» был хорошо известен. В пьесе «На дне» писатель ставит вопрос о судьбе отверженных обществом. Их судьба развивается как социальная драма, драма людей, выброшенных на «дно». А. М. Горький не сразу пришел к окончательному названию дра-мы: «Без солнца», «Ночлежка», «Дно», «На дне жизни» и, након-ец, «На дне».

Страдающие от нищеты люди по своей нравственности не хуже тех, кто их отверг. Люди эти пытаются ответить на вопросы, по-ставленные социальной действительностью. Они рассуждают о своей судьбе, о человеке и мире иногда мудро и убедительно.

Перед читателем разыгрывается сразу несколько драм, и нет среди участников этих драм ни одного человека, которому можно было бы дать однолинейную, однозначную характеристику. Все ночлежники осознают свое существование как ненормальное, и перед каждым стоит задача выбраться со дна жизни, т. е. задача творчества своей собственной судьбы. Между окружающей жиз-нью и героями пьесы во многом оборваны важнейшие связи: соци-альные, общественные, духовные, семейные, профессиональ-ные. В то же время ничто не связывает между собой и самих ноч-лежников, они — случайно сошедшиеся в одном месте люди, которые, быть может, завтра же разойдутся в разные стороны и никогда друг о друге не вспомнят. Перед читателем как бы «обна-женный» человек, лишенный тех внешних наслоений (культур-ных, групповых, профессиональных и др.), которые он неизбеж-но приобретает, живя в человеческом обществе. Как поведут себя эти люди? Как они будут строить свою жизнь? Кто и как им мо-жет помочь? Вот вопросы, которые интересуют А. М. Горького, читателей, зрителей.

Действие драмы разворачивается в подвале: «Подвал, похожий на пещеру. Потолок — тяжелые, каменные своды...» В подвале живут люди, которых сюда загнала судьба. Горький вводит в описание символику (некоторые исследователи ее называют «символикой ада»): располагается ночлежка ниже уровня земли (свет падает «сверху вниз»); обитатели ее ощущают себя «мертвецами», «греш-

никами» и т.д. Если вспомнить песню, которую поют в подвале: «Солнце всходит и заходит, а в тюрьме моей темно», — то еще один символ: подвал — тюрьма.

Кто же они, обитатели ночлежки? Бывший рабочий Клещ, его жена Анна, бывший актер, бывший барон, а теперь люди без определенных занятий. Настя, девица легкого поведения; торговка пельменями Квашня; картузник Бубнов; сапожник Алешка; крючники Кривой Зоб и Татарин, Сатин, сестра Василисы Наташа, старец Лука.

Владельцы ночлежки тоже, в общем-то, люди «дна», но «выше» по социальному статусу, чем «жители» подвала. Они постоянно унижают ночлежников.

Горький считал, что ночлежники «находятся в вечной кабале у содержателей ночлежек», которые «так ставят дело, что человеку необходимо совершить преступление...». Василиса злобно набрасывается на Настю: «Ты чего тут торчишь? Что рожа-то вспухла? Чего стоишь пнем? Мети пол!» Она способна из ревности ошпарить кипятком родную сестру, любовника использовать для расправы над ненавистным мужем... «Сколько в ней зверства, в бабе этой!» Представитель власти, полицейский Медведев как бы узаконивает это: «Никого нельзя зря бить... бьют — для порядку...»

Пьеса «На дне» не только социальная, но и философская драма. Герои пьесы — фигуры колоритные, неповторимые, способные мечтать, размышлять, философствовать. «...Если, по ремарке автора, жители “дна” населяют подвал, “похожий на пещеру”, то это — пещера Платона. Они все — философы. Их у Горького целая академия. Большинство из них, бродяги, странники, беглецы, — философы-перипатетики¹. Они идут по миру, — во всяком смысле, и в продолжение своих странствий решают мировые вопросы, от своей личной судьбы и страданий все время приходят к обобщениям, в монотонной беседе отвлеченно-этического характера только и говорят, что о правде, о душе, о совести», — комментировал пьесу литературовед Ю. Айхенвальд.

О чем рассуждают герои пьесы? О вере человека, человеческом достоинстве, независимости, свободе, о самобытности человека, чести, совести, честности, правде.

Литературовед В. Ю. Троицкий отметил, что «ночлежники иногда вспоминают и беседуют о вере, но чаще всего понимают ее в обыденном смысле. Поглощенные нелегкой добычей хлеба насущного, обитатели “дна” в большинстве своем глубоко равнодушны ко всему Вечному, Святому, к Богу. <...> Все ночлежники живут “без солнца”, без истинной веры, без Бога. И это катастрофическое безверие усугубляет безысходность их положения».

¹ Перипатетик — прогуливающийся (по преданию, Аристотель преподавал философию во время прогулок).

В их понимании человеческое достоинство, независимость и свободу разделить невозможно. О какой свободе, независимости мечтает каждый из них? Василиса — освободиться от мужа, Клещ — от хозяев ночлежки, Квашня гордится, что она свободная женщина... Сатин «подводит итог»: «Человек — свободен... он за все платит сам: за веру, за неверие, за любовь, за ум — человек за все платит сам, и потому он — свободен!..» О чем мечтают другие герои? Настя — о прекрасной, чистой, светлой любви; Актер — о возвращении на сцену; Васька Пепел — о честной жизни; Анна — о жизни. Но, философствуя о человеческом достоинстве, они его попирают поведением, отношением друг к другу, словом... «Ты чего хрюкаешь?», «Врешь!», «Козел ты рыжий!», «Дура ты, Настька...», «Молчать, старая собака! Не твое это дело...», «Шум — смерти не помеха...», «Бродячие собаки», «Свиньи», «Звери», «Волки», — вот неполный набор обращений друг к другу, характеристик. Почему это возможно? Потому что живут... без веры в Бога, в честь, совесть. «А куда они — честь, совесть?», «...В совесть я не верю», — говорит Пепел, нечто подобное произносят и другие обитатели ночлежки.

Главные «философы» в пьесе — Сатин и Лука. Сатин, бесспорно, одна из самых колоритных фигур в пьесе. Каторжанин в прошлом, он говорит о правде, отвергает ложь как «религию рабов и хозяев», он дает краткую, но меткую характеристику босякам: «тупы, как кирпичи», «скоты». Он лучше других понимает Луку, часто в суждениях он близок ему. Соглашается с Лукой, что люди «для лучшего живут», что правда связана с представлениями о человеке, которого нельзя принижать и обижать. В IV акте в своем монологе (в начале) защищает и одобряет Луку, но во второй части монолога вступает в спор с Лукой — исключает жалость к человеку; провозглашает гимн людям сильным, гордым; отвергает ложь... Всегда ли лжет Лука? Лжет ли он вообще? Литературоведы по-разному оценивают этот персонаж, но долгое время было принято называть его утешителем, лицемером. В пьесе все сложнее. Луке принадлежит существенная композиционная и сюжетная роль: он призван выявить сущность каждого, пробудить в нем лучшее, стать «дрожжами» для многих. Он «проквасит» Анну, подействует, «как кислота на старую и грязную монету», на других. «Будучи добрым, мягким человеком, он искренне хочет помочь страдальцам, ободрить, обласкать, укрепить их мечты и надежды», — пишет ученый Е. С. Роговер.

Своеобразием художественного мира пьесы является переплетение нескольких сюжетных линий (Василиса — Костылев — Пепел — Наташа; Барон — Настя; Клещ — Анна; Медведь — Квашня); особенности диалогов (действие происходит на разных участках сцены и диалоги усиливаются репликами из других углов сцены; эпическое начало сочетается с драматизмом). Накал страстей

концентрируется в III акте, а острота ситуаций — в IV, когда тема пробуждения людей объединяется с темой гибели надежд.

Общественно-политическая и творческая деятельность А. М. Горького в начале XX века. А. М. Горький принимал активное участие в различных общественных акциях протеста. Так, в январе 1901 года он протестовал против идеи правительства отдать в солдаты студентов Киевского университета, которые принимали участие в студенческих волнениях; в числе 43 писателей и общественных деятелей подписал воззвание против насилия над демонстрантами и т. д. В 1905 году произошло знаменательное событие в жизни писателя: А. М. Горький познакомился с В. И. Лениным. Между ними сложились непростые взаимоотношения — дружба с серьезным, подчас драматическим оттенком (особенно в 1918—1921 годах). Горький осознавал это: «В 1917—1918 годах мои отношения с Лениным были далеко не такими, какими я хотел бы их видеть, но они не могли быть иными...»

А. М. Горький несколько раз был вынужден эмигрировать из страны. Первая эмиграция состоялась в 1906 году (после революционных событий 1905 года) — сначала в Америку, а затем на Капри (Италия). На Капри А. М. Горький прожил до 1913 года.

В 1906 году вышел роман М. Горького «*Мать*», произведение, которое высоко оценивалось в советском литературоведении, но неоднозначно было воспринято современниками писателя. В. И. Ленин, на чье суждение опирались впоследствии, отмечал не художественные достижения романа, а его «своевременность» и значимость для революционной борьбы. В основу романа положены реальные события, герои, по признанию самого Горького, имели прототипов: «...Нилова — портрет матери Петра Заломова, осужденного в 1901 году за демонстрацию 1 мая в Сормове». Одним из прототипов Павла был Петр Заломов. Первоначально Горький мыслил роман «Мать» как диологию. Во второй части (которую планировалось назвать «Сын», «Павел Власов» или «Герой») А. М. Горький предполагал рассказать о ссылке Павла Власова, побеге и участии в революции 1905—1907 годов.

В письме к поверенному по издательским делам Морису Хилквиту Горький писал о романе «Мать»: это будет «хроника роста революционного социализма среди рабочих фабрики». В одном из писем М. Ф. Андреевой А. М. Горький подчеркивал важность образа Ниловны: «...На ее психологии проходит история почти всего освободительного и революционного движения последних лет».

Размышления о родине. В этот же период Горький создал художественные и публицистические произведения, разные по жанру и проблематике, в которых раскрываются судьбы России, раздумья писателя о родине. На Капри Алексей Максимович создал пьесу «Последние», первый вариант «Вассы Железновой», повести «Лето», «Городок Окуров», роман «Жизнь Матвея Кожемяки-

на». В 1913 писатель вернулся в Россию, в Петербург и жил здесь до второй эмиграции в 1921 году. В этот период появились наиболее значительные произведения: «Сказки об Италии», «По Руси», две первые повести автобиографической трилогии — «Детство» и «В людях».

Отношение А. М. Горького к Октябрьской революции. В эту эпоху Горький был полон сомнений. Жестокость, сопровождавшая «бескровный» переворот, глубоко его потрясла. Бомбардировка Кремля подняла в Горьком бурю противоречивых чувств. Пробоину в куполе собора Василия Блаженного он ощутил как рану в собственном теле. В эти трагические дни он был далеко не один в таком состоянии — среди большевиков и их спутников. «Я видел Анатолия Луначарского, — писал впоследствии художник Ю. П. Анненков, — только что назначенного народным комиссаром просвещения, дошедшим до истерики и пославшим в партию отказ от какой-либо политической деятельности. Ленин с трудом отговорил его от этого решения...»

Вскоре Горький основал «Комиссию по охране памятников искусства и старины». Его заслуги в борьбе с разрушительной инерцией революции неопределимы.

Октябрьскую революцию 1917 года А. М. Горький оценивал неоднозначно, отмечая ее гуманистический пафос в социальной сфере, опасая искажения ее идеалов. Видя результат «революционной свободы» (сцены самосудов, уничтожение памятников культуры революционными массами), Горький делал пессимистические выводы о революции. По свидетельству Ю. П. Анненкова, он считал, что большевики приносят «всю ничтожную количественно, героическую качественно рать политически воспитанных рабочих и всю интеллигенцию в жертву русскому крестьянству».

«Несвоевременные мысли» (1918). В цикле статей «Несвоевременные мысли. Заметки о революции и культуре», опубликованных в газете «Новая жизнь», Горький осмыслил три проблемы: пути революции; жизнь народа в условиях завоеванной свободы; судьбы культуры. В «Несвоевременных мыслях» он стремился предупредить людей, которые взялись делать революцию, о грозящей опасности. Более всего его волновали большевики, которые пытались озлобить массы. «Наши социальные дела мастера затеяли построение храма новой жизни, имея довольно точное представление о материальных условиях бытия народа, но совершенно не обладая знанием духовной среды, духовных свойств материала», — писал он. «Несвоевременные мысли» дали представление о А. М. Горьком-мыслителе. Он критиковал В. И. Ленина, обличал революцию, диктатуру большевиков, предсказывал народные бедствия. Первая статья цикла называлась «Нельзя молчать!» (у Л. Н. Толстого — «Не могу молчать!»).

Далее, в статье «К демократии» Горький констатировал: «Ленин, Троцкий и сопутствующие им уже отравились гнилым ядом

власти, о чем свидетельствует их позорное отношение к свободе слова, личности и ко всей сумме тех прав, за торжество которых боролась демократия.

Слепые фанатики и бессловесные авантюристы сломя голову мчатся якобы по пути к “социальной революции”, — на самом деле это путь к анархии, к гибели пролетариата и революции.

На этом пути В. И. Ленин и соратники его считают возможным совершать все преступления, вроде бойни под Петербургом, разгрома Москвы, уничтожения свободы слова, бессмысленных арестов — все мерзости, которые делали Плеве и Столыпин».

В «Несвоевременных мыслях» отражается момент обострения противоречий во взглядах А. М. Горького, его попытка ответить на мучившие его вопросы — о смысле русской революции, о роли интеллигенции в революции... В «Несвоевременных мыслях» А. М. Горький подчеркивал, что революция обернулась анархией, насилием, угрозой для культуры: «Граждане! Культура в опасности!» «Если революция не способна тотчас же развить в стране напряженное культурное строительство, — делал вывод писатель, — тогда... революция бесплодна, не имеет смысла, а мы — народ, неспособный к жизни».

Трагедией для страны, по мнению А. М. Горького, стала подмена, а затем и вытеснение культуры политикой.

Последние годы жизни А. М. Горького. Судьба книги «Несвоевременные мысли» была трагична, как и судьба писателя. В. И. Ленин наложил на нее арест, и многие десятилетия она не была известна читателям.

Обострение туберкулеза стало предлогом, а не причиной отъезда Горького за границу. Причина же — обострившиеся отношения с Зиновьевым и Лениным. Горький жил на курортах Германии, Чехословакии, Италии (в Сорренто и Неаполе). В это время он создал третью часть автобиографической повести «Мои университеты», роман «Дело Артамоновых», начал работать над эпопеей «Жизнь Клим Самгина». Последний роман не был закончен... «Конец романа — конец героя — конец автора», — сказал Горький за несколько дней до смерти.

В 1931 году А. М. Горький вернулся в СССР. В Москве ему выделили особняк, принадлежавший до революции меценату Рябушинскому, «отвели роль» официального советского писателя. В 1934 году он стал председателем Союза писателей СССР. Частым гостем в доме Горького был И. В. Сталин. Они много говорили о литературе, искусстве. В этот период были сформулированы и обоснованы принципы метода «социалистический реализм». Принял ли этот художественный метод Горький? Однозначного ответа нет. Так, Ю. П. Анненков писал: «Теперь мы часто читаем... что Горький является “предтечей и основоположником социалистического реализма”. Это совершенно неверно, и я восстаю против по-

добной клеветы. Я помню одно издательское собрание, руководимое Горьким, спустя несколько месяцев после Октябрьской революции. Обсуждался вопрос о книжных иллюстрациях. Горький, рассматривая имена художников, был категоричен:

— Лучше — самый отъявленный футуризм, чем коммерческий реализм, — заявил он.

В 1918—1919 годах термин “социалистический реализм” еще не существовал. Но в разговорном языке “коммерческий реализм”, или — просто — “реалистическая халтура”, были его синонимом. Ни в коем случае Горький не мог быть провозгласителем “официальной” формы искусства, выдвинутой государством, капиталистическим или пролетарским».

Последние годы Алексея Максимовича прошли в роскошном особняке под контролем ОГПУ и секретаря Крючкова, поэтому о них известно мало. Одно из редких свидетельств оставил в своем «Московском дневнике» французский писатель Ромен Роллан:

«По возвращении в Россию он нашел в ней много перемен. Это была уже не лихорадочная Россия времен гражданской войны. Это была Россия фараонов. И народ пел, строя для них пирамиды... Сверхчувствительного Горького захлестнули эмоции. Потонув в буре народных оваций, в волнах любви своей страны, окруженный гвардией политических друзей, членов сталинского правительства, захваленный и осыпанный знаками внимания самого Сталина <...> став при жизни святым покровителем своего родного города, переименованного в его честь, выдвинутый без всяких оговорок на роль чрезвычайного комиссара культуры СССР, он захмелел от затянувшей его круговерти общественной жизни...

Но меня ему не обмануть: его усталая улыбка говорит о том, что былой анархист не умер — он все еще сожалеет о своей бродяжнической жизни. Более того, тщетно пытается видеть в деле, в котором участвует, только величие, красоту, человечность (хотя это действительно великолепно), — он не хочет видеть, но он видит ошибки и страдания, а порой даже бесчеловечность этого дела...

Он позволил запереть себя в собственном доме... поддаваясь чрезмерно деятельному усердию своего секретаря Крючкова, которому удалось нейтрализовать его. Ведь, несмотря на реальную помощь Крючкова, мне приходится с сожалением признать, что установленная им блокада прискорбна. Крючков сделался единственным посредником всех связей Горького с внешним миром: письма, визиты (вернее, просьбы посетить Горького) перехватываются им, одному ему дано судить о том, кому можно, а кому нельзя видеть Горького (вдобавок Горький, не читающий ни на каком иностранном языке, находится всецело во власти переводчиков). <...> Надо быть таким слабавольным, как Горький, чтобы подчиниться ежесекундному контролю и опеке. <...>

Я очень люблю его, и мне жаль его. Он очень одинок, хотя почти никогда не бывает один! Мне кажется, что, если бы мы с ним остались наедине (и рухнул бы языковой барьер), он обнял бы меня и долго молча рыдал. (Пусть он простит меня, если я ошибся!)

А. М. Горький умер 18 июня 1936 года и был пышно похоронен 20 июня на Красной площади.

Вопросы и задания

1. Прочитайте в учебнике раздел об А. М. Горьком. Вспомните известные вам произведения А. М. Горького.

2. *Прочитайте дополнительную литературу о жизни и творчестве А. М. Горького.

3. Составьте таблицу «Хроника жизни и творчества А. М. Горького».

4. Проанализируйте синхронистическую таблицу (1876—1917) (см. практикум). Отметьте исторические события, вехи развития культуры и искусства. Как эти события повлияли на формирование мировоззрения А. М. Горького?

5. Подготовьте сообщения на одну из тем:

- «Основные темы и проблемы творчества А. М. Горького (до 1917 года);
- *«Свинцовые мерзости жизни» в ранних рассказах А. М. Горького;
- *«Горький — драматург».

6. **Приведите примеры из ранних рассказов А. М. Горького, которые раскрывают следующие аспекты его творчества:

- Типология горьковских персонажей: «строптивцы», «грешники», «веселые», «гордые духом».
- Психологические характеристики горьковских героев.
- Поэтизация гордых и сильных людей в творчестве А. М. Горького.
- Проблемы истинной и ложной свободы в раннем творчестве А. М. Горького.
- Пейзаж романтических произведений А. М. Горького.

7. *Раскройте смысл названия и особенности художественной формы «Несвоевременных мыслей» А. М. Горького.

8. **А. И. Герцен, Л. Н. Толстой, В. Г. Короленко, Н. Г. Гарин-Михайловский обращались к автобиографическому жанру. Какие автобиографические произведения этих авторов вы читали? Чем отличается автобиографическая трилогия Горького («Детство», «В людях», «Мои университеты») от известных вам произведений автобиографического жанра.

9. *Вспомните романтические произведения А. С. Пушкина и М. Ю. Лермонтова. Каковы отличительные признаки романтизма этих авторов? В чем особенности романтизма А. М. Горького?

10. Прочитайте приведенные ниже суждения Л. Н. Андреева, А. А. Блока, В. Г. Короленко о романтизме и романтических произведениях Горького.

• В. Г. Короленко о рукописи рассказа «Старуха Изергиль» сказал А. М. Горькому: «Странная какая-то вещь. Это романтизм, а он давно скончался... Реалист вы, а не романтик, реалист!» После рассказа «Челкаш» он воскликнул: «Я же говорил, что вы реалист», но затем усмехнулся и добавил: «Но в то же время романтик».

• «...Вкус свободы, чего-то вольного, широкого, смелого» (Л. Н. Андреев о ранних романтических произведениях А. М. Горького).

• «Романтизм есть стремление жить удесyтеренной жизнью, стремление создать такую жизнь» (А. А. Блок).

Вспомните основные черты романтизма (воспользуйтесь словарем) и соотнесите их с этими суждениями.

Согласны ли вы с приведенными высказываниями? Подтвердите примерами из текстов.

11. Одна из важнейших сторон романтики А. М. Горького — образ прекрасного мира, поэтизация красоты человека и окружающей его природы, упоение радостью жизни, которому отдаются его романтические герои. Докажите это примерами из прочитанных вами романтических произведений.

12. В чем смысл названия драмы А. М. Горького «На дне»?

13. Какой основной вопрос ставит А. М. Горький в пьесе «На дне»?

14. Расскажите историю жизни каждого ночлежника до того, как они оказались на «дне»? Составьте план ответа.

15. Как заканчивается пьеса «На дне»? Почему?

16. Составьте понятийный словарь темы «А. М. Горький».

Подготовьтесь к семинару «Что лучше, истина или сострадание?» (А. М. Горький)

План семинара

1. Внутри драмы как рода литературы выделяются три жанра — комедия, трагедия, драма. Обратитесь к словарю литературоведческих терминов и вспомните особенности каждого жанра. В конце пьесы происходит самоубийство Актера. Есть ли основание в этой связи рассматривать пьесу как трагедию? Мотивируйте свой ответ.

2. Уточните суть понятия «реализм» (обратитесь к словарю). Опираясь на текст, докажите, что пьеса «На дне» — реалистическое произведение (отметьте типичность героев — Бубнова, Клеща, Барона, Насти, Сатина, Луки и др.).

3. Василиса (в переводе «царствующая»), ее любовник Васька («царствующий»). Случайны ли эти имена в пьесе? Как вы это объясните?

4. Расскажите о хозяевах ночлежки — Василисе и Костылеве (их отношении друг к другу, к людям и т.д.).

5. Передайте свои впечатления о Костылеве (ссылаясь на текст пьесы).

Прочитайте приведенную ниже цитату. В каком контексте она звучит?

Костылев: «Господь с тобой, живи знай в свое удовольствие... А я на тебя полтину накинута, — маслица в лампаду куплю... и будет перед святой иконой жертва моя гореть... И за меня жертва пойдет, в воздыхание грехов моих, и за тебя тоже. Ведь сам ты о грехах своих не думаешь... ну вот...»

На кого Костылев собирается «накинуть полтину»? А как Костылев «подает» это? Как вы понимаете первую фразу в его реплике? Отметьте обращения, слова, которые соотносятся с высокими духовно-нравственными началами.

Прокомментируйте вторую фразу. О чем говорит Костылев — добре или зле своего поступка?

Обратите внимание на слово «жертва» в следующей фразе, в каком значении оно употребляется? Последнее предложение как бы подводит итог рассуждению «благодетеля». Читатель (зритель) верит в его «благие» намерения. Почему?

Кого из героев М. Е. Салтыкова-Щедрина напоминает вам Костылев в этой сцене? Чем?

6. *Исследователь А. Б. Удолов отметил, что особенностью художественной структуры пьесы является своеобразная организация художественного времени, когда в «настоящую» жизнь героев вторгается их прошлое и будущее.

Для кого из героев жизнь в основе своей уже в прошлом? Приведите примеры из текста.

Кто из героев и как представляет свою жизнь в дальнейшем? Приведите примеры из текста.

Какова роль песни «Солнце всходит и заходит» в передаче настроения обитателей ночлежки? Почему она звучит неоднократно?

7. А. М. Горький (о пьесе «На дне»): «Основной вопрос, который я хотел поставить, это — что лучше, истина или сострадание? Что нужнее? Нужно ли доводить сострадание до того, чтобы пользоваться ложью, как Лука? Это вопрос не субъективный, а общефилософский. Лука — представитель сострадания и даже лжи как средства спасения... кто еще не изжился, тот протестует против лжи... Как бы горька и печальна ни была истина, но она нужнее, лучше самой красивой лжи...» Разделяете ли вы эту точку зрения? Мотивируйте свой ответ примерами из драмы. Кто из героев пьесы предпринимает попытку ответить на этот вопрос? Приведите примеры. Удастся ли им эта попытка? Почему?

Рекомендуемая литература

Баранов В. Огонь и пламя костра : М. Горький / В. Баранов. — Горький, 1990.

Горький и русская журналистика XX века : Неизданная переписка / ред. И. С. Зильберштейн. — М., 1988.

**Дунаев М. М. Православие и русская литература : в 6 т. / М. М. Дунаев. — М., 1999. — Т. 5.

*Ефимова И. Ф. Лев Толстой. Максим Горький. Новый взгляд на некоторые аспекты духовного мира / И. Ф. Ефимова. — М., 1996.

М. Горький : страницы творчества. — М., 1991.

Наследие М. Горького и современность. — М., 1986.

Русская литература — XX век : справочные материалы / сост. Л. А. Смирнова. — М., 1995.

Русские писатели XX в. : библиографический словарь : в 2 ч. / под ред. Н. Н. Скатова. — М., 1998.

Спирidonова Л. М. Горький : диалог с историей / Л. Спирidonова. — М., 1994.

*Сухих С. И. Заблуждение и прозрение Максима Горького / С. И. Сухих. — Н. Новгород, 1992.

*Чуковский К. И. Две души Максима Горького // Собрание сочинений : в 2 т. / К. И. Чуковский. — М., 1990.

СЕРЕБРЯНЫЙ ВЕК РУССКОЙ ПОЭЗИИ

В конце XIX—начале XX века произошел небывалый взлет поэзии. Не случайно этот период назван «Серебряным веком» русской поэзии. Обратите внимание на временные рамки этого периода — конец XIX (примерно 10 последних лет) и начало XX века (до Октябрьской революции). Какими именами представлен этот период! А. Блок, А. Ахматова, М. Цветаева, В. Брюсов, К. Бальмонт, Ф. Сологуб, А. Белый, И. Анненский, Н. Гумилев, В. Маяковский и многие, многие другие.

Годом расцвета поэзии Серебряного века принято считать 1910 год — когда наибольшей славы достигли «младосимволисты» (А. Блок, А. Белый, Вяч. Иванов и др.), и уверенно вышли на поэтическую арену акмеисты (Н. Гумилев, А. Ахматова, О. Мандельштам).

По-разному, зачастую трагично сложились дальнейшие судьбы этих поэтов, многие не приняли революцию, эмигрировали за границу. Однако их вклад в русскую литературу и культуру поистине велик.

На рубеже веков поэзия господствовала на гимназических и студенческих вечеринках, в литературных кружках и салонах, на страницах газет и журналов. Поэты говорили, советовали, призывали искать правду. Они создавали новую концепцию мира и человека.

В поэзии Серебряного века выделялось три направления: символизм, акмеизм и футуризм. Конечно, это деление несколько условно, так как, например, Н. Гумилев, А. Ахматова, О. Мандельштам сначала находились под влиянием символизма, затем стали акмеистами.

У каждого из этих литературных течений были свои программы, манифесты, стилистические особенности, но все они опирались на общие основы — осмысление отношения человека к жизни, духовной перестройке мира.

Символизм. Основным направлением в поэзии Серебряного века был символизм. Символизм возник во Франции и связан с именами поэтов Ш. Бодлера, П. Верлена, А. Рембо, С. Малларме и бельгийского драматурга М. Метерлинка.

Поэты-символисты ограничивались намеками и внушениями. Самое простое явление для них имело помимо обычного и выс-

ший таинственный смысл. Символическое истолкование получили форма, фраза, стих; большое значение они придавали музыкальности стиха, цвету. Ключевым понятием символизма стал *символ*, т.е. многозначное иносказание, в противовес аллегии — иносказанию однозначному.

Вот знаменитый «цветной сонет» французского символиста А. Рембо, в котором объясняется символика поэтических звуков:

А — черный; белый — Е; И — красный; У — зеленый;
О — синий: тайну их скажу я в свой черед;
А — бархатный корсет на теле насекомых,
Которые жужжат над смрадом нечистот.
Е — белизна холстов, палаток и тумана,
И горных ледников, и хрупких опавал;
И — пурпурная кровь, сочащаяся рана
Иль алые уста средь гнева и похвал...

Символисты считали этот сонет прообразом новой поэзии.

По времени появления и особенностям мировоззрения русский символизм делится на два этапа: «старшие символисты» (В. Брюсов, К. Бальмонт, Д. Мережковский, З. Гиппиус) и «младосимволисты» (А. Блок, А. Белый, Вяч. Иванов, С. Соловьев и др.). Первым манифестом русских символистов стала статья Д. С. Мережковского «О причинах упадка и новых течениях современной русской литературы» (1893). В этой работе Мережковский советовал творчески освоить опыт французских символистов, научить читателя слышать музыку стиха. Литература, по его мнению, должна была отказаться от материализма, а мистика и символы — стать основой поэзии.

В стихах символистов встречаются *образы и метафоры, аллегии и символы* из Апокалипсиса («И се конь блед | И сидящий на нем, имя ему Смерть» — у А. Белого). Поэты и читатели воспринимали их скорее как жутковатую, но захватывающую игру в одиночество, мистику-пророчество, которое едва ли когда сбудется. Нельзя же было всерьез относиться к тому, что Бальмонт с веселым самодовольством заявлял: «Я ненавижу человечество...», утверждал, что он славит чуму, тьму, убийство и беду, Гоморру и Содом, что он, автор, приветствует, как брата, Нерона, жестокого тирана-позера.

Одновременно символисты декларировали *прорыв в другой мир*, «от реальностей к более реальному». От земных корней — к мистически прозреваемой сущности, к соответствиям и аналогам. В творческой практике это вело к лирико-стихотворному иллюзионизму¹.

¹ Иллюзионизм — ложные философские воззрения, по которым внешний мир представляет собой видимость, обман чувств (иллюзию).

Символизм — явление неоднородное, но в нем просматриваются связи с традициями отечественной поэзии. В целом символистам — с их эмоциональной напряженностью и музыкальностью — был присущ культ формы, стремление к демонстрации глубоких познаний в различных областях — от историко-географической экзотики до философских и лингвистических тонкостей.

Символисты стремились существовать в двух планах — реальном и мистическом. Тема двойственного восприятия действительности (двоемирия) была задана философом и поэтом **Владимиром Сергеевичем Соловьевым (1853 — 1900)**:

Милый друг, иль ты не видишь,
Что все видимое нами —
Только отблеск, только тени
От незримого очами.

Внутренний мир личности для символистов — показатель состояния внешнего «страшного мира», обреченного на гибель. Символизму свойственны *пророческие ощущения близкого обновления общества* на рубеже веков. Поэзия по своей сути объявлялась пророчеством. Ф. Сологуб вполне точно выразил общее ощущение своих современников:

Мы — пленные звери,
Голосим, как умеем,
Глухо заперты двери,
Мы открыть их не смеем.

Символисты выражали идеи посредством символов; в поэзии присутствовали метафоричность, иносказательность. По словам В. Брюсова, это была «поэзия намеков». Критерием познания символисты считали внутренний духовный культ «впечатления» (импрессионизм), он замыкал человека в самом себе; ценным и реальным становилось то, что мимолетно, неуловимо, недосказано, загадочно. Как пример можно привести стихотворение З. Гиппиус:

Мне мило отвлеченное:	Я — раб моих таинственных,
Им жизнь я создаю...	Необычайных снов...
Я все уединенное,	Но для речей единственных
Неявное люблю.	Не знаю здешних слов...

Символисты высоко ставили поиски в области ритма, звука, мелодики. В стихотворении В. Брюсова «Шорох» подчеркивается форма, звукоподражание (с акцентом на шипящие, на «ш», «щ», «ж»):

Шорох в глуши камыша,	Ширью и тишью живешь,
Шелест — шуршанье вершин,	Шумом в глуши камыша,
Шум в свежей чаше лошин,	Шелестов вешних вершин,
Шепот души заглуша,	Шорохом в чаше лошин.
Шепот, смущенье и дрожь,	

По-своему строили символисты взаимоотношения с читателями: *они не стремились быть понятыми*. Символисты обращались не ко всем читателям, а к *посвященным*, к читателям-творцам. Поэту не следует передавать свои мысли и чувства, нужно было лишь помочь читателю перейти от «реального» к «реальнейшему». Героико-трагические переживания русскими символистами социальных и духовных коллизий начала века, их открытия в поэтике (реформа напевного стиха, обновление тем и жанров лирики) вошли как наследие в поэзию XX века.

В 1900-е годы символизм вступил в новую стадию развития. В литературу пришло младшее поколение — *младосимволисты* (Вяч. Иванов, А. Белый, А. Блок, С. Соловьев и др.). «Младосимволисты» стремились преодолеть индивидуалистическую замкнутость старших. В центре внимания «младосимволистов» оказалась судьба России, народной жизни, революции. После 1910 года стал наблюдаться кризис символизма. Поэтов уже не объединяла общая эстетико-философская платформа, не было общности взглядов. Произошел раскол в самом «сердце» символизма: В. Брюсов настаивал на том, что символизм — исключительно литературная школа, Вяч. Иванов утверждал, что символизм может претендовать на роль философской школы и даже новой религии.

Постепенно утратили популярность и закрылись журналы, в которых сотрудничали символисты.

Молодые поэты уже не примыкали к этому направлению, а читатели потеряли к нему интерес, поскольку степень сложности текстов возросла — они стали элитарными, замкнутыми в себе.

Ж. Нива отмечал, что русский символизм, «в течение всего своего существования живший утопической мечтой о синтезе — синтезе искусств, синтезе слова и бытия, синтезе поэта и республики», пришел к Октябрьской революции раздробленным и «с радостью окунулся в этот апокалипсический источник молодости». Конец символизма многие исследователи соотносят с годом смерти А. Блока (1921).

На смену символизму пришли новые литературные направления: акмеизм и футуризм.

Акмеизм. Другим продуктивным направлением в русской поэзии Серебряного века стал акмеизм. Само слово «акмеизм» производное от греческого «акме» — «цвет», «цветущая сила», «высшая степень». На первых порах это направление называли также «кларизм» (прекрасная ясность), «адамизм», связывая с библей-

ским Адамом представление о мужественном и ясном, твердом и непосредственном взгляде на жизнь. Формируя эстетическую программу нового направления, акмеисты в качестве главной своей задачи видели преодоление символизма.

Просторен мир и многозвучен, И многоцветней радуг он, И вот Адаму он поручен, Изобретателю имен.	Назвать, узнать, сорвать покровы И праздных тайн, и ветхой мглы — Вот первый подвиг, подвиг новый — Живой земле пропеть хвалы, —
---	---

так поэтически обосновывал это название С. Городецкий в стихотворении «Адам».

10-е годы XX века были названы А. Ахматовой «самым проникновенным периодом в истории русской поэзии». Период существования акмеизма пришелся на период расцвета Серебряного века и совпал с началом «не календарного, настоящего Двадцатого Века».

День рождения акмеизма можно определить по позднейшим воспоминаниям А. Ахматовой: «12 марта 1912 года на одном заседании Цеха поэтов акмеизм был решен».

Позднее Осип Манделъштам на вопрос «Что такое акмеизм?» дал краткий и точный ответ: «Акмеизм — это была тоска по мировой культуре».

Это литературное направление оставило заметный след в истории русской культуры. Достаточно назвать имена А. Ахматовой и О. Манделъштама — поэтов, во многом определивших судьбу русской поэзии XX века, чтобы понять значение акмеизма как литературной школы.

Лидерами и теоретиками акмеизма стали Н. Гумилев и С. Городецкий. В начале своего творческого пути идеи акмеизма разделяли А. Ахматова, М. Кузмин, О. Манделъштам. Программа акмеистов излагалась в декларациях и манифестах «Наследие символизма и акмеизм» (Н. Гумилев, 1913); «Некоторые течения в современной русской поэзии» (С. Городецкий, 1913); «Утро акмеизма» (О. Манделъштам, 1913). Печатались акмеисты в основном в журналах «Аполлон» и «Гиперборей».

Статья Н. Гумилева «Наследие символизма и акмеизм» началась «революционным» заявлением: «Для внимательного читателя ясно, что символизм закончил свой круг развития и теперь падает. На смену символизма идет новое направление...»

По замыслу акмеистов, новое направление должно было реформировать символизм, погрязший в мистике, стать «достойным сыном достойного отца». Они призывали полюбить «этот мир, звучащий, красочный, имеющий формы, вес и время» (С. Городецкий). Акмеисты считали необходимым упразднить присущую символистам многозначность и текучесть образов, усложненность

многочисленными метафорами, а поэзии и слову придать «прекрасную ясность», земную, материально-чувственную предметность художественного образа и языка. Акмеистическая поэзия должна была отличаться *конкретностью, строгим соотношением формы и содержания, точностью и красотой эпитетов, полновесностью слова в плотной, литой строфе*. «Будьте прекрасными зодчими, как в мелочах, так и в целом», — призывал М. Кузмин.

Акмеисты стремились вернуться к земному источнику поэтических ценностей. Решительнее всех по этому пути пошла молодая поэтесса Анна Ахматова (настоящее имя Анна Горенко).

Позднее Ахматова вспоминала: «В 1910 году обозначился кризис символизма, и начинающие поэты уже не примыкали к этому течению. Одни пошли в футуризм, другие — в акмеизм. Вместе с моими товарищами по Первому Цеху поэтов... я стала акмеисткой».

Пропагандируя реальное искусство, акмеисты выступали против любой идеологии и политики. Они пытались опозитивировать прекрасный, условный, «галантный» мир XVIII века, позднюю античность, ампирическую Москву. Это придавало их поэзии манерность и искусственность.

Идеалом для них стали титаны Возрождения — Леонардо да Винчи, Рафаэль, Микеланджело, великолепно владевшие как кистью, так и словом, прославившиеся как архитекторы и общественные деятели.

Вот пример из стихотворения М. Кузмина «Где слог найду...»:

Твой нежный взор, лукавый и манящий —
Как милый вздор комедии звенящей
Иль Мариво¹ капризное перо.
Твой нос Пьеро и губ разрез манящий
Мне кружит ум, как «Свадьба Фигаро».

Любовь в поэзии акмеистов изображалась как жеманная игра. В связи с этим они развивали и соответствующие жанры — пасторали² и мадригалы³. В их поэзии присутствовала театрализация жизни, что сближало акмеистов (например, М. Кузмина) с творчеством художников (таких как К. Сомов, А. Бенуа) и других представителей «Мира искусства».

Идеи, близкие акмеизму в поэзии, обосновали в живописи Б. Кустодиев, Ф. Малявин, в музыке — Л. Лядова, И. Стравинский.

¹ Мариво Пьер (1688—1763) — французский комедиограф и романист, один из виднейших представителей литературы Рококо.

² Пастораль (от лат. *pastoralis* — пастушеский) — жанр литературы, отличающийся идиллической тематикой, изображает пастухов и пастушек.

³ Мадригал (от итал. *mandra* — стадо) — короткое стихотворение хвалебно-любовного свойства.

Для акмеистов был важен культ личной отваги, стойкости в необычных ситуациях, риска. Например, Н. Гумилев создал образы, «сильных личностей» — римских завоевателей, конквистадоров¹, жестоких капитанов.

Вместе с тем исследователи отмечали в поэзии акмеизма, в их эстетической программе ряд противоречий. Так, отвергая мистическое и «непознанное», акмеисты требовали «всегда помнить о непознаваемом».

С. Городецкий через определенный период времени, пытаясь определить роль и место акмеизма в русской литературе, отметил: «Нам казалось, что мы противостоям символизму. Но действительность мы видели на поверхности жизни, в любовании мертвыми вещами и на деле оказались лишь привеском к символизму...»

Футуризм. Еще одно направление модернизма — футуризм (от лат. *futurum* — будущее) возникло в Италии. В 1909 году во французской газете «Фигаро» поэт Ф. Маринетти опубликовал «Манифест футуризма». Широкое распространение это направление модернизма получило в Италии и России. Итальянские поэты и художники (У. Боччони, К. Карра, Д. Балла, Д. Северини и др.) исповедовали ритмику современной жизни, поэзию скорости, сравнивали свое творчество с «ударом кулаком по физиономии». В «Манифесте итальянского футуризма» (1909) звучал призыв «встряхнуть» обывателя: «До сих пор литература воспевала задумчивость, неподвижность, экстаз и сон; мы же хотим воспеть наступательное движение, лихорадочную бессонницу, гимнастический шаг, опасный прыжок, оплеуху и удар кулака. <...> Мы хотим разрушить музеи, библиотеки, сражаться с морализмом, феминизмом и всеми низостями...» Они воспевали анархию, урбанизацию², разрушительное начало войны, искали новые формы отображения современного «машинного» мира.

Взгляды русских футуристов были примерно такими же. Футуризм в России впервые заявил о себе в 1910 году сборником «Салок Судей», в котором содержались поэтические произведения Д. Бурлюка, В. Хлебникова, В. Каменского.

Русский футуризм не был однородным. В нем выделялось несколько групп, которые постоянно враждовали. Среди *эгофутуристов* выделялись: а) петербургские, в ряде творческих позиций близкие к акмеистам (И. Северянин, И. Игнатьев, К. Олимпов, В. Гнедов); б) московские («Мезонин поэзии»), к ним относились В. Шершеневич, К. Большаков, Б. Лавренев и др. Группу «*Центрифуга*» составляли Б. Пастернак, Н. Асеев, С. Бобров, И. Аксенов и др. Наиболее активной и близкой к европейскому футуриз-

¹ Конквистадор — участник испанских завоевательных походов в Центральную и Южную Америку конца XV — начала XVI века.

² Урбанизация — процесс сосредоточения населения и экономической жизни в городах.

му были *кубофутуристы* или *будетляне*¹: А. Крученых, братья Давид и Николай Бурлюки, В. Хлебников, В. Маяковский, В. Каменский и др.

Литературный футуризм имел тесные контакты с группировками художников-авангардистов — «Бубновый валет», «Ослиный хвост», «Союз молодежи». Многие поэты-футуристы успешно занимались живописью — братья Бурлюки, А. Крученых, В. Маяковский и др. Отсюда в их поэзии явно просматриваются формы художественного примитива, идея утилитарной «полезности» искусства, стремление освободить слово от внелитературных задач.

В конце 1912 года кубофутуристы выступили с декларацией-манифестом «Пощечина общественному вкусу», подписанной Д. Бурлюком, А. Крученых, В. Маяковским, В. Хлебниковым, В. Каменским и др. Они заявили: «Только мы — лицо нашего времени. Рог времени трубит нами в словесном искусстве. Прошлое тесно...»

По сравнению с соперниками — символистами и акмеистами — футуристы осознавали себя представителями антикультуры и на этом пытались строить «искусство будущего». Задача искусства, по их мнению, «сбросить классику с парохода современности» (В. Маяковский); ввести в поэзию «слово новшества» (А. Крученых).

«Футуризм для нас, молодых поэтов, — красный плащ тореадора, он нужен только для быков (бедные быки! — сравнил с критикой!). Я никогда не был в Испании, но думаю, что никакому тореадору не придет в голову помахивать красным плащом перед желающим ему доброго утра другом», — писал В. Маяковский. Таким «помахиванием красным плащом» были футуристические сборники и манифесты с красноречивыми названиями: «Дохлая луна», «Доители изнуренных жаб», «Рыкающий Парнас», «Идите к черту», «Пощечина общественному вкусу» и др. Странно звучали названия их альманахов («Крематорий здравомыслия» и др.) и афиш их выступлений (затасканный «Пушкин» является «мозолью русской жизни», «Пестрые лохмотья наших душ» и др.).

Футуристы ощущали «неизбежность крушения старья» (В. Маяковский). Они предчувствовали «мировой переворот» и рождение «нового человечества». Определяя роль художника, творца, называли его «самотворец», который создает «новый мир сегодняшней, железный...» (В. Малевич). «Для поэта важно не что, а как», — заявлял В. Маяковский.

Первым этапом перестройки реальности футуристы видели «слом» языка, традиционных изобразительных средств; в противовес они культивировали «самовитое» слово, слово «вне быта и жизненных польз» (В. Хлебников), или слово-неологизм. Вот некоторые примеры словесных экспериментов: *творянин* — дворя-

¹ Будетляне (от «будет») — так называли себя футуристы, полагая, что их творчество — это искусство будущего.

нин, *Волеполк* — Святополк (В. Хлебников). В изобретении «вне-словесного» языка футуристы видели поэтическую самоцель и призывали к любованию словом вне зависимости от смысла. «Слово прекрасно само по себе», — считал один из создателей русского футуризма Давид Бурлюк и призывал не увлекаться созданием слов-образов, а «барахтаться в баюкающих, скачущих волнах гласных». В стихах поэтов этого направления часто наблюдается набор гласных. Например, слово «лилия» — безобразно, по понятию футуристов, потому что его истрепали. Придумывается новое слово «еуы» — и лилия вновь чиста и прекрасна. Вот пример «словотворчества» Крученых (1913):

Дыр бул шил
убещур
скум
вы со бу
р л ээ

Чтобы найти «первоосновы» слова, футуристы обращались к народной жизни, ее истокам, славянской и русской мифологии, к народному искусству (фольклор, лубок и т. д.).

В. Хлебников считал: «Слова особенно сильны, когда они имеют два смысла, когда они живые глаза для тайны и через слюду обыденного смысла просвечивает второй смысл...»

Он мечтал в ходе своих исследований создать *мировой язык*, на основе разгаданных тайн языка и цифр. Изучение «внутреннего склонения слова» привело Хлебникова к выводу о «словоформе» — словах, которые отличаются друг от друга одним звуком. «Лесина» — наличие растительности, «лысина» — другая форма этого же слова, которая показывает отсутствие растительности... Определенный подбор звуков, по мнению В. Хлебникова, может передать впечатление о внешности, портрете человека. Вот пример:

Бобэоби пелись губы,
Вээоми пелись взоры,
Пиээо пелись брови,
Лиэээй — пелся облик,
Гзи-гзи-гзээ пелась цепь.
Так на холсте каких-то соответствий
Вне протяжения жило Лицо.

Что должен увидеть читатель в этом портрете? Чувственные губы, глаз со зрачком (звук «в» обозначает в теории Хлебникова «круг с точкой в центре»); прямые густые брови (звук «п» — прямая линия между двумя точками); гармонию, красоту (обилие гласных); цепь состоит из крупных звеньев (звук «г» — наибольшее колебание, направленное в стороны от центра); цепь сверкает («а» и «э», по Хлебникову, означают отражение света на твер-

дой поверхности). В. Хлебников отмечал в стихотворении «Бобозби пелись губы...»: «Б, или ярко-красный цвет, а потому губы — бобозби, вззоми — синий... Пиэзо — черное». Читатель должен представить женское лицо, красивое, с крупными губами, глазами, густыми бровями, цепь состоит из крупных колец драгоценного металла.

Писатель, литературовед Ю. Тынянов о стихотворении «Бобозби пелись губы...» заметил: «Губы — здесь прямо осязательны в прямом смысле».

По свидетельству литературоведа А. Л. Григорьева, «Велимир Хлебников... впервые обратил на себя внимание стихотворением “Заключение смехом”, напечатанным в альманахе “Студия импрессионистов” (1910). Оно состояло из слов, произведенных поэтом от корня “смех”, и хотя эти неологизмы оказались нежизненными, стихотворение удивляло своей экспрессивностью...».

В творчестве Хлебникова на практике реализовалась его языковая теория, в которой первостепенное значение имели звуки, словоформа, система окказионализмов, нарушение нормативной грамматики русского языка.

Поэты-футуристы много выступали перед аудиторией, часто очень большой (нередко их выступления были скандальными). Поэтический манифест кубофутуристов в исполнении Д. Бурлюка звучал так:

...Душа — кабак, и небо — рвань,
Поэзия — истрепанная девка,
А красота — кошунственная дрянь.

Они выходили на эстраду с разрисованными лицами, в странной одежде (В. Маяковский в знаменитой желтой кофте).

Они считали, что поэзия должна вырываться из темницы книги и звучать на площадях, поэтому не читали, а выкрикивали стихи. В связи с этим развиваются *новые эстетические возможности поэзии* — новые ритмы, более причудливые рифмы, форсированная инструментовка. С этим связана и жанровая особенность поэзии футуристов. В свои стихи они «вводили» частушки, рекламы, фольклорные заговоры и т. д.

Поиски новых форм и нового содержания приводили футуристов к различным «новшествам» в графике: стихи набирались шрифтом разных размеров (например, сборники А. Крученых «Возропщем», 1913; «Утиное гнездышко... дурных слов», 1914); использовался «свободный синтаксис» (пропуск знаков препинания); в художественных текстах допускались «сдвинутые конструкции»; часто вводились неуместные слова, технические термины, вульгаризмы.

В развитии литературного процесса в России футуризм оказался творчески продуктивным, так как он заставил взглянуть на

искусство как проблему, изменить отношение к понятности и непонятности в искусстве. Непонятное в искусстве — не всегда недостаток. Приобщение к искусству — труд и сотворчество, а не пассивное его потребление.

Поэты Серебряного века были личностями, мечтателями и прагматиками, любили, ненавидели, спорили, ссорились, мирись... и создавали свой поэтический мир.

Вопросы и задания

1. Прочитайте в учебнике раздел о Серебряном веке русской поэзии и рекомендованную литературу. Охарактеризуйте основные направления поэзии Серебряного века (символизм, акмеизм, футуризм). Назовите их лидеров.

2. *Какие различия и сходства в теории и практике символизма, акмеизма, футуризма?

3. В чем смысл двоемирия, изображаемого символистами? Приведите примеры.

4. *Расскажите о манифестах акмеистов.

5. *Расскажите о программе и деятельности футуристов.

6. **Прочитайте по выбору одну статью: «О причинах упадка и новых течениях современной русской литературы» Д. Мережковского; «Пошечина общественному вкусу (из альманаха)» Д. Бурлюка, А. Крученых, В. Маяковского, В. Хлебникова; «Наследие символизма и акмеизм» Н. Гумилева. Подготовьте реферативное сообщение с анализом прочитанного материала.

7. Составьте понятийный словарь темы «Серебряный век русской поэзии».

Список рекомендованной литературы

**Аннинский Л. А. Серебро и чернь : русское, советское, славянское, всемирное в поэзии Серебряного века / Л. А. Аннинский. — М., 1997.

**Воспоминания о Серебряном веке / сост., авт. предисловия и коммент. В. Крейд. — М., 1993.

Долгополов Л. На рубеже веков / Л. Долгополов. — Л., 1977.

Ермилова Е. В. Теория и образный мир русского символизма / Е. В. Ермилова. — М., 1989.

**Жирмунский В. Н. Преодолевшие символизм // Теория литературы. Поэтика. Стилистика / В. Н. Жирмунский. — Л., 1977.

**Колобаева Л. А. Концепция личности в русской литературе рубежа XIX—XX веков / Л. А. Колобаева. — М., 1990.

Кричевская Ю. Р. Модернизм в русской литературе : эпоха Серебряного века / Ю. Р. Кричевская. — М., 1994.

*Литературно-эстетические концепции в России конца XIX—начала XX в. — М., 1975

**Мазаев А. И. Проблема синтеза искусств в эстетике русского символизма / А. И. Мазаев. — М., 1992.

ТВОРЧЕСТВО ПОЭТОВ СЕРЕБРЯНОГО ВЕКА

***Брюсов Валерий Яковлевич (1873—1924)** остался в истории русской литературы как поэт, прозаик, теоретик символизма.

В. Брюсов родился 1 (13) декабря 1873 года в Москве, в купеческой семье. Первоначальное образование он получил дома, с 1885 по 1889 год учился в гимназии Ф. И. Креймана. Стихи начал писать рано, в возрасте 7—8 лет. «С июня 1890 по апрель 1891 всего написано до 2000 стихов», — отмечает В. Брюсов в воспоминаниях. В 1890—1893 годах он учился в знаменитой московской гимназии Л. И. Поливанова, интересовался философией, изучал труды Спинозы. В начале 1890-х годов увлекся поэзией французских символистов, называл «декадентство» «путеводной звездой в тумане». Он ставил перед собой цель стать идеологом, вождем аналогичного направления в России. Вот его дневниковая запись от 4 марта 1893 года: «Найти путеводную звезду в тумане. И я вижу ее: это декадентство. Да! Что ни говорить, ложно ли оно, смешно ли, но... будущее будет принадлежать ему, особенно когда оно найдет достойного вождя. А этим вождем буду Я! Да, Я!»

В. Брюсов стал лидером и теоретиком символизма. В 1894—1895 годах он издал три сборника «Русские символисты», в которые входили в основном его стихи. Эти сборники считаются первой коллективной декларацией символизма в России. Портрет В. Брюсова той поры запечатлен в воспоминаниях В. Ходасевича.

«Когда я увидел его впервые, было ему года двадцать четыре, а мне одиннадцать. Я учился в гимназии с его младшим братом. Его вид поколебал мое представление о “декадентах”. Вместо голого лохматого с лиловыми волосами и зеленым носом (таковы были “декаденты” по фельстонам “Новостей дня”) — увидел я скромного молодого человека с короткими усиками, с бобриком на голове, в пиджаке обычного покроя, в бумажном воротничке. Такие молодые люди торговали галантерейными товарами на Сретенке.»

Валерий Яковлевич предпринял попытку создать школу символистской поэзии, где можно было бы «выразить тонкие, едва уловимые настроения», «рядом сопоставленных образов как бы заипнотизировать читателя», — так писал он в предисловии к

сборнику. Символизм («поэзия оттенков») должен был сделать шаг вперед по отношению к «прежней поэзии красок». Стремясь удивить традиционные литературные вкусы скандальной выходкой, В. Брюсов в сборнике «Русские символисты» опубликовал однострочное стихотворение «О, закрой свои бледные ноги...». Цели своей он добился. Это стихотворение принесло поэту всероссийскую скандальную известность и стало прологом к другим скандалам. Как пишет литературовед М. Латышев, «все тридцать лет, которые Валерий Брюсов работал в литературе, они [скандалы] сопровождали его. Пожалуй, до Брюсова таких скандалезных поэтов в русской поэзии не было». В 1896 году вышел в свет сборник «Шедевры». В стихах этого сборника В. Брюсов подчеркивал эгоцентризм, обращался к экзотическим образам и сюжетам, к теме города с его контрастами и «демонизмом». Пафос важнейших произведений Брюсова — пафос гордого уединения, выработки волевых качеств личности, сильного характера.

В. Я. Брюсов занимался философией и пришел к убеждению о возможности существования в мире множества истин, даже взаимоисключающих, что стало для него основой жизни и творчества. Эти идеи, а также эстетические теории Л. Толстого и А. Шопенгауэра нашли отражение в работе Брюсова «Об искусстве» (1899). В этой статье он определил творчество как духовное прозрение, объявил искусство самоценным. Теоретические идеи нашли отражение в его стихах «*Творчество*», «*Отречение*», «*Юному поэту*» и др.

Юноша бледный со взором горящим,
Ныне даю я тебе три завета.
Первый прими: не живи настоящим,
Только грядущее — область поэта.
Помни второй: никому не сочувствуй,
Сам же себя полюби беспредельно.
Третий храни: поклоняйся искусству,
Только ему, безраздельно, бесцельно.

(«Юному поэту», 1896)

Как считают исследователи, Брюсов соблюдал эти заветы в жизни и творчестве. Особенно тщательно следовал второму. В. Брюсов изучал жизнь и творчество русских поэтов — А. С. Пушкина, Е. А. Баратынского, Ф. И. Тютчева, готовил к публикации историко-литературные труды («Письма Пушкина и к Пушкину. Новые материалы», «Лицейские стихи Пушкина, по рукописям Московского Румянцевского музея и другим источникам»).

Во второй половине 1890-х годов Брюсов вошел в круг поэтов-символистов, особенно сблизился с К. Бальмонтом. «Вечера и ночи, проведенные мною с Бальмонтом... останутся навсегда в числе

самых значительных событий моей жизни», «...через Бальмонта мне открылась тайна музыки стиха», — писал он в автобиографии. В. Брюсов стал одним из инициаторов и руководителей издательства «Скорпион», вокруг которого объединились сторонники «нового» искусства. В 1900 году в «Скорпионе» вышла книга стихов В. Брюсова «Третья стража», в ней чувствовался отход от декадентского эгоцентризма и расширение образов и тематики. Его лекция «Ключи тайн», прочитанная 27 марта 1903 года, в поэтических кругах была оценена как манифест русского символизма.

В. Брюсов в разные годы совершил поездки в Германию, в Италию, где изучал культуру эпохи Возрождения, писал стихи на итальянские темы. М. Горький назвал Брюсова «самым культурным писателем на Руси». Сила характера, умение подчинять жизнь поставленным задачам, способность к повседневной тщательной работе — эти качества были основными в личности В. Брюсова.

Наиболее совершенная поэзия В. Я. Брюсова относится к началу XX века. Выделяются два основных направления его лирики: обращение к ярким эпизодам мировой истории и картинам мифологии, которые важны поэту как аналогии современности. Размышляя о прошлом, В. Брюсов имел в виду настоящее и будущее («*Грядущие гунны*», «*Ассаргадон*», «*Антоний*» и др.). При помощи истории и мифологии поэт пытался выявить в жизни человечества непреходящие ценности. Эти образы часто выполняют роль аллегорий; отталкиваясь от прошлого, поэт размышляет о нравственных категориях — страсть и долг, гений и посредственность и др. Яркие исторические события и мифы оказываются у него средством воплощения идеи о лучшем, важнейшем в человеке, т. е. средствами символизации.

Отношение В. Брюсова к революции было противоречиво — он признавал правду революционного возмездия, но видел в революции и разрушительную стихию, угрозу культуре. Эти идеи отражены в стихотворении «Грядущие гунны» и рассказе «Последние мученики». Эпиграфом к стихотворению «Грядущие гунны» взяты строчки из стихотворения Вяч. Иванова «Топчи их рай, Аттила»¹. Восставший народ России В. Брюсов приравнивал к гуннам и призывал:

Сложите книги кострами,
Пляшите в их радостном свете,
Творите мерзость во храме, —
Вы во всем неповинны, как дети!

¹ Аттила — вождь гуннов (V век н.э.), герой германского эпоса.

Эти бесчинства, по мнению В. Брюсова, простительны восставшим как детям. Более того:

Но вас, кто меня уничтожит,
Встречаю приветственным гимном.

Другой пласт брюсовского творчества связан с *образом города* («*Сумерки*», «*Люблю одно*»). В отличие от других символистов он славил торжество человеческого разума и воли в борьбе с косной материей. Брюсова считают одним из первых русских поэтов-урбанистов.

Горят электричеством луны
На выгнутых, длинных стеблях;
Звонят телеграфные струны
В незримых и нежных руках...

(«Сумерки», 1906)

Лирический герой восхищается городским пейзажем. Поэт передает его восторг многочисленными метафорами, которые создают колорит города.

Важной темой в творчестве раннего Брюсова была *тема родины*, России («*Разоренный Киев*», 1896; «*Родной язык*», 1911) и др.). Истинная суть поэта и человека В. Брюсова — привязанность к русской природе, родине («*В моей стране*», 1909; «*Безглагольность*», 1910; «*На меже*», 1910; «*Снежная Россия*», 1917).

В моей стране — покой осенний,
Дни отлетевших журавлей,
И, словно строгий счет мгновений,
Проходят облака над ней.
Безмолвно поле, лес безгласен,
Один ручей, как прежде, скор.
Но странно ясен и прекрасен
Омытый холодом простор.

(«В моей стране», 1909)

В приведенном стихотворении особенно ощутима связь творчества Брюсова с традициями А. С. Пушкина, Е. А. Баратынского, Ф. И. Тютчева, А. А. Фета и других классиков русской литературы, поэзию которых он хорошо знал и ценил.

Широко представлена в произведениях В. Брюсова и *тема любви*. Его ранние стихотворения о любви наполнены нежностью, проникнуты желанием служить любимой:

Тебе мы служим, тверди гор дробя,
И молимся — от века — на тебя!

(«Женщине», 1899)

Любовь надо принимать как дар Божий.

Любовь

Не мысли о земном и малом	Любовь находит черной тучей.
В дыханьи бури роковой,	Молись, познав ее приход!
И не стыдись святого страха,	Не отдавай души упорству,
Клони чело своё до праха.	Не уклоняйся, не покорствуй!
Любовью — с мировым началом	И кто б ни подал кубок жгучий, —
Роднится дух бессильный твой.	В нем дар таинственных высот.

(1900)

Брюсов прославлял материальные и культурные ценности цивилизации («*Париж*», «*Венеция*»), но показывал и ее разрушительное начало («*Голос города*»). Воспевал священное «ремесло» («*Хвала человеку*», 1906), но и изнурительный труд «в тюрьме земной» («*Каменщик*», 1903):

Камни, полдень, пыль и молот,
Камни, пыль и зной.
Горе тем, кто свеж и молод
Здесь, в тюрьме земной!

Высшими достоинствами своих поэтических творений В. Я. Брюсов считал сжатость и силу, предоставляя, как он писал, нежность и певучесть — Бальмонту. С этим связано его пристрастие к классическому силлабо-тоническому размеру. Выразительно охарактеризовал ритмику Брюсова его современник М. Волошин: «Ритм брюсовского стиха — это... алгебраические формулы, в которые ложатся покорные слова».

Брюсов пользовался звукописью гораздо осмотрительнее и скупее, чем Бальмонт. У него не найти завораживающего потока звуковых переключек. Вместе с тем использование Брюсовым ассонансов и аллитераций всегда выверено, всегда уместно, всегда отвечает решаемой задаче («...заслышал я заветный зов трубы...»; «Как прежде, пробежал по этой верной стали»).

В историю русской литературы В. Я. Брюсов вошел как один из создателей поэтической культуры начала XX века, соединивший в своем творчестве символистские прозрения с идеями русских классиков. Его творчество не исчерпывается лирикой. В 1900-е годы вышел сборник прозы «*Земная ось*» и романы «*Огненный ангел*» и «*Алтарь победы*».

В конце XIX века В. Я. Брюсов практически подошел к загадочной неизведанной области человеческого духа. Душа существовала как бы сама по себе; в физической картине мира, в его философском, научном осмыслении ей не находилось места. В то же время вопрос о человеческой душе оставался весьма важным для

многих русских мыслителей XIX века. Русский мистицизм того времени подходил к этому вопросу с большим вниманием. Творчество В. Одоевского, Н. Гоголя, Ф. Достоевского было сосредоточено вокруг вопросов философии духа, совершенства человеческой души. Следуя в русле этой традиции, В. Брюсов подпал под влияние философии Вл. Соловьева, приближающей писателя к истинам бытийного мира. Мир и место человека в этом мире изобразил В. Брюсов в своих прозаических произведениях.

Романы Брюсова остались в истории русского символизма образцом виртуозного мастерства, памятником философских исканий конца XIX — начала XX века.

Известен Брюсов как переводчик, литературный критик. Не случайно многие поэты начала XX века считали Брюсова своим учителем. Он был прекрасным организатором. Не без иронии об его организаторской страсти вспоминал В. Ходасевич: «Он страстно, неестественно любовью любил заседать, в особенности — председательствовать. Заседая — священнодействовал. Резолюция, поправка, голосование, устав, пункт, программа — эти слова не жили его слух».

В 1910-е годы произошло сближение В. Брюсова с М. Горьким, началось их сотрудничество в горьковском журнале «Летопись». После октябрьских событий 1917 года Брюсов участвовал в деятельности множества культурных и общественно-просветительских организаций. В 1920 году он даже вступил в коммунистическую партию. Умер В. Брюсов в 1924 году в Москве.

***Бальмонт Константин Дмитриевич (1867 — 1942)** принадлежал к «старшим символистам». Будучи поэтом, прозаиком, переводчиком, он открыл для русского читателя Шелли, перевел поэму «Витязь в тигровой шкуре» грузинского поэта Шота Руставели, создал поэтическую версию «Слова о полку Игореве».

К. Д. Бальмонт родился 3 (15) июля 1867 года в деревне Гумнищи Шуйского уезда Владимирской области. Отец — Дмитрий Константинович — земский деятель. Мать — Вера Николаевна — женщина широких культурных интересов, оказала большое влияние на развитие творческих способностей сына. Об этом в будущем он напишет в автобиографических произведениях «На заре» и «Под новым серпом». Окончив гимназию во Владимире, Бальмонт поступил в Московский университет, но был исключен за участие в студенческих волнениях. Он пытался продолжить образование в университете и лицее города Ярославля, но бросил учебу. Первые публикации К. Бальмонта появились в печати в 1885 году. В этом же году он познакомился с В. Г. Короленко, который принял участие в его судьбе. Сборник 1894 года «Под северным небом» еще по многом нес черты подражательности. Общий тон сборника — жалобы на серую, беспредельную жизнь с символистско-романтической окраской: неприятие мира, меланхолия и скорбь, том-

ление по смерти; одновременное возвеличивание любви, природы. Стихотворение «*Кинжальные слова*» стало программным для Бальмонта-символиста.

Начиная со сборника «*В безбрежности*» (1895) в творчестве К. Бальмонта стало ощутимо особое внимание к звуковой стороне стиха, к музыкальности.

В его поэзии постоянно присутствует еле уловимый «миг красоты», смешиваются различные впечатления; образы в поэзии К. Бальмонта мимолетны, неустойчивы. Бальмонту важен не предмет изображения, а острота ощущений, многоцветье впечатлений. В лирике Бальмонта исследователи отмечают музыкальность, «магию слов», культивирование неустойчивой композиции стихотворения и отдельной строфы.

В 1906 году В. Я. Брюсов написал: «В течение десятилетия Бальмонт нераздельно царил над русской поэзией». Его действительно называли «королем поэтов». Свою жизнь и творчество сам Бальмонт воспринимал как единое целое:

Из жизни бедной и случайной
Я сделал трепет без конца.

Бальмонт — поэт-романтик. Свои поэтические строки он называл «солнечной пряжей». В его стихотворениях о любви звучат тончайшие мелодии. Вот отрывок из раннего произведения поэта:

О, женщина, дитя, привыкшее играть
И взором нежных глаз, и лаской поцелуя,
Я должен бы тебя всем сердцем презирать,
А я тебя люблю, волнуясь и тоскуя!

Для лирического героя К. Бальмонта характерны непостоянство, изменчивость настроений. Поэтическая манера в этот период ближе всего к импрессионизму; язык становится условно-символическим, состоящим из намеков, расплывчатых определений. В 1894 году Бальмонт познакомился с В. Я. Брюсовым, у них сложились дружеские отношения. «Мы три года были друзьями-братьями, — писал он в автобиографическом очерке “На заре”, — но впоследствии разошлись из-за разногласий по проблемам искусства». Сблизился он и с петербургскими и московскими символистами. Основанное С. А. Поляковым и В. Я. Брюсовым издательство «Скорпион» стало центром русского символизма, и К. Бальмонт считал себя «поэтом “Скорпиона”».

В 1900 году вышел новый сборник поэта «*Горящие здания. Лирика современной души*». Изменилась тональность поэзии К. Бальмонта: в ней появилось светлое, радостное, жизнеутверждающее

мироощущение; гимн бытию; яркие, слепящие краски. «Усталый» герой ранних стихов превратился в вольнолюбивую личность, стремящуюся к «свету», «огню», «солнцу». Излюбленный образ этого сборника — сильный и «вечно свободный альбатрос». Лирический герой цикла любит свою «многогранность», стремится приобщиться к культуре всех времен, быть первым во всем:

...Я хочу быть первым в мире, на земле и на воде,
Я хочу цветов багряных, мною созданных везде.

(«Как испанец»)

В 1903 году вышли новые сборники *«Будем как Солнце»* и *«Только любовь. Семицветик»*, которые упрочили славу Бальмонта как одного из ведущих поэтов символического направления. Призыв К. Бальмонта «Будем как Солнце», миф о сверхчеловеке захватывал воображение, мечты о сильной личности возбуждали молодое стремление к поиску чего-то нового. Огонь, Вода, Земля, Воздух (в первую очередь Огонь) — эти образы прошли через творчество поэта.

Огонь очистительный,
Огонь роковой,
Красивый, властительный,
Блестящий, живой!

(«Гимн огню»)

Поэт умышленно стремился к выявлению многозначности слов, мелодичности, особой выразительности стиха; трудно найти поэтический размер, который бы не пробовал К. Бальмонт:

Я — внезапный излом,
Я — играющий гром,
Я — прозрачный ручей,
Я — для всех и ничей.

Его стихи восхищают чистым и непосредственным восприятием природы:

Есть в русской природе усталая нежность,
Безмолвная боль затаенной печали,
Безвыходность горя, безгласность, безбрежность,
Холодная высь, уходящие дали.

Стихотворение *«Я — изысканность русской медлительной речи...»* в истории литературы называют самохарактеристикой поэта. К. Бальмонт разработал теорию о символах и буквах русского

Я был там далеко —
В многокрасочной пряности пышных
ликующих стран...

(«Береза», 1905)

Музыкальность стихам придают и лексические повороты (в рамках одного стиха слово повторяется два или три раза, или слово появляется через несколько стихов). В стихотворении «Фантазия» повторяются слова «пенье», «сиянье», «луна», «трепещут», «вещах», «дремлют», «внемлют», «стон».

Бальмонт прибегает к повторению и грамматических конструкций; в рамках стиха или строфы благодаря грамматической однородности семантические различия слов ослабевают («дремлет — внемлет» и т.д.). Примером может служить стихотворение **«Безглагольность»**.

В этом стихотворении присутствуют все основные особенности поэтики К. Бальмонта. Создаваемые образы (косогор, бор, камыш, осока и т.д.) словно утрачивают вещественность. Словесно-звуковой поток стихотворения звучит как музыка, приобретает окраску баюкающей реки, свежих волн. Тишина рассвета подчеркивается безмолвием ночи, недвижимостью камыша, деревьями «сумрачно-странно-безмолвными».

Повторяются слова (сердце, безмолвная и др.) и группы слов («И сердцу так больно, и сердце не радо», «И сердцу так грустно, и сердце не радо»). И конечно же, повторяются звуки («Недвижный камыш. Не трепещет осока, Глубокая тишь...»).

К. Бальмонта считали самым политически активным символистом. В 1901 году за антиправительственное стихотворение «Маленький султан» он был лишен права жить в столицах.

В 1905—1913 годах К. Бальмонт много путешествовал, осваивал различные культуры и цивилизации. Февральскую революцию встретил с воодушевлением, прославлял в стихах. Отношение К. Бальмонта к Октябрьской революции и диктатуре пролетариата нашло отражение в книге «Революционер я или нет?». В 1920 году он эмигрировал из России, так как не принял большевистский режим. Умер К. Бальмонт в 1942 году в Париже.

Андрей Белый (Борис Николаевич Бугаев) (1880—1934), известен как поэт, прозаик, критик, литературовед, теоретик символизма («младший символист»).

Интересен словесный портрет А. Белого, созданный в год его смерти М. Цветаевой в эссе «Пленный дух»:

«...Всегда обступленный, всегда свободный... в вечном сопроводительном танце сюртучных фалд (пиджачных? все равно сюртучных!), странный, изяшный, изысканный, птичий — смесь магистра с фокусником, в двойном, тройном, четвертом танце: смыслов, слов, сюртучных ласточкиных фалд, ног — о, не ног! всего тела, всей второй души,

еще — души своего тела... О, таким ты останешься, пребудешь, легкий дух, одинокий друг!»

Почему слово «танец» стало ключевым в этом портрете? Для М. Цветаевой и А. Белого танец являлся священнодействием, или символическим движением тайного смысла бытия. Для А. Белого сам процесс творчества был связан с движением. Большую часть «Первой симфонии» он сочинял не в кабинете за столом, а верхом на лошади, в окрестностях имения «Серебряный Колодезь»: «Я вытаптываю и выкрикиваю свои ритмы в полях: с размахами рук, нащупывая связи между словами ногой, ухом, глазом, рукой...», — писал он в мемуарной книге «Начало века».

Родился Андрей Белый 14 (26) октября 1880 года в Москве, в семье известного ученого-математика, профессора Московского университета Николая Васильевича Бугаева. Мать — Александра Дмитриевна, московская красавица, которая позировала художнику К. Маковскому для картины «Боярская свадьба» (фигура «молодой»), была прекрасным музыкантом. Звуки музыки Бетховена и Шопена, стихи Гёте, которые читала немка-бонна Раиса Ивановна, окружали Бориса в детстве.

Летние месяцы семья проводила в Подмоскowie. Учился Борис Бугаев на математическом факультете Московского университета, зачитывался трудами философов. Семья Бугаевых дружила с Соловьевыми. В их доме Борис Николаевич встречался с философом Сергеем Николаевичем Трубецким, историком Василием Осиповичем Ключевским, позже в этом же доме познакомился с В. Брюсовым, Д. Мережковским, З. Гиппиус. Здесь же были горячо поддержаны и первые литературные опыты Бориса Бугаева и совместно «сочинен» псевдоним — Андрей Белый. В последний год девятнадцатого века — 1900-й — родилось его решение стать писателем.

А. Белый оказался самым активным и последовательным сторонником символизма; при этом символизм им понимался шире, чем литературная школа или направление.

В своих поэтических, философских и эстетических исканиях А. Белый был довольно непоследователен. Увлекался философией Ницше, Шопенгауэра, Вл. Соловьева, был поклонником философа-мистика Рудольфа Штейнера.

На поэзию А. Белого повлияло его мироощущение — идея мистического преображения жизни. Отсюда возник поиск новых форм в искусстве, которые, по мнению А. Белого, должны были стать «жизнетворчеством». Он говорил: «Творчество мое — бомба, которую я бросаю; жизнь, вне меня лежащая, — бомба, брошенная в меня; удар бомбы о бомбу — брызги осколков». Отсюда в его стихах много афоризмов, восклицаний, открытий.

Из всех искусств самым выразительным А. Белый считал музыку, которая, по его убеждению, определяет развитие поэзии. Эту

идею Андрей Белый реализовал в «Симфониях», появившихся под воздействием учения Вл. Соловьева. Сюжетами «Симфоний» послужили сказочные фантастические мотивы, средневековые легенды и сказания. Строились они на столкновении двух начал — высокого и низкого.

В этих произведениях А. Белый попытался выявить за обычными бытовыми явлениями таинственный смысл, наполнить скучную жизнь содержанием. Он противопоставил земную суету неземному началу «Вечной женственности», что являлось основой поэтического и философского творчества Вл. Соловьева. Поэт откровенно заявил об этой поэтической преемственности в стихотворении «Владимир Соловьев» (1903):

Тебя не поняли... Вон там сквозь сумрак
шаткий,
пунцовый свет дрожит.
Спокойно почивай: огонь твоей
лампадки
мне сумрак озарит.

Первый сборник стихов А. Белого «*Золото в лазури*» (1904) вышел одновременно со «стихами о Прекрасной Даме» А. Блока. Почему «Золото в лазури»?

«Стоя посреди горбатых равнин и ища забвения, я часами изучал колориты полей; и о них слагал строчки; книгу же стихов назвал “Золото в лазури”, “золото” — созревшие нивы; “лазурь” — воздух», — объяснял А. Белый. Сборник построен на иносказании — каждое слово имеет два значения. Например, в стихотворении «Маг», посвященном В. Брюсову, слово «весна» употребляется не только в прямом значении (время года), но и как эпоха в жизни человека: «застывший маг, сложивший руки, пророк безвременной весны». Как и в «Симфониях», в стихах «Золото в лазури» отмечается сплетение реального и мистического.

Основные идеи сборника раскрываются в образе лирического героя, который опьянен своей силой и желанием проникнуть за грань реального. Символическим обозначением цели служит Солнце (как и у К. Бальмонта). Стихи этого сборника полны света, ярких красок, стремления и радости...

Внимайте, внимайте...
Довольно страданий!
Броню надевайте
Из солнечной ткани!
Зовет за собою
Старик аргонавт,
взывает

трубой
золотую:
«За солнцем, за солнцем, свободу любя,
умчимся в эфир
голубой!..»

Солнце приобретает магическую силу, ему поклоняются почти как языческому божеству: «Солнцем сердце зажжено | Солнце — к вечному стремительность. | Солнце — вечное окно | в золотую ослепительность».

Лирический герой А. Белого не испытывает нужды в общении с людьми, находится «на горах». «Вот ко мне на утес | притащился горбун седовласый. | Мне в подарок принес | из подземных теплиц ананасы».

Лирический герой А. Белого явно противопоставляет себя людям. Он — «пророк», «новый Христос». Отсюда его трагедия не просто человека, а пророка... Это важный мотив сборника и в целом поэзии Белого. «Хотали они надо мной, | над безумно-смешным лжехристом. | Капля крови огнистой слезой | застывала, дрожа над челом».

Традиция библейской символики в русском символизме во многом берет начало в творчестве А. Белого, который любил белый цвет — цвет апокалипсиса... Отсюда и его псевдоним. Белые камни, белый венчик из фиалок, белые розы, белая мебель, белый хитон, снежно-льняная одежда Христа. «Белизною моею успокою ваш огненный грех», — восклицает Христос в стихотворении «Нетот» (1903). Мистическим символом в поэзии А. Белого является и образ розы (очевидно, этот символ взят из католичества, где роза обозначает Богородицу).

Стихи последнего раздела — «Прежде и теперь» несколько меняют свою окраску и интонации. В поэзию вторгается современность, все очевиднее появление реалий жизни.

1905 год стал безысходно-трагическим в судьбе поэта — его сразила любовь к жене А. Блока Любови Дмитриевне Менделеевой. А. Белый, С. Соловьев «объявили» ее воплощением соловьевской Вечной Женственности, Девой Радужных Ворот, Прекрасной Дамой. Однако удержаться только в рамках поклонения Прекрасной Даме А. Белый не смог. Отвергнутый Прекрасной Дамой Белый тяжело это переживал, был на грани нервного срыва. Уехав за границу, он пытался исцелиться от перенесенного удара. Несмотря на тяжелые переживания, А. Белый понимал, что его личная трагедия — всего лишь капля в море того горя, которое постигло Россию в 1905 году. В этот период А. Белый увидел Россию не в свете мистического творчества Вл. Соловьева, а через мироощущение Н. А. Некрасова, поэзией которого он тогда увлекся.

Символизм, по мнению А. Белого, вобрал в себя все достижения мировой культуры. Об этом его основные философско-эстетические работы 1910 года — «Символизм», «Арабески».

Революция 1905—1907 годов вызвала у А. Белого интерес к общественным проблемам. В сборниках 1908 года «*Пепел*», «*Урна*» он переоценил свои идеалы. Тему сборника «Пепел» А. Белый определил так: «...Все стихотворения “Пепла” периода 1904—1908 годов — одна поэма, гласящая о глухих, непробудных пространствах Земли Русской; в этой поэме одинаково переплетаются темы реакции 1907—1908 годов с темами разочарования автора в достижении прежних, светлых путей». В первой книге, посвященной памяти Н. А. Некрасова, главным был цикл «Россия». Судьба России, трагедия деревенской Руси, была важна для Белого, но рассматривал он ее на мифологической основе. Вместе с тем он обратился к традициям реалистической поэзии Н. А. Некрасова. В стихотворениях «На горах», «Отчаянье» Россия предстает старой, пораженной болезнями, обреченной... Но поэт любит ее такой, ищет, но не видит выхода, не видит другой России. «Исчезни в пространство, исчезни | Россия, Россия моя!»

В образ России поэт старается включить массу бытовых подробностей:

Руки в боки: ей, лебедки, Вам плясать пора. Наливай в стакан мне водки — Приголубь, сестра!	Где-то там рыдает звуком, Где-то там — орган. подавай селедку с луком. Расшнуруй свой стан.
--	--

(«В городке», 1908)

Сборник «Пепел» — это и очень личная, исповедальная книга поэта, в которой опосредованно раскрывается внутреннее состояние лирического героя. Герои цикла — странники, беглецы, арестанты — «столь же реальны, сколь иносказательны», они — «символ его собственной отверженности, неутоленной жажды свободы», — отмечает исследователь Т. Ю. Хмельницкий.

Большинство стихотворений сборника «Урна» (1905—1908), посвященного В. Брюсову, носят элегический характер, хотя в сборнике нашли отражение и глубоко личные переживания поэта о личной драме. А. Белый пытается уйти от прошлого и обращается к образу В. Брюсова — одинокого, повисшего в пустоте снов, очень напоминающего его изображение на портрете М. Врубеля: «Грустен взор. Сюртук застегнут | Сух, серьезен, строен, прям...» («Созидатель»).

А. Белый хотел бы видеть таким и себя, но у него был иной поэтический темперамент. Лучшие стихи сборника написаны в развитии традиций русской поэзии XIX века, это «темы и вариации», восходящие к творчеству А. С. Пушкина, Ф. И. Тютчева и др.

В 1909—1911 годах А. Белый создал немного поэтических произведений, но в них можно почувствовать изменившееся мироощущение поэта — отойдя от пессимизма и «самосожжения», он приступил к поискам нового идеала, к эпохе «второй зари». Позже стихи этого периода А. Белый объединил в цикл *«Королева и рыцари»*. В них встречаются юношеские реминисценции «заревных» переживаний, но главное — в них звучит надежда, радость: «Как хорошо! И — блестящая высь!.. | И — над душой невидимые силы!..» («Вещий сон», 1909).

Основной темой этого цикла стихов осталась тема России, но уже не в социальном аспекте, как в цикле «Пепел», а в историко-философском. Между Востоком и Западом А. Белый искал для России свой путь... Эти же идеи он пытался художественно реализовать в романах *«Серебряный голубь»* (1910), *«Петербург»* (1913).

В основе тем, разрабатываемых в прозе А. Белого, — бытийно-философская концепция, согласно которой человек из существа, привязанного к земле, становится явлением космического масштаба. Человек и мир рассматриваются на грани двух уровней жизни — быта и бытия. В возможном соединении этих двух уровней — будущее Всеединство, идущее на смену миру разорванных связей (развитие идей Платона, Канта, Вл. Соловьева).

Проза А. Белого переполнена глубоко эмоциональными и в то же время философско-историческими раздумьями о России XX века.

Стремление найти путь к новому Всеединству не покидало писателя, поиски этого пути особенно очевидны в романе «Петербург», в котором одновременно проявился кризис эстетики символизма: пути истории не ясны, в тайны Вечности проникнуть невозможно, человек живет лишь собственной «мозговой игрой», мир в результате становится все более хаотическим. Белый-прозаик, следуя символистским канонам, пытался преодолеть бесцветность в литературе. В романе возникла яркая, по сути живописная наглядность, слово в тексте стало ощутимо передавать настроение, нести трагическое звучание. Исследователи считают, что такого необычного Петербурга не было даже в «Невском проспекте» Н. В. Гоголя.

В 1912—1916 годах А. Белый проживал за границей, но его не покидало предчувствие новых катастроф. Особенно оно обострилось в период Первой мировой войны, которую поэт воспринимал как величайшую катастрофу. Представление о всеобщей, мировой гибели, распаде прежних культурных ценностей А. Белый выразил в цикле стихов *«На перевале»* («Кризис жизни», «Кризис мысли», «Кризис культуры», «Кризис сознания»). Выход из создавшегося положения А. Белый видел в революции. Отношение к революции духовно объединило А. Белого с А. Блоком.

В 1918 году А. Белый написал поэму *«Христос воскрес»*. Поэт истолковал революцию в символическом и мистическом ключах, но пребывал в полной уверенности, что она несет обновление мира.

После Октябрьской революции, в 1919—1922 годах А. Белый включился в строительство новой культуры, издавал журнал символического толка *«Записки мечтателей»* (1918—1922), вел занятия по теории поэзии с молодыми поэтами Пролеткульта.

20 июня 1921 года А. Белый начал писать поэму *«Первое свидание»* — своеобразный реквием по своей молодости, по гибнущей русской культуре:

Взойди, звезда воспоминания:
Года, пережитые вновь:
Поэма — первое свидание,
Поэма — первая любовь.

В послереволюционные годы писал в основном прозу: автобиографические повести *«Котик Легаев»* (1922), *«Крещеный китаец»* (1927) и т. д.

Как теоретик А. Белый разработал эстетику символизма (сборник статей *«Символизм»*, 1910) и теорию ритма в стихе и прозе, где впервые применил математические методы (*«Ритм как диалектика»*, *«Медный всадник»*, 1919).

Интересны его мемуары *«На рубеже двух столетий»* (1930), *«Начало века. Воспоминания»* (1933), *«Между двух революций»* (1934).

Со смертью А. Белого в 1934 году завершился целый этап развития русской литературы. Актер М. А. Чехов отмечал: «Время в мире Белого было не тем, что у нас. Он мыслил эпохами».

Гумилев Николай Степанович (1886—1921) в первую очередь известен как поэт, теоретик литературы, один из лидеров акмеизма, а также переводчик, критик. О Николае Гумилеве исследователи говорили, что его биография может служить хорошим примером слитности стихов и жизни.

Родился Н. С. Гумилев 3 (15) апреля 1886 года в семье корабельного врача в Кронштадте, близ Петербурга. Детство провел в Царском Селе, дома получил первоначальное образование. В 1895 году Гумилев поступил в Петербургскую гимназию Я. Г. Гуревича, затем семья переехала в Тифлис, и будущий поэт продолжил обучение в местной гимназии. Стихи он начал писать с двенадцати лет. С 1903 года семья Гумилевых окончательно поселилась в Царском Селе, и Николай поступил в 7-й класс Царскосельской гимназии, директором которой был поэт И. Ф. Анненский, который оказал серьезное влияние на формирование литературных вкусов Гумилева, приобщил его к работам Ф. Ницше и поэзии символис-

тов. Гумилев «поверил в символизм, как люди верят в Бога», — писала А. А. Ахматова.

В 1903 году Н. Гумилев познакомился с Анной Андреевной Горенко (Ахматовой). Женские образы его первого сборника «Путь конквистадоров» и многие последующие во многом «написаны» с нее. В 1910 году Анна Андреевна стала его женой, но брак был недолгим: уже в 1914 году он распался, а в 1918 — был расторгнут.

Отцовская кровь и соленый морской ветер породили в нем страсть к путешествиям и желание стать первооткрывателем и первопроходцем. Еще мальчишкой он увлекся зоологией и географией, дома завел разных животных: белку, морских свинок, белых мышей, птиц. Когда дома читали описание какого-нибудь путешествия, всегда следил по карте за маршрутом путешественников. Он бредил «Музой Дальних Странствий». «Я люблю избранника свободы, | Мореплавателя и стрелка. | Ах, ему так звонко пели воды | И завидовали облака».

Первый сборник его стихов назывался «*Путь конквистадоров*» (1905). Здесь много стихов посвящено гимназистке А. А. Горенко (Анне Ахматовой).

Вырисовывается и образ лирического героя — одинокого завоевателя, конквистадора, противопоставляющего действительности свой мир, мир мечты; идущего навстречу опасностям, «наклоняясь к пропастям и безднам». Поэт-гимназист мечтал о подвиге и геройстве. Программным в сборнике Н. С. Гумилев считал сонет «Я конквистадор в панцире железном...» (1905). Эпиграфом к нему он поставил слова Андре Жида: «Я стал кочевником, чтобы сладострастно | прикоснуться ко всему, что кочует!»:

Я конквистадор в панцире железном,
Я весело преследую звезду,
Я прохожу по пропастям и безднам
И отдыхаю в радостном саду.

Так, уже с самого начала уверенно и внушительно прославляется путь конквистадора. Чтобы усилить значимость отождествления, фраза повторяется в шестой строке сонета. Местоимение «я» звучит девять раз. Лирический герой шагает «весело», «смеясь», прославляет смелый риск.

Еще одна важная деталь: позднее, в «Письмах о русской поэзии» Н. С. Гумилев указывал, что относит к «конквистадорам» завоевателей, «наполняющих сокровищницу поэзии золотыми слитками и алмазными диадемами». Это второе значение слова помогает почувствовать поэтическое кредо — открывать новые поэтические материи, формулировать новые эстетические принципы, создавать новые формы.

Стихи этого сборника «только перепевы и подражания, не всегда удачные», — так откликнулся на выход первой книжки Гумилева В. Я. Брюсов. Однако в конце рецензии этот уже известный поэт все же написал: «...В книге есть и несколько прекрасных, действительно удачных образов. Предположим, что она только “путь” нового конкистадора и что его победы и завоевания впереди». Эта рецензия виднейшего поэта-символиста вдохновила Н. С. Гумилева, стала поводом для их переписки. Общение с В. Брюсовым повлияло на становление поэтического мастерства Н. С. Гумилева. Молодой поэт называл Валерия Яковлевича своим Учителем (с большой буквы).

В 1906 году Н. Гумилев совершил свое первое путешествие. Он отправился в Париж, где учился в Сорбонне; часто бывал в Лувре; любовался готикой Собора Парижской Богоматери. Затем поехал в Италию, где посетил древние города-государства, сами названия которых звучат как музыка: Флоренция, родина гениев, в том числе — великого Данте; Равенна, где его могила; Болонья, Падуя, наконец легендарный Рим: Капитолий, волчица — символ Вечного города (это она, по преданию, выкормила основателей Рима — близнецов Ромула и Рема). Далее отправился в Грецию, Константинополь, Швецию, Норвегию и, наконец, в любимую Африку. Он ловил акул в южных морях, бесстрашно углублялся в джунгли и пустыни, охотился на львов, переправлялся через реку с крокодилами, болел тропической лихорадкой. Цель всех своих поездок он сформулировал в письме к В. Брюсову: «В новой обстановке найти новые слова». И он нашел их: «Оглушенная ревом и топотом, | Облеченная в пламя и думы, | О тебе, моя Африка, шепотом | В небесах говорят серафимы».

В 1908 году после путешествия по Франции, Италии, Ближнему Востоку, Африке вышла новая книга Н. С. Гумилева «*Романтические стихи*», где еще сохранились «перепевы и подражания» в тематике, образах; немало красотей, искусственных цветов («сады души», «тайны мгновений»). Однако изменился тон стихов. Появились ноты, которые выражали силу и надежду. Лирический герой странствует «следом за Синдбадом-Мореходом», ему видится «тайная пещера» Люцифера¹, в которой находятся высокие гробницы. Современный серый мир противопоставляется миру прошлому — яркому и красочному.

В этом сборнике поэт развивает тему «битвы за небывалую красоту», за которую он готов принять «смерть любую». Во имя чего? «Я с нею буду биться до конца, | И, может быть, рукою мертвеца | Я лилию добуду голубую».

Помимо сказочных персонажей появляются реальные.

¹ Люцифер — в христианской мифологии — Сатана, повелитель зла.

В стихотворениях «Озеро Чад» и «Жираф» поэт поклоняется «сокровищам немислимых фантазий». «*Озеро Чад*» (1907) построено как исповедь обманутой женщины, которая у себя на родине была свободной и счастливой:

Я была женой могучего вождя,
Дочерью властительного Чада.
Я одна во время зимнего дождя
Совершала таинство обряда.

Любовь к европейцу изменила ее жизнь, она попадает в зависимость, переживает унижения.

А теперь, как мертвая смоковница,
У которой листья облетели,
Я ненужно-скучная любовница,
Словно вещь я брошена в Марселе.

Поэт обличает жестокость цивилизации, сожалеет о разрушающейся гармонии естественного человека под воздействием другой, европейской жизни.

В стихотворении «*Жираф*» (1907) чудесная и далекая Африка описана ярко, цветисто, зримо. Рассказ об изысканном жирафе не выдумка, а воспоминания, лирический герой изображает прекрасную реальность, употребляя красочные эпитеты («грациозная статность», «волшебный узор» и др.), сравнения (жирафа — с цветными парусами корабля; бега этого животного — с радостным птичьим полетом и т. д.). Все эти сказочные описания нужны поэту для того, чтобы отвлечь любимую от грустных мыслей: «Веселые сказки таинственных стран — спасение от скуки пропитанных туманами и дождями городов России». Но последние строки звучат почти безнадежно: «Ты плачешь? Послушай... далеко, на озере Чад | Изысканный бродит жираф».

В 1910 году Н. Гумилев выпустил новый сборник «*Жемчуга*», затем — сборники «*Чужое небо*» (1912), «*Колчан*» (1916), «*Костер*» и «*Фарфоровый павильон*» (1918), «*Шатер*», «*Огненный столп*» (1921). Лирический герой цикла «Капитаны» (сборник «Жемчуга») — человек мужественный, с твердым, волевым характером. Эту книгу исследователи называют рубежной, свидетельствующей о начале нового периода — перехода от ученичества к зрелости. В книге много исторических и библейских имен: Адам, потомки Каина, Одиссей, Беатриче и др., выделяются циклы («Беатриче», «Возвращение Одиссея», «Капитаны»). В рецензии на сборник «Жемчуга» В. Я. Брюсов говорил уже «о стране Н. Гумилева, о движении поэта “к полному мастерству в области формы”». Подчеркивая преемственность с предыдущими книгами, Н. Гумилев ввел в новый сборник стихи и героев из ранних

сборников. Это по-прежнему дерзкий и неумный, скитающийся в горах конквистадор («Старый конквистадор»), экзотические животные и птицы («Кенгуру», «Попугай»), он сохранил интерес к красочным эпитетам: «Ты помнишь дворец великанов, | В бассейне серебряных рыб, | Аллеи высоких платанов | И башни из каменных глыб?»

Чтобы подчеркнуть живописность стихов, Н. С. Гумилев обращался к произведениям изобразительного искусства, описывая их. Поэт воссоздал в стихах «Портрет мужчины» — картину работы неизвестного художника, находящуюся в Лувре: «Его глаза — подземные озера, | Покинутые царские чертоги. | Отмечен знаком высшего позора, | Он никогда не говорит о Боге».

Поэт черпал образы в русской и зарубежной классике. Так, в стихотворении «Дон Жуан» Н. Гумилев выразил свой жизненный идеал:

Моя мечта надменна и проста:
Схватить весло, поставить ногу в стремя
И обмануть медлительное время,
Всегда лобзая новые уста...

Тетраптих¹ «Капитаны» некоторые исследователи называли поэмой. На смену конквистадору пришли новые герои — капитаны. «Золото с кружев», «розоватые брабантские манжеты» завораживают и очаровывают, но эти волевые, мужественные «открыватели новых земель» идут навстречу риску: «Быстрокрылых ведут капитаны — | Открыватели новых земель, | Для кого не страшны ураганы, | Кто изведал мальстремы и мель».

В стихах цикла «Чужое небо» почти нет символов, но по-прежнему присутствуют романтические нотки, мечта противостоит реальности, сильные личности противостоят обычным. Так, на примере стихотворения «У камина» видно, что Гумилев все меньше прибегает к изысканности языка, усиленной гиперболизацией, ирности эпитетов. Он все чаще обращается к реалистическим образам («Сон», «Маргарита»), славит красоту земного бытия: «Закат. Как змеи, волны гнутся, | Уже без гневных гребешков, | Но не бегут они коснуться | Непобедимых берегов» («На море»).

В цикле «Абиссинские песни» происходят изменения в описании экзотического мира — страна мечты упрощается до колониальной, бедной страны («Военная», «Пять быков», «Невольничья»).

Во время Первой мировой войны Н. Гумилев добровольно ушел на фронт, был награжден двумя Георгиевскими крестами. Стихи о войне вошли в сборник «Колчан».

¹ Тетраптих — произведение искусства, имеющее четырехчастную композицию.

Н. С. Гумилева называли теоретиком и практиком акмеизма. Он сотрудничал в журналах «Весы», «Аполлон», создал «Общество ревнителей художественного слова» («Академию стиха»), «Цех поэтов», вокруг которого объединились поэты-акмеисты, а сам стал их лидером. В статье «Наследие символизма и акмеизм» (1913) Гумилев сформулировал эстетические принципы акмеизма. Позже, в «Письмах о русской поэзии» он развил идеи этого манифеста. Будучи поэтом, он на практике реализовал свои теоретические постулаты — в стихотворениях 1912—1914 годов «Пиза», «Вечер», «Болонья», «Осень» и др.

Однако Гумилев-поэт часто вступал в противоречия с Гумилевым-теоретиком. В его стихах отсутствовала бытовая реальность, но присутствовала реальность экзотическая — природа и искусство Африки, реалии Первой мировой войны. Отвергая символизм, двоемирие, он создал загадочные сверхмиры («Индия духа»).

Акмеисты утверждали мажорный пафос, а в поэзии Гумилева часто звучали ноты грустные, печальные, иногда трагические.

Н. С. Гумилев искал в поэзии ясности и строгости (как акмеист), но придавал большое значение технике стихосложения. Стихи он наполнял звуками, цветом, символическими образами (как символист). Н. Гумилева трудно причислить к какому-либо конкретному течению.

Гумилев ввел в поэзию всевозможные африканские и восточные мотивы. Его стихи часто напоминали таитянские полотна Поля Гогена, живописной школы синтетизма, объединявшей декоративные и монументальные начала. Его стих отличался энергичной «поступью», легкостью, живописностью. Автор снискал у читателя славу певца «жизни ужасной и чудной». Культ сильной личности был в стихах Гумилева модной данью ницшеанству.

В более поздних сборниках («Шатер», 1921; «Огненный столп», 1921) нарастали размышления Н. С. Гумилева о вечном, жизни, смерти.

3 августа 1921 года Н. С. Гумилев был внезапно арестован, обвинен в контрреволюционном заговоре и вскоре расстрелян вблизи Петрограда.

Н. Гумилев оставил потомкам мужественное предсказание.

Земля забудет обиды
Всех воинов, всех купцов,
И будут, как встарь, друиды
Учить с зеленых холмов.
И будут, как встарь, поэты
Вести сердца к высоте.
Как ангел водит кометы
К неведомой им мете.

Игорь Северянин (Игорь Васильевич Лотарев) (1887—1941), будучи оригинальным поэтом, основал новое направление в литературе — «эгофутуризм». Корень «эго» означал «я» поэта, следовательно, цель творчества Северянина видел в открытом «самовозвеличивании». До наших дней дошли строки: «Я, гений Игорь Северянин...» — как пример авторского гиперболизма и самовлюбленности. Лирический герой поэта гордился тем, что «повседневно оэкранен» и «повсесердно утвержден», создавал новый «литературный этикет». Он был популярен и любим. Однако любим не всеми... Изданные в 1909 году небольшие брошюры стихов И. Северянина привели в негодование Л. Н. Толстого.

Игорь Васильевич Лотарев — таково настоящее имя Игоря Северянина — родился 4 (16) мая 1887 года в Петербурге в семье военного инженера Василия Петровича Лотарева. Его мать — Наталия Сергеевна происходила из дворянского рода Шеншиных. Детские годы поэт провел в Петербурге, а в 1896 году, когда родители расстались, переехал вместе с отцом в Череповецкий уезд Новгородской губернии, где жили родственники отца.

Учился Северянин в Череповецком реальном училище, но не окончил его. На этом завершилось его официальное образование. В 1903 году отец уехал на Квантун и взял с собой сына, но вскоре (в декабре 1903 года) Игорь вернулся в Петербург и поселился с матерью в Гатчине. Свои детские и отроческие годы Северянин описал в автобиографической поэме в стихах «Роса оранжевого часа» (1925).

Первые опубликованные стихи подписаны настоящей фамилией, а с 1905 года появился псевдоним «Игорь-Северянин» (через дефис), поэт подчеркивал этим связь с любимым им севером России.

Своеобразный язык Игоря Северянина, манера письма складывались постепенно. В ранних произведениях слышны мотивы Апхутина и Надсона; стихи 1904—1905 годов, включенные в первые брошюры, еще лишены индивидуальности, носят явно подражательный характер; стихи 1907—1908 годов написаны под влиянием поэзии К. М. Феофанова, одного из поэтических кумиров Северянина, и только в брошюре «Интуитивные краски» (1909) появились первые северянинские неологизмы.

Первым Северянина заметил К. М. Феофанов, с которым поэт познакомился 20 ноября 1907 года. Эту встречу Северянин описал в автобиографическом романе «Падучая стремнина» (1922). К. М. Феофанов не только оценил творчество молодого поэта, но и помог ему познакомиться с редакторами и издателями.

Поэтический успех пришел к И. Северянину с выходом сборников «Громокопющий кубок» (1913), «Злато мира» (1914), «Ананасы в шампанском» (1915), «Тост безответный» (1916). Он стал модным поэтом, но сам свою славу называл «двусмысленной».

Северянин преодолевал классическую традицию через культивирование манерно-изысканных приемов, нарушавших традиционные эстетические нормы.

Как элегантна осень в городе,
Где в ратуше дух моды внедрен!
Куда вы только ни посмотрите —
Везде на клумбах рододендрон...

(«Городская осень», 1911)

Первоочередность поиска новых форм в поэзии отличала футуристов вообще и являлась частью программы И. Северянина. Он поражал современников обилием иноязычных заимствований, изобретенных слов. Вместо высокой, абстрактной лексики символов И. Северянин использовал гораздо более низкий лексический такт: «Стрекозы аэропланов! Беги автомобилей! | Ветропросвист экспрессов! Крылолет буэров!» («Увертюра»).

Стиль часто усложнялся поисками экзотики в городском пейзаже: «Теперь повсюду дирижабли | Летят, пропеллером ворча, | И ассонансы, точно сабли, | Рубнули рифму сгоряча».

Яркие неологизмы его поэзии передавали состояние мира: «Кружевет, розовеет утром лес...», «Бриллиантится веселая роса».

Поэт не только любовался и восхищался, он и активно протестовал, бросал вызов, презирал:

Каждая строчка — пощечина. Голос мой — сплошь издевательство.
Рифмы слагаются в кукиши. Кажет язык ассонанс.
Я презираю вас пламенно, тусклые Ваши Сиятельства.
И, презирая, рассчитываю на мировой резонанс!

Поэт Г. Шенгели писал: «Игорь обладал самым демоническим умом, какой я только встречал, — это был Александр Раевский, ставший стихотворцем; и все его стихи — сплошное издевательство над всеми, и всем, и над собой...»

Северянин считал себя обновителем речи, ввел новое название стихотворения — «поэза».

Ритмическая выразительность стиха, романтичность в восприятии природы, некоторая ироничность, и в то же время обилие неологизмов, иностранных слов, географических названий придавали его стихам особый стиль.

Еще одна важная особенность творчества Северянина — выпячивание поэтического «я» («эго»), вплоть до стремления к эпатажу:

Я, гений Игорь Северянин,
Своей победой упоен:
Я повсеградно оэкранен!
Я повсесердно утвержден.

В 1910 году И. Северянин написал стихотворение «*Мои похороны*». Поэт описывал будущие похороны, подводил итоги жизненного пути, обращался к тем, кто пришел проводить гроб на кладбище. Похороны украшают цветущие яблони, мимозы, лилии, фиалки:

Меня положат в гроб фарфоровый
На ткань снежинок яблонových,
И похоронят (...как Суворова...)
Меня, новейшего из новых.

<...>

На гроб букеты вы положите:
Мимоза, лилия, фиалка.

<...>

Всем будет весело и солнечно,
Осветит лица милосердьe...
И светозарно-ореолочно
Согреет всех мое бессмертье!

У Северянина появились последователи, ученики, он стал признанным главой эгофутуристов, «мэтром», как он сам себя считал, но быстро охладел к своему детищу и уже в октябре 1912 года в брошюре «Эпилог Эго-футуризма» заявил, что считает миссию эгофутуризма выполненной: «Я выполнил свою задачу, | Литературу покорив».

Тогда же он написал: «Я желаю быть одиноким, считаю себя только поэтом, и поэтому я солнечно рад». И действительно, больше он не примыкал ни к какой поэтической группировке, но в сознании читателей он на долгие годы остался эгофутуристом со своими эгофутуристическими «экссессами».

В декабре 1913 года состоялся первый «поэзовечер» Северянина в зале Тенишевского училища.

Во второй половине 1913 года произошло некоторое сближение Северянина с кубофутуристами — 29 ноября он с В. В. Маяковским и А. Е. Крученых выступал в зале «Соляного городка», а в конце 1913—начале 1914 года совершил с В. В. Маяковским и Д. Д. Бурлюком турне по югу России — Симферополь, Севастополь, Керчь.

Слава Северянина росла. Он был одним из первых поэтов, кто стал читать свои стихи перед большой аудиторией. Еще в 1910 году поэт писал: «Позовите меня, | Я прочту вам себя, | Я прочту вам себя, | Как никто не прочтет».

Чтением своих стихов он буквально завораживал публику. Что читал Северянин? «Это было у моря», «Кэнзели», «Экссессерка», «Мороженое из сирени!».

Это было у моря, где ажурная пена,
Где встречается редко городской экипаж.
Королева играла — в башне замка — Шопена,

И, внимая Шопену, полюбил ее паж.
Было все очень просто, было все очень мило:
Королева просила перерезать гранат;
И дала половину, и пажа истомила,
И пажа полюбила, вся в мотивах сонат.

А потом отдавалась, отдавалась грозово,
До восхода рабыней проспала госпожа...
Это было у моря, где волна бирюзова,
Где ажурная пена и соната пажа.

(«Это было у моря», 1910)

Написанные в 1911 — 1912 годах стихотворения «*Кэнзели*» (1911) и «*Экссессера*» (1912) завораживали читателей и слушателей музыкальностью стиха, удивительными неологизмами: «В шумном платье муаровом, в шумном платье муаровом / По аллее олуненной Вы проходите морево...» («Кэнзели», 1911).

Критики, литературоведы в творчестве И. Северянина отмечали наличие «высокого» и «низкого» стиля. Например, стихотворение «*Мороженое из сирени!*» (1912), в котором эстетский язык сливался с уличным говором, выкриками мороженщика:

— Мороженое из сирени! Мороженое из сирени!
Полпорции десять копеек, четыре копейки буше.
Сударышни, судари, надо ль? — не дорого —
можно без прений...
Поешь деликатного, площадь: придется товар по душе!

На стихи Северянина писали музыку С. Рахманинов и М. Якобсон, О. Строк и А. Вертинский. Всего было написано более 30 романсов. В 1930-е годы С. С. Прокофьев высказывал мнение, что у Северянина имелись «начатки» композиторского дарования, а в его стихах «присутствует контрапункт»¹. Особенно восхищался он стихотворением «Квадрат квадратов».

В 1918 году предсказания поэта сбылись. 27 февраля на литературном празднике в Политехническом музее Игорь Северянин «путем прямого и тайного» голосования был избран «королем поэтов».

После выборов вышел сборник «*Поэзо-концерт*» (1918), обложка которого была украшена фотографией Северянина, его автографом и новым титулом.

¹ Контрапункт (от нем. Kontrapunkt) — полифоническое сочетание двух и более мелодий в разных голосах; мелодия, сопровождающая главный мелодический голос.

Отныне плаш мой фиолетов,
Берета бархат в серебре:
Я выбран королем поэтов
На зависть нудной мошкаре.

(«Рескрипт короля», 1918)

Надо сказать, что к своему титулу Северянин относился довольно серьезно и не раз использовал его во время выступлений в первые годы жизни в Эстонии.

В марте 1918 года Игорь Северянин навсегда покинул Россию, поселившись в Тойле, небольшом рыбацком поселке на берегу Финского залива.

Игорь Северянин стал эмигрантом. Первые годы жизни в Эстонии поэт публиковался в русскоязычных изданиях, занимался переводами эстонских поэтов, много гастролировал по Европе.

В целом же он вел уединенный образ жизни. «...Всю весну, лето, осень неизменно ужу рыбу! Это такое ни с чем не сравнимое наслаждение! Природа, тишина, благость, стихи, форель!», — писал он в одном из писем. Изменилась тематика и стиль его поэзии — стихи стали проще и лиричнее.

В 1922—1925 годах И. Северянин создал автобиографические романы в стихах — «*Падучая стремнина*» (1922), «*Роза оранжевого чая*» (1925), «*Колокола собора чувств*» (1925). В его стихах все чаще звучали ноты тоски по России, мечта о возвращении.

В этот период он написал целый цикл стихов о России. В 1931 году они вошли в последний его сборник «*Классические розы*».

И будет вскоре весенний день,
И мы поедем домой в Россию.
Ты шляпу шелковую надень:
Ты в ней особенно красива.

(«И будет вскоре...», 1923)

В двадцатые годы И. Северянин создал цикл «медальонов» (сонетов) — поэтических портретов художников. В их числе и автопортрет:

Игорь Северянин

Он тем хорош, что он совсем не то,
Что думает о нем толпа пустая,
Стихов принципиально не читая,
Раз нет в них ананасов и авто.

Фокстрот, кинематограф и лото —
Вот, вот куда людская мчится стая!
А между тем душа его простая,
Как день весны. Но это знает кто?

Благословляя мир, проклятье войнам
Он шлет в стихе, признания достойном,
Слегка скорбя, подчас слегка шутя
Над вечно первенствующей планетой...
Он — в каждой песне, им от сердца спетой, —
Иронизирующее дитя.

(1926)

Умер Игорь Северянин 20 декабря 1941 года. Его похоронили в Таллинне, на Александро-Невском кладбище. На могильной плите высечены строки из его сборника «Классические розы»:

Как хороши, как свежи будут розы,
Моей страной мне брошенные в гроб!

Вопросы и задания

1. Прочитайте в учебнике раздел о творчестве поэтов Серебряного века. Дополнительно прочитайте рекомендованную литературу.
2. Приготовьте сообщение на одну из тем:
 - «К. Бальмонт — “творец-ребенок”»;
 - «Особенности ранней поэзии В. Я. Брюсова»;
 - «Образ лирического героя в ранней лирике А. Белого»;
 - «Основные темы, идеи, образы в раннем творчестве Н. С. Гумилева»;
 - «Я, гений Игорь Северянин...».
3. Выучите наизусть не менее трех стихотворений разных поэтов Серебряного века, с творчеством которых вы познакомились. Попытайтесь объяснить, почему именно эти стихотворения вы выбрали.
4. *Письменно проанализируйте стихотворение поэта Серебряного века (по вашему выбору), упомянув о своем восприятии, истолковании, оценке этого произведения.
5. **Прочитайте стихотворения К. Бальмонта из сборника «Будем как солнце». Объясните символический смысл образов солнца, огня.
6. **Прочитайте стихотворения А. Белого о родине, о России. Каково отношение поэта к своей стране?
7. Составьте понятийный словарь темы «Творчество поэтов Серебряного века».

Рекомендуемая литература

Анненков Ю. Дневник моих встреч. Цикл трагедий : в 2 т. / Ю. Анненков. — П., 1991.

**Баевский В. С. История русской поэзии : 1730—1980 / В. С. Баевский. — М., 1996.

*Гарин И. И. Серебряный век : в 3 т. / И. И. Гарин. — М., 1999.

****Кихней Л.Г. Акмеизм. Миропонимание и поэтика / Л.Г. Кихней. — М., 2001.**

***Колобаева Л.А. Русский символизм / Л.А. Колобаева. — М., 2000.**

Осетров Е. Лики русской музыки (стихи и поэты Серебряного века) / Е. Осетров. — М., 1991.

Русская литература XX века : очерки, портреты, эссе. Книга для учащихся 11 класса средней школы : в 2 ч. / Л.А. Смирнова и др.; сост. Е. П. Пронина; под ред. Ф. Ф. Кузнецова. — М., 1991. — Ч. 1.

Русская литература XX века : справочные материалы. Книга для учащихся старших классов / Л.А. Смирнова, А.А. Кунарев, Н.Н. Иванов и др. — М., 1995.

*** Русский футуризм. Теория. Практика. Критика. Воспоминания / сост. В. Н. Терехина, А. П. Зименков. — М., 1999.**

Серебряный век : поэзия / сост. Т.А. Бек. — М., 2002.



**Александр
Александрович
Блок
(1880—1921)**

Анна Ахматова называла А.Блока — великого русского поэта эпохи Серебряного века — «памятником началу века». Свой творческий путь А.Блок начал как символист, в последующем творчестве он отразил важнейшие социальные проблемы, поэтика символизма присутствовала в его творчестве всегда.

Александр Александрович Блок родился 16 (28) ноября 1880 года в Петербурге. Отец Александр Львович — юрист, профессор Варшавского университета. Мать А. А. Бекетова — дочь известного ботаника, ректора Петербургского университета.

Раннее детство А.Блок провел в семье деда А. Н. Бекетова, в «благоуханной глуши», в имении Бекетовых Шахматово (Клинский уезд, Московской губернии). «...Мои собственные воспоминания о деде — очень хорошие, — писал Блок в автобиографии, — мы часами бродили с ним по лугам, болотам и дебрям; иногда делали десятки верст, заблудившись в лесу; выкапывали с корнями травы и злаки для ботанической коллекции; при этом он называл растения и, определяя их, учил меня начаткам ботаники, так что я помню и теперь много ботанических названий...» В «бекетовском доме» господствовали идеалы «народолюбия»; у каждого члена семьи были свои научные и литературные интересы. Почти все Бекетовы занимались переводами. Мать, Александра Андреевна, стала одним из первых в России переводчиков французского поэта Шарля Бодлера. Стихи матери и тетки Екатерины Андреевны были ближе к русской «усадебной лирике». Стихотворение Екатерины Андреевны Бекетовой «Сирень» положил на музыку С.Рахманинов. Бабушка Е. Г. Бекетова была также известной переводчицей. Следует обратить внимание и на близкое окружение семьи Бекетовых — они дружили с Боткиными, Бакуниными, Тютчевыми, дед с юности был знаком с Ф. М. Достоевским, дружен с М. Е. Салтыковым-Шедриным. В зрелые годы А. А. Блок называл семейные отношения, в которых прошло его детство, «музыкой». Родители Блока разошлись вскоре после его рождения, и он глубоко переживал трагедию «безотцовщины». Блок

был единственным и горячо любимым ребенком в семье. «Дворянское баловство» (как скажет А. А. Блок позже) привело его к житейской непрактичности, отсутствию «жизненных опытов». Став взрослым, Александр Александрович пытался преодолеть черты «сентиментального воспитания», но связь с высоким «идеализмом» семьи Бекетовых, матерью (самым близким для него человеком в детстве и юности) сохранил навсегда. Большая часть его автобиографии посвящена предкам, родственникам, близким. Стихи Блок начал сочинять в 5—7 лет; в 1894—1897 годах издавал домашний рукописный журнал «Вестник», в котором помещал стихи, переводы, прозу.

Образование А. А. Блок получил во Введенской гимназии и Петербургском университете. Сначала учился на юридическом факультете, затем перевелся и окончил историко-филологический факультет (славяно-русское отделение).

Пылкая юношеская любовь к К. М. Садовой, посвящение ей стихов «в изрядном количестве» выявила в его мироощущении разлад «между идеалом возвышенной любви и его земным воплощением», этот «разлад» был ошутим в судьбе Блока и вносил трагические нотки в его любовную лирику на протяжении всей жизни. В 1898 году он познакомился со своей будущей женой — Любовью Дмитриевной Менделеевой. Вместе с ней он участвовал в постановке драмы В. Шекспира «Гамлет» на сцене домашнего театра в имении Менделеевых. Блок готовился стать профессиональным актером, посещал драматические курсы, участвовал в любительских постановках.

Роман Блока с Менделеевой иногда называют мистическим. Блок видел в ней олицетворение Вечной Женственности, Прекрасной Дамы. Он посвятил ей 687 стихотворений! Однако во многих из них увидеть реальную женщину, Любовь Дмитриевну Менделееву, трудно — это Небесная невеста, «жена, облаченная в Солнце».

А здесь, внизу, в пыли, в уничиженьи,
Узрев на миг бессмертные черты,
Безвестный раб, исполнен вдохновенья,
Тебя поет. Его не знаешь Ты...

(«Прозрачные, неведомые тени...», 1901).

В автобиографии Блок отмечал: «Семейные традиции и моя замкнутая жизнь способствовали тому, что ни строки так называемой “новой поэзии” я не знал до первых курсов университета. Здесь, в связи с острыми мистическими и романтическими переживаниями, всем существом моим овладела поэзия Владимира Соловьёва». Речь идет о поэзии символистов. Блок вошел в круг петербургских символистов, возглавляемых Д. Мережковским и З. Гиппиус.

Приобщение к философии и эстетике символизма подтолкнуло А. Блока к преодолению романтического индивидуализма. В русле символистской традиции его интересовал поиск всеобщей гармонии. От Д. Мережковского, З. Гиппиус, В. Брюсова А. Блок воспринял поэтику намеков, а от Вл. С. Соловьева — религиозные идеи, интерес к софиологии (вере в скорое пришествие Души Мира — Софии — Царицы Небесной, которое явит преображение всего сущего).

Романтические переживания, религиозные искания, обращения к мистике — все это влияло на формирование личности поэта. Философия символизма для него выражалась в идее двоemiрия (реального и романтического). Блок создал свою систему символов, в основе которой лежала идея: рыцарь (инок, юноша, поэт) стремится к Прекрасной Даме. За этим можно увидеть многое — поиск жизненного пути, стремление к идеалу и т. д. В его стихотворениях много разных символов — заря, звезда, солнце, белый цвет. Вот как некоторые из них объяснял сам поэт.

Белый цвет служит отличительным признаком посвятившего себя Вечной Женственности; размыкание кругов означало порыв к Ней; ветер был знаком Ее приближения; утро, весна символизировали надежду на встречу; зима, ночь — разлуку. Синий, лиловый цвет означали крушение идеала, отказ от веры в саму возможность встречи с Прекрасной Дамой: «желтый» символизировал пошлость, обыденность (орфография А. Блока). Это небольшая часть символов в весьма упрощенной трактовке. В зависимости от контекста их значения менялись. Некоторые символы довольно неопределенны и трудно поддаются расшифровке. Например, слово «черный» (орфография А. Блока) — символ грозного, опасного и мистически значительного.

Особенности поэтического стиля А. А. Блока. Ученый В. М. Жирмунский отмечал, что из всего ряда изобразительно-выразительных средств поэт предпочитает метафору, которая обогащается и усложняется: «Метафизическое восприятие мира он сам признает за основное свойство истинного поэта, для которого романтическое преображение мира с помощью метафоры — не произвольная поэтическая игра, а подлинное прозрение в таинственную сущность жизни».

При этом метафора у А. Блока часто не изображает предмет, а передает его эмоциональное состояние. Нередко такая метафора переходит в символ. В стихотворении «Река раскинулась...» наряду с реальными образами появляется символический образ степной кобылицы.

В. М. Жирмунский заметил, что А. Блок освободил стих «от принципа счета слогов по стопам», уничтожил требования Тредиаковского и Ломоносова «упорядочения числа и расположения неударных слогов в стихе».

Такой стих В. Брюсов назвал **дольником**. Основа его — тонический стих, который не распадается на одинаковые стопы, а делится на доли, состоящие из речевых тактов, где слово или словосочетание объединяется сильным ударением. Такие стихи напевны и мелодичны, близки к разговорной речи.

Возникают в его поэтике «неточные» рифмы (ветер — вечер, шлагбаумами — дамами), особую красоту приобретает звукопись: «И каждый вечер в час назначенный | (Иль это только снится мне?) | Девичий стан, шелками схваченный, | В туманном движется окне».

Свое первое «Собрание стихотворений» Блок называл «Трилогия вочеловечения». Оно состояло из трех книг, каждую из которых он выстроил как эстетическое и идейное единство: «**Стихотворения. Книга первая (1898—1904)**» включает циклы «ANTE LUCEM» («До света»), «Стихи о Прекрасной Даме», «Распутья». «**Стихотворения. Книга вторая (1904—1908)**» включает циклы «Пызыри земли», «Ночная фиалка», «Разные стихотворения», «Город», «Снежная маска», «Файна», «Вольные мысли». «**Стихотворения. Книга третья (1907—1916)**» включает циклы «Страшный мир», «Возмездие», «Ямбы», «Итальянские стихи», «Разные стихи», «Арфы и скрипки», «Кармен», «Соловьиный сад», «Родина», «О чем поет ветер». Сам Блок считал, что «каждая книга есть часть трилогии; всю трилогию я могу назвать — “роман в стихах”».

Исследователь Л. Гинзбург, характеризуя лирику А. А. Блока, эти три тома его стихотворений, отмечала наличие мистических устремлений в первой книге; декадентский индивидуализм и символику обыденного — во второй; конкретность и «классичность» — в третьей.

Творчество А. Блока 1898—1904 годов. В цикл «*Стихи о Прекрасной Даме*» (названия циклу придумал В. Я. Брюсов) вошли лучшие произведения 1901—1902 годов, посвященные Л. Д. Менделеевой. «Однострунность души позволила мне расположить все стихотворения первой книги в строго хронологическом порядке, здесь главы определяются годами, в следующих книгах — понятиями», — заметил А. Блок. Эта книга наиболее яркое явление «младшего символизма», в ней сильно ощущалось влияние философии Вл. Соловьева, но вместе с тем мировые и русские поэтические традиции Тютчева, Полонского.

«Стихи о Прекрасной Даме» имеют отпечаток глубоких мистических прозрений. В дневнике Блок записал, что стихи — это молитва, поэт — апостол, слагающий их в «божественном экстазе», а вдохновение сродни вере. Три облика и три плана лирической героини отмечают исследователи этого цикла: космический — в котором обитает Душа Мира; религиозный — где правит Царица Небесная; бытовой — представляющий нежную, но немного над-

менную девушку. Стихотворения раскрывают взаимоотношения с подругой, невестой, женой — Любовью Дмитриевной Менделеевой, в которой поэт увидел воплощение Вечной Женственности, христианский символ: «Я в лучах твоей туманности | Понял юного Христа». Появляются образы храмов, соборов, церковных врат.

Вхожу я в темные храмы,
Совершаю бедный обряд,
Там жду я Прекрасной Дамы
В мерцаньи красных лампад.

В третьей строке вместо винительного употреблен родительный падеж. Он придает строке особый смысл, превозносит, возвышает образ, уводит от бытового уровня и передает молитвенно-возвышенное состояние души человека, ожидающего Ее. Прекрасная Дама предстает в туманном облике:

А в лицо мне глядит озаренным
Только образ, лишь сон о Ней.

Оба мира — земной и символический — просматриваются повсюду. Звуки и голоса слегка слышны, приглушенные, таинственные. Господствует белый цвет, потому что события происходят «После света» (Post Lucem). Белый цвет — основной тон героини. Лирический герой цикла стремится в «мир иной», настроение его очень переменчиво, его одолевают надежды и сомнения; любовь становится предвидением ее гибели. Эпитеты «таинственный», «неведомый», «нездешний» подчеркивают непрочность земной жизни, стремление в иной, дальний мир. Противопоставление лирического героя и Прекрасной Дамы чувствуется постоянно. Появляется тема рыцарского поклонения и служения даме сердца. Служение Прекрасной Даме доходит до крайности, лирический герой подчеркивает свое ничтожество перед ее «глубинами», называет себя «тварью дрожащей», чтобы возвысить Прекрасную Даму: «Я — тварь дрожащая. Лучами...» Не только к символической любви стремится лирический герой, но одновременно к земной, реальной женщине: «Я и молод, и свеж, и влюблен, | <...> | Неизменно склоненный к тебе». Их встреча реальна, образный ряд конкретен. Правда, в нем присутствуют характерные для романтиков и символистов черты, пейзажный и эмоциональный настрой: «Теплый ветер пройдет по листьям — | Задрожат от молитвы стволы, | На лице, обращенном к звездам, — | Ароматные слезы хвалы».

В «Стихах о Прекрасной Даме», по словам В. Я. Брюсова, «как бы совсем нет ничего реального, — все чувства, переживания перенесены в какой-то идеальный мир. “Жизнь” “мучит” поэта,

“земля” для него — “пустынна”, он чувствует себя в некой внемирной “старинной келье”, на каком-то таинственном “царственном пути”; впереди — “огнистый столп”; свои мечты поэт определяет, как “сны раздумий небывалых”, “как священный сон”, и его заветные мольбы сводятся к одному: да исчезнет “мысль о теле”, “воскресни дух, а плоть усни!”».

Завершающий цикл первой книги — «*Распутья*» — открывается стихотворением «Я их хранил в приделе Иоанна, | Недвижный страж, — хранил огонь лампад...», в котором лирический герой, уверенный в себе, называется «пророком», «мудрым царем». Уже во втором стихотворении этого цикла звучат иные ноты — «Стою у власти, душой одинок...», в песнях Офелии — предчувствие разлуки («Он ушел по той же тропинке, | Куда уходило вчерашнее — | уходило вчерашнее...»). Лирический герой все больше расходится с дьявольским миром, намечается разлад в отношениях с Прекрасной Дамой, вместо пути появляются «перекрестки», развилки, сильнее проступает реалистическое изображение, правда Блок от символизма окончательно не отошел. В цикле «Распутья» появляются новые темы, новые образы. В поэзию А.Блока входит тема города, тема социальной несправедливости, образ нищих рабочих («Фабрика»). Однако лирический герой пока еще стоит над происходящим («...Я слышу все с моей вершины...»). Здесь же намечается еще одна тема в творчестве А.Блока — народ и интеллигенция.

Вот они далёко,
Весело плывут.
Только нас с тобою,
Верно, не возьмут!

(«Барка жизни встала...», 1904)

Наряду с белым в текстах все чаще появляется желтый, серый, черный цвета: «По городу бегал черный человек», «Желтые полосы вечерних фонарей», «В соседнем доме окна жолты...» (орфография А.Блока).

Прекрасная Дама становится «Несравненной», затем «Ясной» и исчезает. Завершается цикл стихотворением «Вот он — ряд гробовых ступеней», в котором новые образы — «гробовые ступени», «белый гроб», «светлая смерть», «окрай неизвестных дорог», «непастная ночь».

Творчество А.Блока 1904—1908 годов. **Образ Незнакомки.** Прекрасную Даму в творчестве Блока постепенно вытеснила Незнакомка. В жизни А.Блока в этот период произошла личная драма — Любовь Дмитриевна увлеклась Андреем Белым. Одновременно равнодушие А.Блока к общественной ситуации сменилось напряженным вниманием к жизни города. Поэт участвовал в де-

монстрации 1905 года, посещал митинги, изучал жизнь рабочих окраин.

Поэт начал поиск своего пути в искусстве, в результате чего отошел от С. Соловьева и А. Белого, на некоторое время почти прекратил общение с Мережковским, сблизился с участниками «сред» Вяч. Иванова и стал посещать «субботы» в театре Комиссаржевской, где читали и обсуждали новые произведения. В это время он участвовал в репетициях «Балаганчика». А. Блок с большим вниманием относился к демократической литературе, писал «О реалистах» и сблизился с новокрестьянскими поэтами, особенно с Н. А. Клюевым.

В статье «Вопросы, вопросы и вопросы» 1907—1908 годов он уже откровенно критиковал символизм. А. Блок все больше ощущал отрыв современной ему культуры от национальных корней. В этот период его главными литературными пристрастиями стали Н. Гоголь и Ф. Достоевский.

В 1908 году вышла новая книга стихов, в которой отразились реалии современной жизни; вместо прежней гармонии воцарился хаос, зазвучали веселые, бодрые ритмы, как в балагане, вырисовывается и образ этого балагана («Балаганчик», «Балаган»). Революционные события Блок воспринимал как борьбу людей с социальной несправедливостью, насилием и пошлостью. Идеалом поэту служила Дева-Свобода («О, Дева, иду за тобой!»). В это время все больше красного (тревожного) цвета наполняло его стихи. Помимо названных тем и образов в этот период в его творчестве появляются и другие: все явственней звучит тема родины; вырисовывается образ Петербурга, который населен нищими, рабочими, блудницами, город сытых и голодных, «веселых и пьяных», где лирическому герою видится Незнакомка, уже не символ гармонии, а, скорее, символ падения лирического героя; углубляется тема «народ и интеллигенция».

В цикле «Город» (1904—1908) отразились перемены в мировоззрении поэта («Холодный день», «В октябре», «Окна во двор», «На чердаке», «Незнакомка», «Сытые» и др.). Между городом на Неве и лирическим героем Блока существует очевидная связь: «Ранним утром когда люди ленились шевелиться, | Серый сон предчувствуя последних дней зимы, | Пробудились в комнате мужчина и блудница, | Медленно очнулись среди угарной тьмы».

Названия стихотворений «Окна во двор», «На чердаке» подчеркивают обстановку, в которой живет лирический герой. «В кабаках, в переулках, в извивах, | В электрическом сне наяву...», «Улица, улица... | Тени беззвучно спешащих | Тело продать, | И забвенью купить, | И опять погрузиться | В сонное озеро города — зимнего холода...» — так проходит жизнь героя. В стихотворении «*Твое лицо бледней, чем было...*» (1906) выражается трагедия лирического героя, осмысление собственного падения:

«Мы знали знаньем несказанным | Одну и ту же высоту | И вместе пали за туманом, | Чертя уклонную черту». За этим стихотворением в сборнике следует «Незнакомка» (1906). Лирический герой в трактирном угарном мире встречает Незнакомку: «...Всегда без спутников, одна, | Дыша духами и туманами, | Она садится у окна».

Это стихотворение родилось из посещений пригородов Петербурга, из впечатлений от поездки в дачный поселок Озерки. Стихотворение состоит из двух частей — в первой части изображен самодовольный, разнузданный мир пошлости. Начинается стихотворение описанием общей атмосферы и ее восприятия лирическим героем:

По вечерам над ресторанами
Горячий воздух дик и глух,
И правит окриками пьяными
Весенний и тлетворный дух.

Автор объединяет противоположные по смыслу эпитеты — «весенний» и «тлетворный» (оксюморонность образа); допускает иронию в изображении пошлой обыденности («И каждый вечер, за плагбаумами, | Заламывая котелки, | Среди канав гуляют с дамами | Испытанные остряки»).

Вторая часть стихотворения передает смиренное отчаяние, одиночество лирического героя («И каждый вечер друг единственный, | В моем стакане отражен...»). «Друг единственный» — второе «я» поэта. Во второй части появляется Незнакомка. Это главный образ стихотворения. Она лишена реалистических черт, исполнена романтической прелести, отделена от реальной жизни возвышенным восприятием лирического героя. Незнакомка воплощенная Поэзия, Женственность.

И веют древними поверьями
Ее упругие шелка,
И шляпа с траурными перьями,
И в кольцах узкая рука.

Одиночество героев (она тоже «...всегда без спутников, одна») выделяет их из толпы, притягивает друг к другу («И странной близостью закованный | Смотрю за темную вуаль, | И вижу берег очарованный | И очарованную даль»).

В душе лирического героя происходит переворот; угаданная тайна, открывшая возможность другой жизни «на дальнем берегу», вдали от пошлой обыденности, воспринимается им как обретенное сокровище. Красота, истина и поэзия оказываются в тесном единстве.

В моей душе лежит сокровище,
И ключ поручен только мне!
Ты право, пьяное чудовище!
Я знаю: истина в вине.

Деловитая и бессмысленная суета, снующие взад-вперед «неживые» люди, подчинившиеся движению точно бы оживших машин, — это мотив, к которому Блок возвращается не раз, поскольку в этом торжестве механического движения, «железного века» ему видится окончательная победа и торжество пошлости. И потому-то здесь, за окном вокзального ресторана, и открывается ему очарованная даль.

Взявшись быть гидом в этой литературной прогулке по пыльным улочкам дачного поселка, Блок и своему приятелю, и себе доказывал реальность собственных вымыслов. Разумеется, чисто духовную, но все-таки несомненную достоверность описанного им фантастического события. Впоследствии Блок объяснил, что видел свою Незнакомку на картинах Врубеля:

«...Преодо мною возникло, наконец, то, что я (лично) называю “Незнакомкой”: красавица кукла, синий признак, земное чудо... Незнакомка — это вовсе не просто дама в черном платье со страусовыми перьями на шляпе. Это — дьявольский сплав из многих миров, преимущественно синего и лилового. Если бы я обладал средствами Врубеля, я бы создал Демона, но всякий делает то, что ему назначено...»

Тема Незнакомки развивается А. Блоком в других стихотворениях («Там дамы шеголяют модами...», «Твое лицо бледней, чем было...», «В ресторане»).

«*В ресторане*» (1910) написано через четыре года после стихотворения «Незнакомка», но в них много общего — время, место, герои. Повторяется многое из описания «Незнакомки» — шелка, духи: «И вздохнули духи, задремали ресницы, | Зашептались тревожно шелка» («В ресторане»). Однако эта внешняя общность не затмевает и различия. В «Незнакомке» — «духи и туманы», «и странной близостью закованный | Смотрю за темную вуаль...», а в более позднем тексте уже отсутствует элемент загадочности, таинственности — только «духи...»; вместо восхищения, ощущения близости — игра:

Ты взглянула, я встретил смущенно и дерзко
Взор надменный и отдал поклон.
Обратясь к кавалеру, намеренно резко
Ты сказала: «И этот влюблен».

В героине отсутствует гармоничное начало, в ее душе та же хаотичность, что и в атмосфере ресторана («...пели смычки о любви», «...грязнули струны», «монисто брэнчало, цыганка плясала | И визжала заре о любви»).

Образ «Синего призрака, земного чуда». В лирике А. Блока 1906 года появились стихи, посвященные актрисе Н. Н. Волоховой. М. Гордин вспоминает, что в конце 1906 года в театре В. Ф. Комиссаржевской, где ставили тогда его «Балаганчик», Блок познакомился с актрисой Наталией Николаевной Волоховой. Она была молода. Многие запомнили ее яркую, победную улыбку и «крылатые глаза» (слова Блока). К тому же она была талантливой актрисой. В первой постановке «Балаганчика» Волохова играла одну из масок. И стала героиней блоковского цикла «Снежная маска», прообразом его Снежной Девы.

В ту снежную, вьюжную зиму они часто подолгу бродили по вечернему Петербургу, и Блок знакомил Волохову со «своим», как он говорил, городом. Они шли через пустынное поле, поднимались на высокий мост, вглядывались в цепь электрических фонарей, уходящих далеко в ночную мглу. Спутница Блока невольно видела окружающее его глазами: «даль земная», и в бесконечности пылали костры ночных фонарей. Блок показывал своей спутнице места, где происходили события его пьесы «Незнакомка» (которую он тогда только что окончил и которую Мейерхольд предполагал поставить в театре Комиссаржевской). Они бродили по городским окраинам, шли по набережным вдоль каналов, поднимались на тот мост, где явилась Незнакомка — падшая с неба «звезда Мария», проходили длинную заснеженную аллею, где скрывалась, уходя, Незнакомка, заглядывали в тот кабачок, что служит местом действия «первого видения» пьесы.

В произведениях этого периода — циклах «*Снежная маска*» и «*Фаина*», драме «*Песня судьбы*» — А. Блок воспевал земную женщину и любовные страсти, погружался в «вихри снежные», в «снежный мрак очей», во имя любви готов был сгореть «на снежном костре». В этой новой «встречной» героине А. Блок находил проявление «*Души Мира*», он пытался разглядеть ее во мгле крутящегося снежного вихря. Однако стихия воспринималась как дисгармония, лишала покоя, рождала страх, неуверенность: «И вновь, сверкнув из чаши винной, | Ты поселила в сердце страх | Своей улыбкою невинной | В тяжелозмейных волосах». «Снежная мгла извилась», «И на дальнем храме безрадостно | Догорел последний крест», «Вьюга пела. | И кололи снежные иглы. | И душа леденела. Ты меня настигла».

Помимо главного образа возникают и второстепенные — образы огня, костра, вьюги, хаоса, масок как символы утраты.

Зданье дымом затянуло,
Толпы темные текут...
Но вдали несутся гулы,
Светы новые бегут...

(«Пожар», 1906)

В цикле «Снежная маска» черты героини романтически условны («неизбежные глаза», «очи девы чародейной», «улыбка струится», «легкий шаг», «снежная кровь»). В соответствии с замыслом поэта происходит борьба белого и синего цветов, которые ассоциируются со снегом, но имеют символическое значение. «На снежно-синем покрывале | Читаю твой условный знак» («Не надо»); «И смотришь в печали, | И снег синей...» («Снежная вязь»).

А. Блок воспекает «земную красоту». «Мне слабость этих рук знакома, | И эта шепчущая речь, | И стройной талии истома, | И матовость покатых плеч».

В следующем цикле — «Фаина» — любовное свидание с героиней стало основной темой его поэзии, а главным мотивом — мотив «растроченной души»,

Творчество А. Блока 1907—1916 годов. **Мир действительности в поэзии А. Блока.** «*Страшный мир*» — этим циклом открывается третья книга лирики А. А. Блока, куда вошли стихотворения 1907—1916 годов. Тема «страшного мира» присутствует и в предыдущих циклах, и в последующих. «Страшный мир» для Блока — это и противоречия буржуазного мира, и реакция после революции 1905 года и мешанское болото, предельное опустошение души, отсутствие воли к жизни — все, что разрушает нравственные ценности. В «страшный мир» попадает лирический герой. Он страдает от своей греховности и безверия («Черная кровь», «Демон», «Двойник», «Жизнь моего приятеля»). «Песнь ада» повторяет тему Данте, правда, герой Блока не просто наблюдает за мучениями грешников в аду, он и сам мученик и в аду встречает самого себя. «Все к пропасти стремятся безнадежной, | И я во след...» Все чаще и острее звучит идея о повторяемости жизни по кругу, ее безысходности: «*Ночь, улица, фонарь, аптека...*» (1912).

Две половины этого знаменитого стихотворения напоминают отражение ночного города в воде канала: второе четверостишие по отношению к первому словно перевернуто. Применяется кольцевая композиция, используются эпитеты, усиливающие идею: жизнь бессмысленна, и смерть бессмысленна. Один из слушателей стихотворения пошутил: он его не забудет, потому что и возле его дома на углу есть аптека. Блок сказал серьезно: «Около каждого дома есть аптека». Для Блока аптека также служит символом перехода из жизни в небытие.

Тему «страшного мира» продолжили циклы «*Возмездие*» (1908—1913) и «*Ямбы*» (1907—1914). Возмездие, наказание за содеянное происходит, если человек соприкасается с миром зла. По Блоку, возмездие — это суд собственной совести за содеянное. В чем вина лирического героя? В первую очередь он виноват в измене, лжи, предательстве высоких идеалов, погружении в мир хмеля и страстей, что привело к разрушению семейного очага. В личной жизни А. Блока также произошел ряд трагедий: смерть ребенка,

разлад в семье, утрата мечты и веры. Его настигла расплата — душевная усталость и пустота. Этот мотив звучит во всех произведениях цикла.

Открывается цикл «Возмездие» стихотворением «*О доблестях, о подвигах, о славе*» (1908). В основу стихотворения положена любовь А. Блока и Л. Д. Блок. Герой обращается к любимой, вдохновительнице его поэзии с исповедью о своих чувствах.

Философская тема полноты и гармонии жизни, тема принятия земных испытаний звучала во многих произведениях А. Блока («О, весна без конца и без краю...»), а в любовной лирике она приняла иную окраску. Это благодарность за ушедшую любовь, любовь неверную. Лирический герой прощает все. Интересна форма стихотворения — исповедальный монолог, обращенный к покинувшей его женщине. Женщине, рядом с которой герой забывал «о доблестях, о подвигах, о славе». Героиня олицетворяла его любовь, молодость («Уж не мечтать о нежности, о славе, | Все миновалось, молодость прошла!»). Ушли и юношеские романтические иллюзии символиста («Ты в синий плащ печально завернулась, | В сырую ночь ты из дому ушла...»). Синий цвет — знаковый образ в философии и поэзии символистов. История любви может быть воплощена в шести строфах («Твое лицо в его простой оправе...»). Каков же лирический герой после измены любимой? Он пытается найти смысл жизни в другом («Вино и страсть терзали жизнь мою»), пытается вернуть ее любовь, затем он достигает понимания, что вернуть прошлое нельзя.

Завершается цикл стихотворением «*Как свершилось, как случилось?...*», в котором герой пытается проанализировать свою жизнь и осуждает себя за содеянное: «Недостойный раб, сокровищ, | Мне врученных, не храня, | Был я царь и страж случайный. | Сонмы лютые чудовищ | Налетели на меня».

В цикле «*Ямбы*» тема возмездия трансформируется. Возмездие грозит не отдельному человеку, а миру. Вместе с тем в настроении лирического героя присутствует желание обрести силы для общественного служения, звучит вера и оптимизм: «О, я хочу безумно жить». Задача поэзии — «Все сущее увековечить, | Безличное — вочеловечить, | Несбывшееся — воплотить!». Лирический герой, проживая свою «трилогию вочеловечения», теперь не только певец спасительного женского начала, он готов жить заботами своего времени, брать на себя заботы эпохи. От символов Красоты, Вечной Женственности он переходит к «вочеловечению», к земному счастью, к земным идеалам. Вновь возникает тема полноты и гармонии жизни. Доминирующее слово — «пусть» («Пусть душит жизни сон тяжелый, | Пусть задыхаюсь в этом сне...»), но при этом он видит себя; он весь — «дитя добра и света», он весь — «свободы торжество».

Образ Кармен. В 1914 году Александр Александрович познакомился с певицей Л. А. Андреевой-Дельмас, которую увидел в роли

Кармен в опере Бизе. «Я потерял голову, все во мне сбито с толку...», — записал Блок после этой встречи. Поэтический вариант звучал иначе: «Сердитый взор бесцветных глаз. | Их гордый вызов, их презренье. | Всех линий — таянье и пенье. | Так я Вас встретил в первый раз...»

Своей новой возлюбленной Блок посвятил цикл «*Кармен*» и многие стихи цикла «Арфы и скрипки», поэму «Соловьиный сад». В описании Кармен отмечаются черты, привычки Л. Дельмас: ее «нежные плечи», духи, «пугающая чуткость» «нервных рук и плеч», львиное — «в движеньях гордой головы». В лирико-музыкальном цикле «Кармен» звучит дыхание испепеляющей страсти.

Цыганская стихия, любовь, музыка, печаль и радость переплелись в стихах. Блоковская Кармен — и героиня оперы, в которой кипит «И злость, и ревность, что не к Вам | Идет влюбленный Эскамильо...», и современная поэту женщина, которая ему близка и дорога («И песня Ваших нежных плеч | Уже до ужаса знакома...»).

«Сколько счастья было у меня с этой женщиной», — запишет он позже. Это была последняя любовь Блока, а цикл «Кармен» — его последний цикл о любви.

Тема Родины в творчестве А. Блока. А. Блок в 1906 году писал К. С. Станиславскому: «Стоит передо мною моя тема, тема России... Этой теме я сознательно и бесповоротно посвящаю жизнь. Все ярче сознаю, что это первейший вопрос, самый жизненный, самый реальный. К нему я подхожу давно, с начала своей самостоятельной жизни...»

Тема Родины проходит через все творчество поэта. Блок создал свой многоликий образ России — народной, разбойной, кроткой, вольной... В его восприятии родины переливаются интонации А. Пушкина, М. Лермонтова, Н. Гоголя. В ранней лирике тема родины звучит наряду с другими. Это описание русских пейзажей, обращение к фольклору, народной культуре:

Есть в дикой роще, у оврага, Зеленый холм. Там вечно тень. Вокруг — ручья живая влага Журчаньем нагоняет лень.	Цветы и травы покрывают Зеленый холм, и никогда Сюда лучи не проникают, Лишь тихо катится вода.
---	--

(1898)

Блок романтизировал патриархальную Россию, создавал сказочный образ волшебной страны, которая опоясана реками, где водятся русалки и колдуньи («Русь, опоясана реками...»).

Тема Родины развивалась и во втором периоде творчества Блока. В стихотворении «Осенняя воля» поэт продолжал традиции М. Ю. Лермонтова («Родина», «Выхожу один я на дорогу»). В начале стихотворения А. Блока, начинающегося: «Выхожу я в путь,

открытый взорам, | Ветер гнет упругие кусты, | Битый камень лег по косогорам, | Желтой глины скудные пласты», — доминируют интонации одиночества, ощущение печальных просторов родной земли. Они родственны мироощущению М. Лермонтова. Наблюдается сходство с лермонтовским «Выхожу один я на дорогу» в лексике и размере стиха.

Блок создает образ нищей, богомольной, неизменной России, сохраняющейся несмотря на многочисленные исторические бури:

Идут века, шумит война.
Встает мятеж, горят деревни,
А ты все та ж, моя страна,
В красе заплаканной и древней.

(«Коршун», 1916)

Стихотворение «*Русь*» (1906) навеяно фольклорными образами и народными поверьями: «Где ведуны с ворожеями | Чаруют влаки на полях, | И ведьмы тешатся с чертями | В дорожных снеговых столбах». За этой сказочной картиной робко проступают реалии жизни, жизни бедной и нищей: «утлое жильё», «вихрь в голых прутьях»...

В стихотворении «*Россия*» (1908) социальные мотивы обостряются, зазвучат во весь голос: «Россия, нищая Россия, | Мне избы серые твои, | Твои мне песни ветровые, — | Как слезы первые любви!»

Боль за Россию и любовь к ней пронизывают все стихотворение. В нем продолжены и развиты мысли, традиции стихотворения «*Русь*», вот почему первое слово в стихотворении «опять». В этом тексте раскрывается многогранность образа родины: то нищая Россия, расхлябанные колеи, серые избы, то гордая и сильная женщина. Образ России, почти контрастный, приобретает конкретные черты («А ты все та же — лес да поле, | Да плат узорный до бровей...»). Чувством душевной просветленности веет от строк: «Живую душу укачала, | Русь, на своих просторах, ты, | И вот — она не запятнала | Первоначальной чистоты».

Это стихотворение во многом программное. Образ гоголевской Руси-тройки Блок переосмыслил: не говорит о стремительности движения («...И вязнут спицы росписные | В расхлябанные колеи...»). Неспешный ритм и обилие многоточий также «замедляют» движение текста, уподобляя его размышлению вслух. Есть в этом стихотворении и лермонтовские традиции.

Стихотворение «*Россия*» вошло в цикл «Родина». Понятие Родина для Блока было широким и многоаспектным, что и определило разнообразие тематики цикла («Посещение», «Дым от костра струею сизой...», «Грешить иль маяться?»). Любовь к Родине у Блока — интимное, глубоко личное чувство: «Русь моя, жизнь

моя, вместе ль нам маяться? | Царь, да Сибирь, да Ермак, да тюрьма!» В цикл вошло стихотворение *«На железной дороге» (1910)*. В нем раскрывается будничная драма девушки — «Лежит и смотрит, как живая, | В цветном платке, на косы брошенном, | Красивая и молодая». Мимо «вагоны шли привычной линией...». Поезд выступает как символ жестокого равнодушия, проносащегося мимо счастья, этим текст перекликается со стихотворением Н. А. Некрасова «Тройка» («Что ты жадно глядишь на дорогу...»), с фрагментом из романа Л. Н. Толстого «Воскресение». Во всех этих произведениях показаны различные грани женской доли. Блок обобщил ситуацию и представил судьбу, жизнь девушки как трагедию многих.

«На поле Куликовом» (1908). А. Блок написал пять стихотворений «На поле Куликовом», которые вошли в цикл «Родина». Весь цикл «На поле Куликовом» — размышления поэта о прошлом, настоящем и будущем страны. Сюжет Блок взял из истории России. Куликовская битва в XIV веке стала важным этапом в освобождении России от кочевников. Однако поэта интересовала связь Куликовской битвы и современной ему ситуации. В статье «Народ и интеллигенция» он писал: «Над городами стоит гул, какой стоял над татарским станом в ночь перед Куликовской битвой, как говорит сказание». Таким образом, А. Блок предчувствовал и воспринимал грядущие события российской истории как позитивные изменения.

Открывается цикл замечательной картиной, изображением родины и любви к ней древнерусского воина.

Река раскинулась. Течет, грустит лениво
И моет берега.
Над скудной глиной желтого обрыва
В степи грустят стога.
О, Русь моя! Жена моя!..

Поэт не описывает само Куликовское сражение. Есть только предчувствие жестокой битвы: «И вдали, вдали о стремя билась, | Голосила мать»; «Орлий клекот над татарским станом | Угрожал бедой...» и т. д. Драматичность событий подчеркивается некоторой отрывочностью повествования, резкостью ощущений и афористичностью. Воин готов к битве, к смерти, он молится о спасении России: «Я — не первый воин, не последний, | Долго будет родина больна. | Помяни ж за раннею обедней | Мила друга, светлая жена!»

Сила, стойкость России, по мнению А. Блока, — в ее неуспокоенности — «И вечный бой! Покой нам только снится...». Образ «степной кобылицы», в котором угадывается Русь, усиливает динамику стиха, вновь напоминает птицу-тройку Н. В. Гоголя.

Символом связи времен у Блока стал образ лебедей: «За Непрядвой лебеди кричали, | И опять, опять они кричат...»

Россия Блока воплощает в себе женское начало: «О, Русь моя! Жена моя!..» В «Осеннем дне», говоря о нишей стране, лирический герой обращается: «О, бедная моя жена». В стихотворениях цикла «На поле Куликовом» отмечается единство времени и пространства. Лирический герой объединяет в себе и древнего воина, и современника поэта.

Цикл «Родина» завершается стихотворением «*Коршун*». Поэт сосредоточил в нем основные мотивы цикла: русский пейзаж («...Над сонным лугом коршун кружит | И смотрит на пустынный луг»); идею безысходности судьбы («Расти, покорствуй, крест неси»), неизменность российской истории («Идут века, шумит война...»). Завершается стихотворение двумя риторическими вопросами: «Доколе матери тужить? Доколе коршуну кружить?», за которыми угадывается беспокойство автора о будущем своей страны.

Весной 1916 года у А. Блока отмечалось снижение творческой активности. Поэт чувствовал это и пытался объяснить: «На днях я подумал о том, что стихи писать мне не нужно, потому что я слишком умею это делать. Надо еще измениться (или — чтобы вокруг изменилось), чтобы вновь получить возможность преодолеть материал».

Послереволюционный этап творчества А. Блока. Время решающих перемен наступило в 1917—1918 годах. Под впечатлением от революционных событий Блок создал поэмы «Двенадцать» и «Скифы», публицистическую статью «Интеллигенция и революция». Поэт активно участвовал в строительстве новой жизни (работал в Государственной комиссии по изданию классиков русской литературы, в репертуарной секции Театрального отдела Наркомпроса, сотрудничал в издательстве «Всемирная литература» и т. д.). В эти же годы А. Блок сблизился с А. М. Горьким.

Благодаря своему романтическому настрою А. Блок воспринял революцию как очистительную силу, способную ликвидировать многовековые противоречия общества.

В статье «*Интеллигенция и революция*» А. А. Блок выразил свое понимание революции, а художественным воплощением его взглядов стала поэма «Двенадцать». В статье он говорил: «России суждено пережить муки, унижения, разделения; но она выйдет из этих унижений новой и — по-новому — великой». Дореволюционная российская история, мировая война представлялась А. Блоку «как долгая, бессонная, наполненная призраками ночь». Поэт видел замыслы революции в том, чтобы переделать все, изменить жизнь: «Они сродни природе... Революция, как грозовой вихрь, как снежный буран, всегда несет новое и неожиданное». В революционной буре происходит много того, что «не нравится образованным лю-

дям»: «Что же вы думали?.. что так “бескровно” и так “безболезненно” и разрешится вековая распря между “черной” и “белой” костью, между “образованными” и “необразованными”, между интеллигенцией и народом?» По Блоку, обязанность художника заключается в том, чтобы «видеть то, что задумано, слушать ту музыку, которой гремит разорванный ветром воздух».

«Двенадцать» (1918) — непосредственный отклик поэта на Октябрьскую революцию. Завершив поэму, Блок написал в своем дневнике: «Сегодня я гений».

Это произведение резко отличается по стилю, по языку от его предыдущих произведений. «Двенадцать» — метафизическая поэма. В соответствии со своим восприятием революции как неуправляемой стихии поэт центральным символическим образом «Двенадцати» делает метель: «Ветер, ветер | На всем Божьем свете». На улицах Петербурга «пылит пурга». Метельное начало пронизывает и существование людей (лихач «несется вскачь», на лихаче «Ванька с Катюшкой летит» и т.д.). Стихийная безудержность замыслов видна в обещаниях двенадцати носителей новой идеи: «Мы на горе всем буржуям | Мировой пожар раздуем». Стихия страстей бушует и в человеке, разгораясь неуправляемо. Тема революции возникает в поэме с появлением отряда гвардейцев. В их поступи слышна музыка рождающегося мира. Собирательный образ двенадцати достаточно противоречив. С одной стороны, это бывшие бродяги в примятых картузах и рваных пальтишечках, «голытьба», хозяева улиц, которым «ничего не жаль». С другой стороны, это дозор, устанавливающий порядок, идущий «державным шагом». Позади, в прошлом, остается голодный пес старого мира; в будущем — рай на земле, образ которого теперь понимается по-новому:

Впереди — с кровавым флагом,
И за вьюгой невидим,
И от пули неведим,
Нежной поступью надвьюжной,
Снежной россыпью жемчужной,
В белом венчике из роз —
Впереди — Иисус Христос.

Высшее выражение метельной стихии в человеческом сознании — «свобода без креста» двенадцати дозорных. Она понимается как беспредельная свобода, разрешение нарушать евангельские заповеди, убивать, блудить, приводящая к ощущению полной безнаказанности:

Пальнем-ка пулей в Святую Русь —
В кондовую,
В избяную,
В толстозадую!

Революционеры готовы проливать кровь, будь то кровь неверной возлюбленной или буржуа: «Ты лети, буржуй, воробьишком! | Выплю кровушку | За зазнобушку | Чернобровушку...»

Особенность композиции поэмы «Двенадцать» — наличие двух планов изображения: план *символический* («Ветер, ветер — на всем белом свете!»), план *конкретно-предметный* (красногвардейский патруль из двенадцати человек идет по ночному городу). В поэме наблюдается *перебивка* этих планов.

Тема напрасной крови в период революционных бурь раскрыта через любовную интригу. Катька — предательница, но она не просто изменила Петрухе, она гуляла и с офицером, и с «юнкерьем», а теперь гуляет с Ванькой, который стал «буржуйем». Конфликт любовный перерастает в конфликт социальный. Убийство Катьки двенадцатью воспринимается как возмездие предателю Ваньке, как акт революционной воли.

Блок верил в близость христианских и революционных идеалов. Преображение мира Иисусом (орфография А. Блока) Христом и революционные катаклизмы казались ему родственными. Однако апостолы новой революционной веры — двенадцать дозорных — безбожники, грешники: «...И идут без имени святого | Все двенадцать — вдаль. | Ко всему готовы, | Ничего не жаль...»

В финале поэмы появляется Иисус Христос во главе красногвардейцев, далеких от Бога. Иисус, шествующий перед безбожниками, — это не только олицетворение веры Блока в святость революции, оправдание злости народа, но и воплощение идеи искупления Христом человеческого греха, в том числе и греха убийства, и надежда поэта на то, что переступившие через кровь придут к идеалам любви.

Поэт верил в свободу, равенство, братство, которые, по его мнению, принесет революция. Иисус не с бойцами, а впереди них — он воплощает высшую сущность революции, которая пока еще недоступна членам революционного отряда. Их число — двенадцать — совпадает с числом апостолов, учеников Христа, несших людям новую веру.

Старый мир в поэме представлен в образе голодного пса, бредущего за дозорными: «Стоит буржуй, как пес голодный, | Стоит безмолвный, как вопрос. | А старый мир, как пес безродный, | Стоит за ним, поджавши хвост».

В изображении старого мира Блок использует элементы сатиры, за счет которой образы приобретают обобщающее значение: бырынька в каракуле; длинноволосый вития, певший под дудку властей. Новый мир надвигается, двенадцать упорно идут вперед, преодолевая метель. Те же, кто относится к старому миру, неустойчивы: один скользит, другой не держится на ногах. Ветер уносит плакат «Вся власть Учредительному Собранию». Стихия революции сносит прочь все, что отжило.

Революционная Россия в поэме — это расколотый надвое мир, изображенный с помощью двух красок — черной и белой. В дневнике Блок записывал: «В России всё опять черно и будет чернее прежнего?» Поэт надеялся на преобразование России черной в Россию белую путем революционного очищения. Символика цвета выражает противостояние между злобой старого мира и белым, Христовым, его состоянием. Присутствует в поэме и еще один цвет — кроваво-красный — цвет крови, цвет преступления. Это цвет флага, который «в очи бьется» простреленной головы Катьки. Блок не видел в 1918 году торжества святых идеалов, которые несет революция, но он понимал, что от черного прошлого переход к олицетворяемому Христом светлому будущему не может быть безболезненным, поэтому настоящее в его поэме представлено в смешении всех трех красок.

Ритмика поэмы «Двенадцать» нетрадиционна и не характерна для поэзии Блока. В пределах одной стопы соединяются разные размеры (например, хорей с анапестом). В текст введены ритмы частушки, романса, плясовой, марша, молитвы, раешника. Стиль тоже неоднороден, лексическая полифония достигается за счет смешения политических понятий, жаргона, балагурства в балаганном духе. Есть и непривычные для произведений утонченного Блока босяцкие и даже уголовные интонации (Отмыкайте этажи, | Нынче будут грабежи!), которые объясняются господством анархии, разумом страстей пролетариата. Гигантское «смещение целого» привело к смещению всех сторон жизни, которое выражено при помощи стилистической и ритмической неоднородности поэмы.

Блок стремился увидеть «октябрьское величие» за «октябрьскими гримасами». Однако в поздней лирике поэта появились мотивы, говорящие о его неудовлетворенности происходящим, о разочаровании. 18 апреля 1921 года он записал в дневнике: «...Вошь победила весь свет, это уже совершившееся дело, и всё теперь будет меняться только в другую сторону, а не в ту, которой жили мы, которую любили мы».

Переход А. Блока к большевикам единомышленниками, друзьями оценивался негативно. Старые знакомые не подавали ему руки, шептали вслед: «Изменник!». Однако революционная эйфория Блока прошла быстро. Гражданская война воспринималась поэтом как спад «революционной войны». Его разочарование в происшедшем совершенно ясно прозвучало в последнем стихотворении «Пушкинскому дому».

Ю. Анненков вспоминал, что в последний год жизни разочарование А. Блока результатами революции было особенно открытым. «Я задыхаюсь, задыхаюсь! — повторял он. — И не я один: вы тоже! Мы задыхаемся, мы задохнемся все. Мировая революция превращается в мировую грудную жабу!»

Сложные отношения были и в семье поэта. Все это повлияло на его здоровье. Блок почти не писал новых стихов, пребывал в депрессии, ощущал острый разлад с действительностью. Попытки вывезти его за границу для лечения были безуспешны. Ему не дали разрешения на выезд.

Умер А. Блок 7 августа 1921 года, а 10 августа, в день Смоленской иконы Божьей Матери он был похоронен на Смоленском кладбище в Петрограде, в 1944 году перезахоронен на Волковском кладбище.

«Скончался Александр Александрович Блок, первый поэт современности; смолк — первый голос; оборвалась песня песен; в созвездии (Пушкин, Некрасов, Баратынский, Тютчев, Жуковский, Державин и Лермонтов) вспыхнуло: Александр Блок» — так отозвался на уход из жизни поэта Андрей Белый.

Не менее прочувствованный отклик опубликовал В. В. Маяковский:

Умер Александр Блок

Творчество Александра Блока — целая поэтическая эпоха, эпоха недавнего прошлого.

Славнейший мастер-символист Блок оказал огромное влияние на всю современную поэзию.

Некоторые до сих пор не могут вырваться из его обвораживающих строк — взяв какое-нибудь блоковское слово, развивают его на целые страницы, строя на нем все свое поэтическое богатство. Другие преодолели его романтику раннего периода, объявили ей поэтическую войну и, очистив души от обломков символизма, прорывают фундаменты новых ритмов, громоздят камни новых образов, скрепляют строки новыми рифмами — кладут героический труд, созидая поэзию будущего. Но и тем и другим одинаково любовно памятен Блок.

Блок честно и восторженно подошел к нашей великой революции, но тонким, изящным словам символиста не под силу было выдержать и поднять ее тяжелые реальнейшие, грубейшие образы. В своей знаменитой, переведенной на многие языки поэме «Двенадцать» Блок надорвался.

Помню, в первые дни революции проходил я мимо худой, согнутой солдатской фигуры, греющейся у разложенного перед Зимним костра. Меня окликнули. Это был Блок. Мы дошли до Детского подъезда. Спрашиваю: «Нравится?» — «Хорошо», — сказал Блок, а потом прибавил: «У меня в деревне библиотеку сожгли».

Вот это «хорошо» и это «библиотеку сожгли» было два ощущения революции, фантастически связанные в его поэме «Двенадцать». Одни прочли в этой поэме сатиру на революцию, другие — славу ей.

Поэмой зачитывались белые, забыв, что «хорошо», поэмой зачитывались красные, забыв проклятие тому, что «библиотека сгорела». Символисту надо было разобраться, какое из этих ощущений сильнее в нем. Славить ли это «хорошо», или стенать над пожарищем, — Блок в своей поэзии не выбрал.

Я слушал его в мае этого года в Москве: в полупустом зале, молчавшем кладбищем, он тихо и грустно читал старые строки о цыганском пении, о любви, о прекрасной даме, — дальше не было. Дальше смерть. И она пришла.

Вопросы и задания

1. Прочитайте в учебнике раздел об А. А. Блоке. Вспомните известные вам произведения поэта.
2. *Прочитайте дополнительную литературу о жизни и творчестве А. Блока.
3. Составьте таблицу «Краткая хроника жизни и творчества А. А. Блока».
4. Проанализируйте синхронистическую таблицу (1880—1921) (см. практикум), отметьте, кто входил в окружение поэта. Какие исторические, экономические и культурные события могли повлиять на мировоззрение А. Блока?
5. Проследите, как творчество А. А. Блока связано с его биографией (на примере прочитанных стихотворений).
6. Проследите, как в ранних стихах А. Блока проявились черты поэзии «младших символистов» (на примере прочитанных стихотворений).
7. *Охарактеризуйте первое Собрание стихотворений А. Блока — «Трилогию вочеловечения».
8. Прочитайте (выучите) стихотворение из цикла «Стихи о Прекрасной Даме». Примерами подтвердите влияние философских идей Вл. Соловьева на мировоззрение поэта.
9. Охарактеризуйте лирическую героиню цикла «Стихи о Прекрасной Даме» (отметьте ее лики, имена, сопровождающие ее, «цвета», «звуки»).
10. Какие темы и образы характерны для второй книги стихов А. Блока?
11. Прочитайте (выучите) стихотворение А. Блока «Незнакомка».
12. Отметьте в стихотворении «Незнакомка» реалии Петербурга, символические образы; приведите примеры «двоемирия».
13. Проанализируйте картины первой и второй частей стихотворения «Незнакомка». Какой прием композиции можно отметить? Рассмотрите противопоставление этих частей по следующим направлениям: музыкальность — антимузыкальность; ассонанс (созвучие) — аллитерация (повтор согласных или группы согласных); обыденность жизни — высокое, прекрасное.
14. Почему в стихотворении «Незнакомка» двучастная композиция? Кольцеобразная?
15. Обратите внимание, что в стихотворении «Незнакомка» выражение «и каждый вечер» повторяется. Какую тональность придает повторение слов «и каждый вечер»? Что вносит в мироощущение лирического героя третий повтор?
16. *Охарактеризуйте лирического героя стихотворения «Незнакомка».
17. Сопоставьте стихотворение «Незнакомка» со стихотворением «В ресторане» (тема, образы, поэтика).

18. Почему стихотворение «На железной дороге» А. А. Блок поместил в цикл «Родина»?
19. *Как изменилось настроение лирического героя в третьей книге «Трилогии вочеловечения»?
20. Как раскрывается тема Родины в творчестве А. Блока. Проанализируйте стихотворения «Россия», «Река раскинулась. Течет, грустит лениво...» (из цикла «На поле Куликовом»).
21. Прочитайте стихотворение А. Блока «О, весна без конца и без краю...». Передайте свое восприятие этого стихотворения.
22. Какой глагол чаще всего употребляется в стихотворении «О, весна без конца и без краю...»? Почему? Как он помогает раскрыть жизненную философию лирического героя?
23. Какие противоречия в жизни отмечает поэт в стихотворении «О, весна без конца и без краю...»? Как он их оценивает? Как он к ним относится?
24. Можно ли говорить о мажорности тона этого стихотворения? Прокомментируйте ответ, ссылаясь на текст стихотворения.
25. Охарактеризуйте отношение А. Блока к революции.
26. Как вы думаете, почему поэма названа «Двенадцать»? Обоснуйте свою точку зрения.
27. Как бы вы определили пафос поэмы А. Блока «Двенадцать»: сатирический, восторженный или иной? Докажите свою точку зрения, опираясь на текст поэмы.
28. Что символизирует собой метель в идейно-художественной структуре поэмы «Двенадцать»?
29. *Вспомните повесть А. С. Пушкина «Метель». Какова была символика метели в этом произведении? Что общего и чем различаются образы метели в поэме А. А. Блока и в повести А. А. Пушкина?
30. *Каковы особенности жанра (лирический, лироэпический) и композиции поэмы? Дайте письменный ответ на этот вопрос.
31. Изменяются ли образы двенадцати красногвардейцев от начала к концу поэмы? Если да, то каким образом? Подтвердите свой ответ примерами из текста.
32. *Как тема двенадцати апостолов решается в поэме и соотносится с ее революционным содержанием?
33. Составьте понятийный словарь темы «А. А. Блок».

**Подготовьтесь к семинару «Поэма А. А. Блока
«Двенадцать»: художественные особенности поэмы»**

План семинара

1. Смысл названия поэмы А. Блока «Двенадцать».
2. Особенности жанра и композиции поэмы А. Блока «Двенадцать».
3. Изображение революции в поэме А. Блока «Двенадцать».
4. Многообразие ритмов, интонаций и музыкальных тем в поэме А. Блока «Двенадцать» как воплощение стихийного начала в революции.

5. Образы красногвардейцев в поэме А. Блока «Двенадцать».
6. Цветовая символика поэмы А. Блока «Двенадцать».
7. Художественные особенности поэмы.
8. Образ Христа в поэме А. Блока «Двенадцать».

Рекомендуемая литература

- Анненков Ю. Дневник моих встреч. Цикл трагедий : в 2 т. / Ю. Анненков. — Л., 1991.
- Буслакова Т. П. Русская литература XX века. Учебный минимум для абитуриентов / Т. П. Буслакова. — М., 1999.
- *Долгополов Л. К. Александр Блок: личность и творчество / Л. К. Долгополов. — Л., 1978.
- Долгополов Л. К. Поэма А. Блока «Двенадцать» / Л. К. Долгополов. — Л., 1979.
- Краснова Л. Художественный мир А. Блока / Л. Краснова. — М., 1990.
- *Максимов Д. Е. Поэзия и проза А. Блока / Д. Е. Максимов. — Л., 1981.
- Минц З. Г. Александр Блок и русские писатели / З. Г. Минц. — СПб., 2000.
- *Соловьев Б. И. Поэт и его подвиг / Б. И. Соловьев. — М., 1980.
- Трубина Л. А. Русская литература XX века : учебное пособие для поступающих в вузы / Л. А. Трубина. — М., 1998.

**Владимир
Владимирович
Маяковский
(1893 — 1930)**



Владимир Владимирович Маяковский один из тех поэтов, чье творчество характерно для своего времени, но трудно воспринимаемо из другой эпохи. «Какая радость, что существует и не выдуман Маяковский: талант, по праву переставший считаться с тем, как пишут у нас нынче... Артист такого типа и калибра, как Маяковский, не может не стать поэтом», — писал Б. Пастернак. Однако и для своего времени он был далеко не всем понятен. М.И.Цветаева после его смерти написала: «Боюсь, что несмотря на народные похороны, на весь почет ему, весь плач по нем Москвы и России, Россия и до сих пор не поняла, кто ей был дан в лице Маяковского».

В советское время Маяковского называли лучшим поэтом, однако речь обычно шла о нескольких его произведениях («Левый марш», «Стихи о советском паспорте», «Товарищу Нетте, пароходу и человеку», «Разговор с фининспектором о поэзии»), в его творчестве выделялись социально-политические темы. Вместе с тем это поэт многогранный, бесспорно, талантливый.

«Был абсолютно как все до тошноты одинаков — день моего сошествия к вам», — так В.Маяковский написал о дне своего рождения. Он появился на свет 7 (19) июля 1893 года, в селе Багдади Кутаисской губернии. Отец, Владимир Константинович, происходил из дворянского рода, служил в Багдадском лесничестве, предки по отцу — из казаков Запорожской Сечи; мать, Александра Алексеевна, — из рода кубанских казаков. Круг семейного общения был довольно широк, состоял из либерально-демократической русской и грузинской интеллигенции. Маяковский учился в Кутаисской гимназии, принимал участие в гимназических и студенческих манифестациях.

После смерти отца в 1906 году семья переехала в Москву. Снимали квартиру и сдавали комнаты студентам. Сестра Людмила изготавливала художественные изделия на продажу, Володя ей помогал. Еще была пенсия отца. Это — основной доход семьи. Жили материально тяжело.

Среди жильцов Маяковских были студенты-революционеры, к которым приходили друзья. Володя часто присутствовал на этих встречах, вскоре и ему стали давать некоторые поручения.

В 1906—1908 годах Маяковский учился в Пятой московской гимназии. Учился слабо, четвертый класс закончил с переэкзаменовкой. В 1908 году был исключен.

Юношеству занятий масса.
Грамматикам учим дурней и дур мы.
Меня ж
Из 5-го вышибли класса.
Пошли швырять в московские тюрьмы.

В 1908 году будущий поэт был принят в подготовительный класс Строгановского училища, в это же время вступил в РСДРП(б). Это был период поражения революции, и многие отходили от марксизма, от партии РСДРП(б), но романтик-подросток В.Маяковский все видел иначе. Затем последовали три ареста, нависла угроза ссылки в Сибирь. Проведя 11 месяцев в Бутырской тюрьме, Маяковский говорил: «Важнейшее для меня время». В автобиографии поэт вспоминал о поэтических увлечениях молодости: «После трех лет теории и практики — бросился на беллетристику. Перечитал все новейшее. Символисты — Белый, Бальмонт. Разобрала формальная новизна. Но было чуждо... Попробовал сам писать так же хорошо, но про другое. Оказалось, *так же про другое* — нельзя. Вышло ходульно и ревлпаксиво. Что-то вроде:

В золото, в пурпур леса одевались,
Солнце играло на главах церквей.
Ждал я: но в месяцах дни потерялись,
Сотни томительных дней.

Исписал таким целую тетрадку. Спасибо надзирателям — при выходе отобрали. А то б еще напечатал!

Отчитав современность, обрушился на классиков. Байрон, Шекспир, Толстой».

Деятельность в партии после выхода из тюрьмы Маяковский не возобновлял. Оценивая увлечение марксизмом, его биографы отмечают, что оно носило стихийно-романтический характер, хотя обостренное отношение к социальной несправедливости, по свидетельству поэта (в автобиографии «Я сам»), сформировалось рано.

В. Маяковский и футуристы. Перед молодым Маяковским встал вопрос: «Что делать дальше?» Вот как он сам вспоминал об этом периоде: «Я зашел к товарищу по партии Медведеву. Хочу делать социалистическое искусство. Сережа долго смеялся. Я сел учиться». В 1911 году Маяковский был принят в училище живописи, ваяния и зодчества. В этот же период происходит его знакомство с

лидерами футуризма в России — Д. Бурлюком, В. Хлебниковым, А. Крученых, которые шумно провозглашали свое право на создание принципиально нового искусства. Бунт футуристов не выходил за рамки искусства, приобретал характер эстетического бунта, направленного против основ современной и прошлой культуры. Маяковский занимал среди футуристов особую позицию, его внимание привлекали общественные вопросы, уже в раннем творчестве он выражал протест против буржуазного искусства, неприятие капиталистического города, бесчеловечности буржуазного мира. Оценивая литературный процесс 1913—1914 годов, В. Я. Брюсов отметил: «Справедливость заставляет нас, однако, говорить то, на что мы уже указывали раньше: больше всего счастливых исключений мы находим в стихах, подписанных “В. Маяковский”». У г. Маяковского много от нашего “крайнего” футуризма, но есть и свое восприятие действительности, есть воображение и есть умение изображать».

В декабре 1912 года вышел альманах «Пощечина общественному вкусу», где был опубликован манифест футуристов с одноименным названием за подписями В. Хлебникова, Д. Бурлюка, А. Крученого, В. Маяковского. В Манифесте провозглашался разрыв с традициями русской классической литературы: превозносилось словотворчество, адекватное эпохе технических новшеств: футуризм объявлялся «лицом нашего времени». Поскольку «Прошлое тесно», следует «Бросить Пушкина, Достоевского, Толстого и проч. и проч. с Парохода Современности». Досталось многим: «Всем этим Максимумам Горьким, Куприным, Блокам, Сологубам, Ремизовым, Аверченкам, Черным, Кузминым, Буниным и проч. и проч. нужна лишь дача на реке. Такую награду дает судьба портным».

Собственное место в литературном процессе было куда заметней: «С высоты небоскребов мызираем на их ничтожество!».

Стихотворения В. Маяковского «Ночь» (1912) и «Утро» (1912) были также помещены в этом сборнике. Футуристы претендовали не только на создание нового искусства, но и на новое общество. Сергей Третьяков (один из представителей футуризма) утверждал: «...футуризм был не литературной школой, а социально-эстетической тенденцией, которая противостояла крепкозаставленному мещанскому быту. <...> Не создание новых картин, стихов и повестей, а производство нового человека с использованием искусства, как одного из орудий этого производства, было компасом футуризма от младенчества». В 1914 году В. Маяковского и Д. Бурлюка исключили из училища.

В 1913—1915 годах Маяковский печатался в альманахах группы «Гилея» («Садок судей II», «Третник троих», «Дохлая луна», «Молоко кобылиц» и др.). «Уже в самых ранних стихах Маяковского отмечается установка поэта на обращение к аудитории, причем

слушатель — оппонент; использование метафор, которые в стихах Маяковского определяли разработку и развитие лирической темы», — писал исследователь Р.Якобсон.

Маяковский разъезжал по стране, выступал с докладом «О новейшей русской поэзии», читал стихи. Обращение к аудитории не всегда было удачным. Лирический герой раннего Маяковского конфликтовал с буржуазным миром. Чаще его не понимали. Отсюда образ «грубого гунна», варвара, который выбрал В.Маяковский в этот период. Аудиторию раздражала желтая кофта Маяковского, его разрисованное лицо и даже монокль одноглазого Бурлюка. Раздражали их манеры. Маяковский, Каменский, Бурлюк много ездили по России. Об этом вспоминал писатель Л.Кассиль:

«Владим Владимыч, Василь Васильич, Давид Давидыч. Но даже это невинное и совершенно случайное совпадение — “звуковые повторы” в именах и отчествах поэтов — кажется скандальным, нарочитым, заставляет настораживаться губернаторов и полицейских приставов. <...> В партере свистят, на галерке аплодируют.

— Почему вы одеты в желтую кофту? — кричат Маяковскому.

Он отвечает спокойно:

— Чтобы не походить на вас. <...>

Но за этой дразнящей, нарочито грубой, вызывающей на скандал дерзостью в Маяковском зреет уже с трудом сдерживаемая ненависть ко всему старому миру, к рабскому существованию человека, к сытому спокойствию их хозяев».

Несмотря на создаваемый образ, Владимир Владимирович оставался человеком тонким и ранимым. Это верно отметил А.М.Горький.

Вот несколько высказываний М.Горького о Маяковском, взятых из публикации И.И.Аброскиной: «Зря разоряется по пустякам! <...> Такой талантливый! Грубоват? Это от застенчивости. Знаю по себе. Надо бы с ним познакомиться поближе». «Собственно говоря, никакого футуризма нет, а есть только Вл.Маяковский. Поэт, большой поэт». «Маяковский — хулиган. Но хулиган от застенчивости. Представьте себе, что это так. Он болезненно чуток, самолюбив, а потому и хочет прикрыться своими дикими выходками».

В конце 1915 года вышел первый номер журнала «Летопись» под редакцией Горького, и Маяковский был приглашен в число постоянных сотрудников. В 1916 году в руководимом Горьким издательстве «Парус» вышел сборник стихов Маяковского «Простое как мычание».

Художественные особенности поэзии В.Маяковского. Важно помнить, что поэтика Маяковского сформировалась на основе идей и принципов футуристов. Кубофутуристы стремились, во-первых, к единению живописи и поэзии; во-вторых, к «самовитому» сло-

ну. Отсюда в стихах поэта присутствует *яркая цветовая гамма*; мир пересоздается с помощью геометрических фигур.

Словотворчество также важнейшая составляющая поэзии Маяковского. В его ранних стихах есть звукоподражания, язык улицы, появляются неологизмы.

Стих Маяковского — *ораторский*, направленный на выступление пред большой аудиторией. Чаще всего он далек от классического. Маяковский много писал тоническим стихом: строка делилась не на стопы, а на ритмико-смысловые доли, выделяемые интонационно и логически. Пауза отделяла доли друг от друга.

Маяковский отказался от эстетики символистов, но в области поэтики он сохранил многие их достижения, прежде всего новации А.Белого, который проводил разбивку стиха «в столбик» по интонационным отрезкам, — именно это наблюдается в раннем творчестве Маяковского (разбивку стиха на интонационные отрезки с внутренней рифмовкой — «лесенку» — Маяковский ввел в 1923 году).

Литературовед К. Муратова отметила: «Раннее творчество свидетельствовало о сильном увлечении Маяковского формальным экспериментаторством; будучи не только поэтом, но и художником-авангардистом, он стремился к воссозданию необычных зрительных образов, к усложненности и деформации их. <...> Подобно тому как в живописи кубистов мир предметных явлений распадается на плоскости и объемы, Маяковский рассекал порою отдельные слова и создал своеобразную игру рассеченных частей.

У —
лица;
Лица
у
догов
годов
рез-
че
че-
рез
железных коней
с окон бегущих домов
прыгнули первые кубы».

Стих Маяковского — *свободный, тонический*, т.е. в нем нет деления на стопы, нет одинакового количества ударений в стихотворной строке; иногда в нем может появиться стопа, характерная для силлабо-тонической системы.

Основной единицей ритма в тоническом стихе является стихотворная строка.

Важную роль в ритмико-смысловой организации стиха Маяковского играет *пауза*, которая отделяет одну ритмическую единицу (строку) от другой. У Маяковского внутри стихотворной строки одна ритмическая доля от другой (ступеньки «лесенки») тоже отличается ритмической паузой, которая, как правило, совпадает с логической.

Большое значение Маяковский уделял *рифме*. Ударное слово он ставил в конец строки, что придавало ему особый вес. Рифма В. Маяковского часто бывает неточная: он рифмует не только концы строк, но и середины, середины и конец. Важно, чтобы совпадали гласные, а совпадение согласных не обязательно.

Поэтический голос В. В. Маяковского то звучал «медноголосой сиреной», то нежно и проникновенно, умел «подымать и вести и влечь». Для его лирики характерен тон исповедальности, но главная особенность лирики Маяковского в том, что это всегда ораторская речь, поэт обращается к другим, ко всем: спорит, доказывает, убеждает... Отсюда и особый строй стихов, «поставлена на учет каждая мелочишка», — лексика, образный строй, интонация, ритмика, рифма, запись «лесенкой» — все несет смысловую нагрузку.

Основные темы и проблемы в раннем творчестве В. В. Маяковского. Основными мотивами его раннего творчества были «громада-ненависть» и «громада-любовь». Своей любовью Маяковский стремился спасти все человечество, в то время как мир готов был взгромоздиться на «бабочку поэтиного сердца». Лирическое «я» поэта вступало в конфликт с окружающей действительностью.

Дореволюционное творчество В. В. Маяковского разножанровое — стихи, поэмы: «Облако в штанах», «Флейта-позвоночник», «Война и мир», «Человек», трагедия «Владимир Маяковский», сатирические стихотворения. Разнообразны темы ранней лирики В. Маяковского — мир большого города («Ночь», 1912; «Утро», 1912; «Адище города», 1913); антивоенные темы («Война объявлена», 1914; «Мама и убитый немцами вечер», 1914; «Я и Наполеон», 1915); тема «поэт и толпа» («Нате!», 1913; «Скрипка и немножко нервно», 1914; «Хорошее отношение к лошадям», 1914; «Послушайте», 1914); тема любви («Лиличка!», 1916). Уже в ранних произведениях вырисовывается облик лирического героя — в основном трагичного, одинокого, с обнаженными чувствами, непонятого толпой, которая еще и издевается над ним. Об этом говорят сами их названия: «Нате!» (1913), «Послушайте» (1914), «Скрипка и немножко нервно» (1914), «А вы могли бы?» (1913), «Надоело» (1916).

Каждый хотел протащить хоть немножко
громаду из смеха отличного кома.

(«Ночь», 1912)

Современные литературоведы называют раннего Маяковского «поэтом обиды и жалобы» (Ю. Карабчиевский) или видят в нем страдающего поэта (А. Михайлов), но большинство исследователей отмечают не обиду и жалобы, а тоску невостремленной любви (поэма «Флейта-позвоночник», 1915). Лирический герой Маяковского — бунтарь, который постоянно конфликтует с буржуазной идеологией.

В стихотворении «*Скрипка и немножко нервно*» (1914) раскрывается важная для всего творчества В. Маяковского тема — поэта и толпы. Она представлена в виде ссоры в оркестре: «Оркестр чужо смотрел, как | выплакивалась скрипка...» Только поэт, который почувствовал духовную близость, похожесть, «шатаюсь, полез через ноты, | сгибающиеся под ужасом пюпитры, | зачем-то крикнул: | “Боже!”, | бросился на деревянную шею: | “Знаете что, скрипка? | Мы ужасно похожи: | Я вот тоже | ору — | а доказать ничего не умею!”».

Его не задевают насмешки «оркестрантов»: «Влип как! Пришел к деревянной невесте!». Вновь стихотворение завершается вопросом: «Знаете что, скрипка? | Давайте — | будем жить вместе! А?»

В ранних стихах В. Маяковского много бравады и декларативного преувеличения личности поэта («Себе, любимому, посвящает эти строки автор», 1916). Вместе с тем поэт ощущает и свою невостремленность, ненужность в современном мире:

Пройду,
любовищу мою волоча,
В какой ночи,
бредовой,
недужной,
какими Голиафами я зачат —
такой большой
и такой ненужный?

В творчестве раннего Маяковского отмечается и мессианская жертвенность, и анархическое, и нигилистическое отрицание прошлого, и утопичность идеала (финал поэмы «Война и мир», 1916).

Осознание социальных проблем определяет нарастание трагического начала в творчестве Маяковского («Флейта-позвоночник», 1915; «Человек», 1917) и неиссякаемой любви к людям.

Я бы всех в любви моей выкупал,
Да в дома обнесен океан ее!

Маяковский не только поэт, но и художник. Он видит мир в красках, в плоти. Отсюда яркие метафоры, в которых соединяется подчас несоединимое:

Багровый и белый отброшен и скомкан,
В зеленый бросали горстями дукаты,
А черным ладоням сбежавшихся окон
Раздали горящие желтые карты.

(«Ночь», 1912)

Стихи молодого поэта поражали не только новизной содержания, но и поэтической формой.

Я сразу смазал карту будня,
плеснувши краску из стакана;
я показал на блюде студня
косые скулы океана.
На чешуе жестяной рыбы
прочел я зовы новых губ.
А вы
ноктюрн сыграть
могли бы
на флейте водосточных труб?

Вновь чувствуется Маяковский-художник. Яркая лексика — «смазал», «сдвинул», «плеснувши краску из стакана» на первый взгляд усложняет восприятие. Вместо крыши — «чешуя жестяной рыбы», «флейта водосточных труб». Между тем метафорическая осложненность образов лишь углубляет истинный смысл стихотворения.

В каждом произведении Маяковского важно увидеть и осмыслить ключевые слова и понятия, так как они содержат явную или скрытую антитезу или аналогию. Так, в этом стихотворении главной фразой является: «Я сразу смазал карту будня...» Для чего? Ответ скрыт в антитезе «я показал на блюде студня | косые скулы океана».

Уход от будней предполагает встречу с возвышенным, прекрасным. Например, «ноктюрн сыграть... на флейте водосточных труб». Это стихотворение — образец философской лирики, в нем осмысляются вопросы бытия.

У обрюзгшего обывателя тело большое — туша, а все остальное — душонка, страстишки, любвишки мелкие. И только «в будущем» поэт видит «нового», «идеального» человека:

Он,
свободный,
ору о ком я,
человек —
придет он,
верьте мне,
верьте!

Лирический герой в творчестве раннего Маяковского испытывает боль и страдание (трагедия «Владимир Маяковский», поэмы «Человек», «Облако в штанах»).

Один из источников страдания для него — любовь («Послушайте!», «Флейта-позвоночник», «Люблю»).

Послушайте!
Ведь, если звезды зажигают —
Значит это кому-нибудь нужно?
Значит — кто-то хочет, чтобы они были?
Значит — кто-то называет эти плевочки жемчужиной?

(«Послушайте!», 1914)

Философские размышления о смысле жизни, о любви заключены в вопросе: «Ведь, если звезды зажигают — значит это кому-нибудь нужно?» Почему возник этот вопрос у поэта? Возможно, для обывателя звезды всего лишь «плевочки», но есть те, для кого они «жемчужины» (слова антитезы «плевочки» — «жемчужина»). Вот для этих, возможно, немногих, поэт и «врывается к богу, | боится, что опоздал, | плачет, | целует ему жилистую руку, | просит, — | чтоб обязательно была звезда!» Для чего эти звезды? Чтобы этому «кому-то» было «не страшно».

Свет прогоняет страх: «Значит — это необходимо, | чтобы каждый вечер | над крышами | загоралась хоть одна звезда?!» Поэт не утверждает, а спрашивает.

Первая мировая война вызвала у В. Маяковского чувство патриотизма, углубила понимание несостоятельности буржуазного мира. Мотив страданий человека, ставшего невольной жертвой войны, звучит во многих его произведениях — «Война и мир» (1916), «Я и Наполеон» (1915), «Мама и убитый немцами вечер» (1914).

Боль за человечество разрасталась до космических размеров. Картина всемирного горя стала еще более осязаемой, когда в нее влились переживания каждой матери.

Оставьте!
О нем это,
об убитом телеграмма.
Ах, закройте,
закройте глаза газет!

(«Мама и убитый немцами вечер», 1914)

Маяковский даже пытался записаться добровольцем на фронт, но его не взяли: не было уверенности в его благонадежности. Однако уже вскоре он увидел «в войне кровавую бессмысленную свалку, в которую ринулись народы». В стихотворении «Я и Наполеон»

трагедия войны, ответственность за нее каждого и личная ответственность поэта за гибель людей показана ярко и эмоционально. Необычная рифма, метафоры, много обращений, восклицательных знаков придали стихотворению ораторскую интонацию.

В 1915 году Маяковский познакомился с супругами Лилей и Осипом Брик. Лиля Брик стала его поэтической музой. Ей посвящена большая часть стихотворений Маяковского. Эта любовь была трагична по своей сути («Лиличка!», 1916). В стихах Маяковский неоднократно рассуждал об особенностях своего чувства: «Любовь моя — | тяжкая гиля ведь — | висит на тебе, | куда ни бежала б». Вместе с тем и жизни без любимой нет: «Кроме любви твоей, | мне | нету моря», «Кроме любви твоей, | мне | нету солнца».

«*Облако в штанах*» (1915). Во время турне по России группа футуристов посетила Одессу. В. Маяковский познакомился с Машей Денисовой, влюбился, но любовь осталась безответной. Поэт тяжело переживал свою безответную любовь. В поезде, уезжая из Одессы, Маяковский читал друзьям фрагменты поэмы «Облако в штанах»: «Вы думаете, это бредит малярия? | Это было | было в Одессе...»

Поэма была завершена с посвящением Лиле Брик «Тебе, Лиля». Первоначальное название поэмы — «Тринадцатый апостол» цензурой было воспринято как кощунство над христианством, кроме этого указывалось, что в поэме Маяковский соединил «лирику и большую грубость». В ответ поэт пообещал быть «безукоризненно нежным, не мужчиной, а — облаком в штанах». Эта фраза послужила основой нового названия. В издании 1915 года был подзаголовок — *тетраптих* (произведение в 4 частях). Каждая часть выражала отрицание: «Долой *вашу* любовь!», «Долой *ваше* искусство!», «Долой *ваш* строй!», «Долой *вашу* религию!».

Поэму «Облако в штанах» исследователи называют вершиной дореволюционного творчества В. В. Маяковского, в котором тема любви сочетается с темами значения поэта и поэзии в обществе, отношения к искусству, религии. В поэме отмечаются лирические и сатирические ноты, что придает произведению драматическое звучание. В целом же это поэма о любви. Во вступлении подчеркиваются мотивы лирики и причины трагедии В. В. Маяковского (противопоставленность лирического героя толпе, «жирным»).

Мною опять славословятся
мужчины, залежанные, как больница,
и женщины, истрепанные, как пословица.

Во вступлении содержатся и радостные, светлые ноты:

У меня в душе ни одного седого волоса,
и старческой нежности нет в ней!

Мир огромив мощью голоса,
иду — красивый,
двадцатидвухлетний.

Первая часть поэмы — крик недовольства: «Долой *вашу* любовь!» Что кроется за этим отрицанием? Лирический герой ждет встречи с Марией, но ее нет и нет. Сердце лирического героя в тоске и тревоге, выражается это через видение им окружающего мира: вечер «уходит», сменяясь мраком ночи; канделябры «хохочут и ржут» в спину уходящего вечера; «городской прибой» «обрызгивает» своим громом; «ляскают» двери, полночь «режет» ножом; гримасничают «дождики», «как будто воют химеры Собора Парижской Богоматери». Все это представляется в увеличенных размерах, а лирический герой — «жилистая громада», «глыба». Глазлы передают отчаянное страдание лирического героя («стонет, корчится», «скоро криком издерется рот»). Фразеологизмы перерастают в метафору («спрыгнул нерв», «потом забегал, взволнованный, четкий»). Мария приходит и сообщает: «Знаете, я выхожу замуж». Кражу любимой поэт сравнивает с похищением из Лувра «Джоконды» Леонардо да Винчи. Тема любви получает новое осмысление. Он выступает против поэтов, которые воспевают «и барышню, и любовь, и цветочек под росами» и уходят от социальных проблем.

Во второй части поэмы Маяковский переходит к теме искусства, которое не хочет видеть страдания людей, как «улица корчится безъязыкая — | ей нечем кричать и разговаривать». Нищие и калеки (герои ранней лирики) требуют внимания к себе: «...Улицы присела и заорала: “Идемте жрать!”». Поэты сторонятся их, а Маяковский считает, что они «чище венецианского лазорья, | морями и солнцами омытого сразу!».

Я знаю —
солнце померкло б, увидев,
наших душ золотые россыпи!

Тема поэта и поэзии звучит все сильнее. В Маяковский противопоставляет себя «поэтикам» — «...я — где боль, везде»; обращаясь к «пиликающим поэтикам», он заявляет: «Долой *ваше* искусство!».

В третьей части автор отрицает господствующий строй, который порождает искаженную любовь и псевдоискусство. Бесчеловечное устройство мира порождает жестокость среди людей, как результат этого возникают тюрьмы, виселицы, сумасшедшие дома. Навстречу сильным выходит лирический герой с лозунгом «Долой *ваш* строй!».

В четвертой части — «Долой *вашу* религию!» поэт явно богохульствует, вводит богоборческие мотивы. И снова, как в начале

поэмы, он обращается к Марии. Это и мольбы, и упреки. В итоге поэт остается с кровоточащим сердцем.

С 1915 по 1919 год Маяковский жил в Петрограде, был автором журнала «Новый Сатирикон» (до 1918 года). Здесь он опубликовал «Гимн судьбе», «Гимн ученому», «Гимн обеду» и другие произведения, в которых углубляется тема социального протеста против «мерзости жизни». Главное произведение этого периода — поэма «Война и мир». В ней война показана как всемирная трагедия. Поэт называет и виновников этой трагедии. При всем ужасе, описанном в поэме, звучат и оптимистические нотки: «Вселенная расцветет еще, радостна, нова».

В сентябре 1915 года Маяковский был призван на военную службу. Февральскую и Октябрьскую революции В. В. Маяковский принял восторженно. После Февральской революции он участвовал в новых творческих объединениях («Союз деятелей искусства», «Свобода искусству»), выступал на митингах, собраниях, понимал продолжающуюся войну как патриотическую. В. В. Маяковский, романтик в жизни и творчестве, видел свой долг в том, чтобы вернуть каждому человеку на Земле чувство собственного достоинства. В дореволюционном творчестве это выражалось в форме индивидуального протеста. Когда революционные массы выступили против социальной несправедливости, В. В. Маяковский ощутил свое единение с народом. В его творчестве возник пафос романтического насилия над историей и стал определяющим.

Революционные события дали импульс и возрождению футуристической эстетики. Довольно быстро возникла концепция «коммунистического футуризма» («комфута»), в поэзии В. В. Маяковского она нашла свое практическое отображение. Так, в поэме «Левый марш» отмечается типичная для футуризма конкретно-социальная образность в воплощении темы будущего («Ваше слово, товарищ маузер»).

Основные темы и проблемы послеоктябрьского творчества В. В. Маяковского. «Принимать или не принимать? Такого вопроса для меня не было. Моя революция. Пошел в Смольный. Работал. Все, что приходилось», — писал поэт в автобиографии «Я сам». Первыми поэтическими строками Маяковского, адресованными уходящему миру, стали: «Ешь ананасы, рябчиков жуй, | День твой последний приходит, буржуй» (1917).

Революцию Маяковский горячо приветствовал, потому что видел в ней возможность разрешения конфликта между «громдой-ненавистью» и «громдой-любовью». Он стал певцом революции, будучи по природе своей бунтарем. Смену строя Маяковский воспринимал как возможность реализовать свои желания и утопии: уничтожить буржуазный мир, ниспровергнуть старое искусство и мораль:

Граждане!
Сегодня рушится тысячелетнее «Прежде».
Сегодня пересматривается миров основа.
Сегодня
до последней пуговицы в одежде
жизнь переделаем снова!

(«Революция», 1917)

В стихотворении «Ода революции» (1918) поэт говорит о «двуликости» революции. Смесь жестокости и гуманизма, созидания и разрушения, и неизвестно, чем она обернется — «строгой постройкой» или «грудой развалин». Способность отвергнуть традиционные моральные ценности становится для него умением подняться над обывательским взглядом на вещи.

Поэт явился одним из организаторов и руководителей нового художественного объединения — ЛЕФа (Левый фронт [искусства]). Три новых принципа искусства, выдвигаемые левовцами, гласили: художник должен понять необходимость писать на ту тему, которая наиболее актуальна для общества в данный момент (*принцип социального заказа*); материалом для творчества должен стать не вымысел, а факт (*принцип литературы факта*); задача искусства — напрямую вторгаться в жизнь, приближая будущее (*принцип искусства-жизнестроения*).

Эти принципы были реализованы в послереволюционной поэзии самого Маяковского и его товарищей по ЛЕФу (Б. Пастернак, Н. Асеева, С. Третьякова, В. Шкловского и др.).

Маяковский верил, что, воплощая в жизнь революционные лозунги, можно преодолеть трагедию одиночества, неостребованной энергии личности в бездуховном обществе. Если в дореволюционном творчестве поэт предлагал новое видение мира, то теперь эту роль он уступил партии и пролетариату, определив себя как глашатая их воли. В его послереволюционном художественном мире образ лирического героя меняется. Началом трансформации, ее поворотной вехой стало стихотворение «*Поэт — рабочий*» (1918). Здесь поэт, сняв маску «грубого гунна», отказавшись от позы гордого трагического одиночества, протягивает руку Другому с предложением о союзе. Этим Другим оказывается Рабочий, основа союза Поэта и Рабочего — в сходстве их труда. Маяковский был готов слышать и слушать голоса других людей. Чувство собственного достоинства, которое в раннем творчестве заставляло лирического героя Маяковского подниматься против «мира сытости», теперь превратилось в чувство равенства с массами: «Я себя | советским чувствую | заводом, | вырабатывающим счастье».

Масштабу личности соответствует и масштаб переживаний. Лирического героя Маяковского волнуют судьбы всей страны: «Когда | на республику | лезут громы, | личное счастье — | это

рост | республики нашей богатства и силы». Лирический герой Маяковского переживает то, что не входит в понятие интимных переживаний, и при этом публично говорит о том, что считается интимным. Если раньше он был замкнут в своем мире, не понятый толпой, то *теперь активно ищет общения*. Вот почему в после-революционной поэзии Маяковского появляются жанры «писем», «посланий», «разговоров».

В идеале человека-гражданина поэт сконцентрировал мечты и упования тех людей, которые поверили в революцию. Его герой, при всем стремлении к единению с «другими», не растворен в массе. Человек-гражданин — это личность, переживающая социальные явления как факты собственной жизни, равная обществу и достойная его.

Работа В. В. Маяковского в «Окнах РОСТА». С октября 1919 по февраль 1922 года В. В. Маяковский сотрудничал в РОСТА (Российское телеграфное агентство). Вместе с ним работала группа художников: из газетных сообщений отбирали самые важные, на эти темы делали рисунки, а рифмованные подписи к ним сочинял Маяковский; но плакаты, вывешиваемые в больших окнах пустующих магазинов, были безымянными. Для поэта работа в РОСТА стала лабораторией, где он освобождал стих «от поэтической шелухи на темах, не допускающих многословия». Она способствовала развитию у Маяковского таланта сатирика: он сам называл свое творчество для «Окон РОСТА» «грозный смех». Маяковский часто обращался к образу Антанты. Вот несколько примеров из надписей к плакату РОСТА № 175 (каждой из подписей соответствовал рисунок):

1. Рабочий, не смотри Антанте в рот.
2. Ртом Антанта, наверное, только врет.
3. Вырви язык, чтоб не лила елей.
4. Посмотри на руки лучше ей.
5. Нанесет тебе этими руками смерть.
6. Если будешь без дела Антанте верить.
7. Ты пану покажи, каков ты в драке.
8. Врангелю покажи, где зимуют раки.

Часто это были частушки, рекламные стихи, лозунги для оформления витрин и улиц, киносценарии. Увлечшись кинематографом, Маяковский в 1918 году сам снялся в фильмах («Не для денег родившийся», «Барышня и хулиган», «Закованная фильмой»).

В дореволюционной поэзии Маяковского не было так называемого ролевого героя. В послеоктябрьской лирике одним из героев Маяковского стал человек из народной массы. Испытывая интерес к его духовной жизни, поэт помогал своему герою облечь его переживания в слова. Так в творчестве Маяковского появился жанр «рассказа». Интересна речь этого героя: с одной стороны, она полна

просторечия («про-между лопаток»), грамматических неправильностей («в рубаху влазь»), с другой — желания выразиться изысканно («Чтобы суше пяткам — | пол | стелется, | извиняюсь за выражение, | пробковым матом»).

Постепенно происходил процесс слияния лирического героя Маяковского с персонажами его произведений. Поэт как бы стремился найти себя в массе, из «я» стать частью «мы» («Рассказ литейщика Ивана Козырева о вселении в новую квартиру», 1928). Со временем «пролетарский колорит» в стихотворениях Маяковского превратился в пролетарский жаргон, иногда на грани между литературным и ненормативным речевыми стилями. Чаще всего это стиль брани: «Посылаю к чертям свинячьим | все доллары | всех держав» («Вызов»); «К любимым чертям с матерями катись | Любая бумажка...» («Стихи о советском паспорте»). В стихотворении «Моя речь на показательном процессе по случаю возможного скандала с лекциями профессора Шенгели» поэт дает объяснение такому поведению своего героя: «Но ругань моя — | не озорство, | а долг, | товарищ судья». Лирический герой Маяковского погружается в роль пролетария, стремится исполнять ее наиболее убедительно, при этом не только речь, но и все его поведение строится как поведение рабочего, малообразованного, но преданного революции. Чем дальше продвигался этот процесс, тем больше герой Маяковского приобретал черты люмпена¹. Стремясь найти единство с пролетарием путем опрошения, герой Маяковского опустился до уровня пролетарской массы. Грубость и раньше была приметой стиля Маяковского. Тогда это было выражением вызова старому миру. Грубость героя лирики послереволюционного периода стала выражением уверенной силы, права быть верховным судьей. В статье «Как делать стихи?» Маяковский заявил: «Революция выбросила на улицу корявый говор миллионов, жаргон окраин полился через центральные проспекты, расслабленный интеллигентский язычишко... все эти речи, шепотком пронносимые в ресторанах, — смяты. Это — новая стихия языка. Как его сделать поэтическим?». Такова формулировка творческой задачи, которую он выполнил, сделав люмпенский жаргон своей речью.

Маяковский создал образ Рабочего как высшего идеала, средоточия всех ценностей. Лирический герой его поэзии, стремившийся к преодолению одиночества, пришел к обезличенному «одному из» многих братьев по классу. Образ поэта-Рабочего задумывался как модель человека будущего, но оказался несовместим с общечеловеческими духовными ценностями. Душевная жизнь человека определялась теперь классовой идеологией.

¹ Люмпен — деклассированный слой людей (преступники, бродяги, нищие), а также человек, принадлежащий к такому слою. Люмпен-пролетариат — деклассированный слой людей из пролетариата.

Противоречие между духовными ценностями и избранной им системой нравственных ориентиров стало причиной крушения всей художественной системы поэта. Ю. Н. Тынянов в 1924 году отмечал: «Его верный поэтический прицел — это связь двух планов — высокого и низкого, а они все больше распадаются: низкий уходит в сатиру («Маяковская галерея»), высокий — в оду («Рабочим Курска»). В голой сатире, как и в голой оде, исчезает острота, исчезает двуплановость Маяковского». Противоречивость художественного мира в послереволюционной поэзии Маяковского можно проследить на примере его поэзии 1924—1930 годов («Владимир Ильич Ленин», 1924; «Хорошо!», 1927; «Во весь голос», 1930).

Поэмы В. В. Маяковского о любви. Тема любви по-прежнему занимала важное место в творчестве В. В. Маяковского. Взаимоотношения с Лилей Брик были драматичными, и все же именно ей посвятил поэт свое самое светлое произведение о любви — поэму «Люблю» (1922).

Пришла —
деловито,
за рыком,
за ростом,
взглянув,
разглядела просто мальчика.
Взяла,
отобрала сердце
и просто
пошла играть —
как девочка мячиком.

Лирический же герой любит искренне и преданно, он уверен в своих чувствах:

Не смоят любовь
ни ссоры,
ни версты.
Продумана,
выверена,
проверена.

Этот период в жизни поэта и в его творчестве самый светлый и радостный. Однако вскоре в его жизни произошли драматические события.

Поэма «*Про это*» (1923) написана в период окончательного разрыва с Л. Брик, разочарования в любви. Вступление к поэме начинается с вопроса: «Про что — про это?». А затем речь идет о теме:

В этой теме,
и личной
и мелкой,
перепетой не раз
и не пять,
я кружил поэтической белкой
и хочу кружиться опять.

Слово «любовь» не звучит во вступлении. Но все же в конце поэт подводит читателя к ответу:

Эта тема день истемнила, в темень
колотись — велела — строчками лбов.
Имя
этой
теме:
.....!

Поэт четко определил тему поэмы, еще одно уточнение поэта — «написал поэму... по личным мотивам об общем быте», т. е. жанр этого произведения — лироэпическая поэма, в которой факт биографии послужил лишь «мотивом» творчества.

Быт, реальная обстановка сковывают человеческие взаимоотношения, как стены тюрьмы (первая часть поэмы названа «Баллада Редингской тюрьмы»). Во второй части («Ночь под Рождество») лирический герой, ряженный в шкуру медведя, мечется по городу и понимает, что стал «безлюбным». Лирический герой не приемлет «любви цыплячей», «любви наседок».

Последние названия частей поэмы говорят о многом — «Вера», «Надежда», «Любовь». Борьба за идеальную любовь, раскаяние в содеянном — основные мотивы поэмы. Поэма «Про это» — важная ступень в творчестве В. В. Маяковского, в центре его внимания внутренняя жизнь человека: любовь, страдания, надежды.

Разговор о поэзии. В стихотворении «*Разговор с фининспектором о поэзии*» (1926) Маяковский размышляет о месте поэта и роли поэзии в обществе. Избрана форма «разговора», причем с человеком, далеким от поэзии. «Разговор» должен убедить этого непосвященного в трудности поэтического творчества:

Поэзия —
та же добыча радия.
В грамм добыча,
в год труды.
Изводишь
единого слова ради
тысячи тонн
словесной руды.

В этом стихотворении Маяковский говорит о неразрывной связи поэта с народом.

...я
народа водитель
и одновременно —
народный слуга.

Работая над поэмой «*Во весь голос*» (1930) В. В. Маяковский, как показало изучение его черновиков, создавал одновременно первое Вступление в поэму (то, что принято считать собственно неоконченной поэмой «Во весь голос») и фрагменты, которые печатаются под названием «Неоконченное». Скорее всего, эта поэма должна была состоять из двух контрастных частей — написанного в ораторской манере вступления (что и реализовано в первом Вступлении в поэму) и основного текста, имеющего характер душевной беседы. Это была попытка уравнять, гармонизировать общее и личное, восстановить полноту мировосприятия.

Поэма «Во весь голос» задумывалась автором как творческий манифест. В первом Вступлении в поэму он формулирует приоритеты своей поэзии:

И все
поверх зубов вооруженные войска,
что двадцать лет в победах
пролетали,
до самого
последнего листка
я отдаю тебе,
планеты пролетарий.

Задача поэта — служить обществу, выполнять любую работу, рассказать потомкам «о времени и о себе». Продолжая традиционную для русской литературы тему поэта и поэзии, Маяковский вслед за Пушкиным говорит о жизни своей поэзии в веках:

Мой стих дойдет,
но он дойдет не так, —
не как стрела
в амурно-лировой охоте,
не как доходит
к нумизмату стершийся пятак
и не как свет умерших звезд доходит.

В этом фрагменте ненаписанной поэмы прозвучало то, что составляло трагедию всей послеоктябрьской поэзии Маяковского:

И мне
агитпроп
и мне бы в зубах навяз,
строчить романсы на вас —
доходней оно и прелестней.
Но я
себя смирял,
становясь
на горло
собственной песне.

Насилие над собственной творческой личностью ставилось Маяковским в заслугу поэту «горлану-главарю».

В «Неоконченном» перед читателем предстает совсем другой Маяковский. Это лирик, обращающийся к любимой женщине. И в любви, и в поэзии он отказывается от благоразумия:

Пускай седины обнаруживает стрижка и бритье,
Пусть серебро годов вызванивает уймою,
надеюсь, верую вовеки не придет
ко мне позорное благоразумие.

Главным для всей поэзии Маяковского остается одно: готовность к жертве, к полной самоотдаче. Однако по-прежнему его чувства никем не были востребованы, его порыв остался без ответа.

Соединить две части поэмы не удалось. Второе вступление для поэмы «Во весь голос» поэт не соединил в единый лирический сюжет.

Татьяне Яковлевой посвящается. В 1928 году в Париже В. В. Маяковский познакомился с Татьяной Алексеевной Яковлевой, русской эмигранткой, влюбился в нее. Вторая встреча состоялась весной 1929 года. Маяковский предполагал приехать в Париж осенью 1929 года, но не получил выездную визу.

Любовь не продолжилась. Татьяна вышла замуж. Ей посвящены стихотворения «*Письмо товарищу Кострову из Парижа о сущности любви*» (1928), «*Письмо Татьяне Яковлевой*» (1928). В них Маяковский вновь предстает влюбленным романтиком, который объясняет красоту и тонкость этого бессмертного чувства — любви.

Однако любовное чувство в этих стихотворениях обретает новые черты.

С одной стороны, чувство любви, всегда так ярко раскрываемое поэтом, переводится в чувство классовой солидарности:

В поцелуе рук ли,
 губ ли,
 в дрожи тела близких мне
 красный цвет
 моих республик
 тоже
 должен
 пламенеть.

(«Письмо Татьяне Яковлевой», 1928)

А вот и совсем другие строки, в которых поэт передает чувство тоски, любви, нежности:

Иди сюда,
 иди на перекресток
 моих больших
 и неуклюжих рук.

Любовь для него невозможна в сочетании с бытом, она имеет космические масштабы, вселенскую значимость. Свести свою любовь к воспеванию цвета красного флага у лирического героя Маяковского не получается. В «Письме товарищу Кострову из Парижа о сущности любви» Маяковский подразделял чувство на три разновидности, противопоставляя возвышенное человеческое чувство «прохожей паре чувств» и грубой «озверевшей страсти». Чувство, возникшее к русской эмигрантке Татьяне Яковлевой, вдохновляло поэта на то, чтобы «просто разговаривать стихами». Стихи, рожденные любовью, должны «поднимать и вести, и влечь, которые духом ослабли». Любовная искренность лирического героя делала его по-прежнему открытым и беззащитным.

Эксперимент поэта на себе самом и на своем творчестве не удался: нельзя «наступать на горло собственной песне» и остаться цельной личностью, чье «сплошное сердце гудит повсеместно».

Сатира В. В. Маяковского. Во вступлении в поэму «Во весь голос» поэт, характеризуя своих «страниц войска», так говорил о сатире:

Оружия
 любимейшего
 род,
 готовая
 рвануться в гике,
 застыла
 кавалерия острот,
 поднявши рифм
 отточенные пики.

Сатира всегда была для поэта «любимейшим родом оружия». При помощи сатирических образов до революции он сражался с миром «сытых». Теперь он искал новый объект сатиры. Стремясь к воплощению идеалов революции, создавая образ рабочего, В. В. Маяковский чувствовал несовпадение своего идеала общества и человека с тем, что он видел вокруг. Самым страшным прагом революции для Маяковского был тот, кто не понимал ее вселенских задач и потихоньку пользовался ее достижениями, — «советский» мещанин. «Совмещанин», по мнению поэта, имитировал гражданственность, подменяя ее трескучими словами и бытовыми удобствами. Это приводило к опошлению идеи, которой Маяковский посвятил всего себя. Вот почему так оскорбительно было для него мещанство, так резка и уничижительна стала его сатира.

Написанное в конце гражданской войны стихотворение «*О дрянни*» (1921) рисует нового чиновника. Оценки поэта безжалостны: мещанин — «дрянь», «мразь», «мурло». Предметно-бытовая детализация (пианино, самовар, «тихоокеанские галифиша», платье с серпом и молотом) подчеркивает опошление революции теми, кто «засели во все учреждения». Фантастический прием оживления портрета Маркса указывает на авторскую позицию предельно четко.

Мещанин, попадающий из уютной комнаты в кабинет чиновника, остается мещанином. Подмена гражданской позиции словами идет на всех уровнях. На службе производительный труд подменен заседаниями. Об этом стихотворение «*Прозаседавшиеся*» (1922). Гиперболизация, фантастический гротеск, используемые Маяковским в этом произведении, предельно обостренно показывают абсурдность чиновничьих занятий. Противоречие между предметом заседаний и их количеством раздувается до предела. Расхожая фраза «столько дел, хоть разорвись» реализуется буквально.

Последние годы жизни В. В. Маяковского. В последние годы жизни в душе В. В. Маяковского не было покоя. Его идеал «громальной любви» остался иллюзией, в литературе шла острая борьба. Творчество поэта оценивалось не объективно (например, после пьесы «Клоп» отрицательная критика назвала автора «антисоветский душой»; в «Бане» увидели «издевательское отношение к нашей действительности...»). Вступление к поэме «Во весь голос» Маяковский написал, готовясь к открытию персональной выставки «20 лет работы», но эту выставку проигнорировали и официальная критика, и писатели. Больной, оказавшийся в «кажущейся свободе» «связан по рукам и ногам» (М. Цветаева), страдающий от отчуждения друзей и неразделенной любви, 14 апреля 1930 года в возрасте 36 лет Маяковский застрелился. В предсмертной записке, последнем поэтическом послании, он указал на причину ухода из жизни:

Как говорят —
 «...инцидент исчерпан»,
 любовная лодка
 разбилась о быт.
 Я с жизнью в расчете
 и не к чему перечень
 взаимных болей,
 бед
 и обид.

Официальная пресса опубликовала статью «Памяти Маяковского», в которой были искажены его творчество и личность. Через пять лет И. В. Сталин произнес: «Маяковский был и остается лучшим, талантливейшим поэтом нашей советской эпохи...». Сразу изменилось отношение к творчеству Маяковского — его стали обожествлять. Создание из поэта «классика советской литературы» тоже не способствовало объективному восприятию его личности и творчества. Тем не менее в строках его произведений сохранился образ удивительного поэта — «горлана-главаря», который пережил все драматические послереволюционные события, остался идеалистом, романтиком революции, не предал ее идеалов, но усомнился в правильности режима власти.

Вопросы и задания

1. Прочитайте в учебнике раздел о В. В. Маяковском. Вспомните известные вам произведения поэта.
 2. *Прочитайте дополнительную литературу о жизни и творчестве В. В. Маяковского.
 3. Составьте таблицу «Хроника жизни и творчества В. В. Маяковского».
 4. Сформулируйте основные положения программы футуристов. Приведите примеры «новой эстетики» из произведений В. В. Маяковского.
 5. **Какую литературную группу возглавлял В. В. Маяковский? Чем ее программа отличалась от других программ футуристов?
 6. Исследователи творчества В. В. Маяковского отмечали, что стремление поэта вводить словарь улицы — традиции русской классики. Подтвердите (или опровергните) это суждение, иллюстрируя свои соображения примерами из русской классики.
 7. Прочитайте стихотворения В. В. Маяковского «Ночь» (1912), «Нате» (1913), «Послушайте» (1914), «Скрипка и немножко нервно» (1914), «А вы могли бы?» (1913), «Лиличка!» (1916). Охарактеризуйте раннее творчество В. В. Маяковского (с опорой на прочитанные произведения).
 8. *Составьте план и подготовьте сообщение на тему «Особенности поэтики В. В. Маяковского» (обратите внимание на единство живописи и поэзии, словотворчество, публицистический пафос, рифму и т. д.). Иллюстрируйте свои рассуждения примерами из прочитанных произведений.
- Как вы понимаете суждение Ю. Н. Тынянова, который отмечал, что стих В. В. Маяковского «породил особую систему стихового смысла. Сло-

но занимало целый стих, слово выделялось, и поэтому фраза (тоже занимающая целый стих) была приравнена к слову, сжималась». Включите свой комментарий по поводу высказывания Ю. Н. Тынянова в сообщении.

9. Выучите одно-два ранних стихотворения В. В. Маяковского (по вашему усмотрению). Проанализируйте их. Объясните, почему вы остановились на этих стихотворениях. Охарактеризуйте лирического героя. Отметьте художественные особенности текстов.

10. Отношение Маяковского к революции. Составьте план ответа.

11. Темы и проблемы послеоктябрьской лирики В. В. Маяковского.

12. Как раскрывается тема любви в лирике В. В. Маяковского (на примере стихотворений «Письмо Татьяне Яковлевой», «Письмо товарищу Кострову о сущности любви»)?

13. *Как В. В. Маяковский понимал роль поэта? Как он раскрывает эту тему во вступлении к поэме «Во весь голос», в стихотворении «Разговор с фининспектором о поэзии»?

14. **Отметьте традиции (А. С. Пушкина, М. Ю. Лермонтова, Н. А. Некрасова) и новаторство в раскрытии темы поэта и поэзии Маяковским. Составьте план ответа.

15. Составьте понятийный словарь темы «В. В. Маяковский».

Рекомендуемая литература

*Анненков Ю. Дневник моих встреч. Цикл трагедий : в 2 т. / Ю. Анненков. — Л., 1991.

*Гончаров Б. Поэтика Маяковского / Б. Гончаров. — М., 1983.

Денисова И. Революция — любовь. Новаторские принципы послеоктябрьской лирики Маяковского / И. Денисова. — М., 1989.

Маяковская Л. О Владимире Маяковском / Л. Маяковская. — М., 1965 (и другие издания).

Михайлов А. Мир Маяковского : взгляд из восьмидесятых / А. Михайлов. — М., 1990.

Михайлов А. Точка пули в конце. Жизнь Маяковского / А. Михайлов. — М., 1993.

Тренин В. В мастерской стиха Маяковского / В. Тренин. — М., 1991.

**Янгфельдт Б. Любовь — сердце всего : Л. Брик и В. Маяковский. Переписка 1915—1930 / Б. Янгфельдт. — М., 1991.

НОВОКРЕСТЬЯНСКАЯ ПОЭЗИЯ

Ядром группы новокрестьянских поэтов были Н. А. Клюев (1884—1937), С. А. Есенин (1885—1925), П. В. Орешин (1887—1938), С. А. Клычков (1889—1937). Еще в группу входили П. Карпов, А. Ширяевец, А. Ганин, П. Радимов, В. Наседкин, И. Приблудный. При всем различии творческих индивидуальностей их сближало крестьянское происхождение, неприятие городской жизни и интеллигенции, идеализация деревни, старины, патриархального уклада жизни, стремление «освежить» русский язык на фольклорной основе. С. Есенин и Н. Клюев предпринимали попытку объединиться с «городскими» писателями, которые, по их мнению, сочувственно относились к «народной» литературе (А. М. Ремизов, И. И. Ясинский и др.). Созданные ими в 1915 году литературно-художественные общества «Краса», затем «Страда» просуществовали несколько месяцев. После революции большинство новокрестьянских поэтов оказались невостребованными в жизни и литературе со своей поэтизацией неразрывной связи человека с миром живой природы, им пришлось стать свидетелями ломки традиционных крестьянских устоев. Клюев, Клычков, Орешин были репрессированы и расстреляны как кулацкие поэты.

Клюев Николай Алексеевич (1884—1937) был наиболее зрелым поэтом в этой группе. С. Есенин однажды сказал о Клюеве: «Он был лучшим выразителем той идеалистической системы, которую несли все мы».

Родился будущий поэт в крестьянской семье. Отец его служил урядником, мать, Прасковья Дмитриевна, происходила из семьи старообрядцев. Она, «былинщица, песельница», обучала сына «грамоте, песенному складу и всякой словесной мудрости». Печататься Н. Клюев начал с 1904 года; с 1905 года приобщился к революционной деятельности, распространял прокламации Всероссийского крестьянского союза в Московской и Олонецкой губерниях. Был арестован, после освобождения вновь возвратился к нелегальным занятиям. Революционные идеалы Н. Клюева были тесно связаны с идеями христианской жертвенности, жадой страдания за «сестер» и «братьев» «с молчаливо-ласковым лицом».

Я надену черную рубаху
И вослед за мутным фонарем
По камням двора пройду на плаху
С молчаливо-ласковым лицом.

(1908)

В 1907 году началась переписка Н. Клюева с А. Блоком, который сыграл значительную роль в судьбе начинающего поэта. А. Блок занимали вопросы взаимоотношений интеллигенции и народа, очевидно, поэтому он с интересом отнесся к крестьянскому поэту (как и к С. Есенину), познакомил его с современной литературой, способствовал публикации его стихов в журналах «Золотое руно», «Бодрое слово» и др. Н. А. Клюев изучил идеи теоретиков русского символизма — А. Белого, Вяч. Иванова, Д. Мережковского о «народной душе», «новом религиозном сознании», «мифотворчестве» и как бы откликнулся на неонароднические искания, взял на себя роль «народного» поэта, певца «красоты и судьбы» России.

В 1911 году вышел первый сборник его стихов «Сосен перешон» с посвящением А. Блоку и с предисловием В. Я. Брюсова. Стихотворения этого сборника высоко оценили С. Городецкий, В. Брюсов; Н. Гумилев в рецензии на этот сборник написал: «На смену изжитой культуре, приведшей нас к тоскливому безбожью и бесцельной злобе, идут люди, которые могут сказать про себя: “Мы предутренние тучи, зори росные весны” (эта цитата из стихотворения Клюева “Голос из народа”). Высшая ценность для поэта — Народ. Герои — люди близкие к природе, Богу. Поэт с болью пишет о страданиях “мужика, бичуемого и распинаемого, замурованного в мертвую стену — нужды, голода и нравственного одиночества”».

Выступая от лица народа, Николай Алексеевич клеймил интеллигенцию, предсказывал появление новых сил, идущих на смену разрушающейся культуре:

Вы — отгул глухой, гремячей,
Обессилевшей волны,
Мы — предутренние тучи,
Зори росные весны.

В стихах Н. А. Клюева главная тема — возвеличивание Природы и обличение «железной цивилизации», «города» (как и в поэме С. Есенина «Сорокоуст») и «людей ненуждающихся и ученых» («Вы обещали нам сады»¹). Знаток и собиратель фольклора, Н. Клюев один из первых предпринял попытку перейти в стихах на стили-

¹ У К. Бальмонта: «Я обещаю вам сады...».

зованный язык народной поэзии, используя такие жанры, как песня, былина. Сборник Н. Клюева «Лесные были» состоял в основном из стилизаций народных песен («Свадебная», «Осторожная», «Посадская» и др.). Вослед ему С. Есенин написал сборник «Радуница».

Н. Клюев радостно приветствовал свержение самодержавия. В стихотворении «Красная песня» он ликовав по поводу этого события:

Распахнитесь орлиные крылья,
Бей, набат, и гремите, грома, —
Оборвалися цепи насилья,
И разрушена жизни тюрьма!

Весной 1917 года вместе с С. А. Есениным он выступал на революционных митингах, собраниях. После Октябрьской революции Н. Клюев прославлял советскую власть, «мучеников и красноармейцев» и даже... красный террор: «Убийца красный — святей потира¹!...». Ему казалось, что революция свершилась в интересах крестьянства, что придет «мужицкий рай»: «И цвести над Русью новою | Будут гречневые гении».

В 1920-е годы поэт пребывал в растерянности... Он то воспевал, то оплакивал «погорелую», навсегда уходящую в прошлое «деревню-сказку» (поэмы «Заозерье», «Деревня», «Погорельщина»).

В поэме «*Погорельщина*» изображена эпоха Андрея Рублева, но в произведение проникли и современные Н. Клюеву ритмы, фразы. Лирический герой встречается как с историческими, так и с внеисторическими образами. В строках, посвященных современной ему деревне, звучат боль и страдание, — поэт отмечает утрату духовных ценностей, распад русской деревни:

Не стало кружевницы Прони...
С коклюшек ускакали кони,
Лишь златогривый горбунок,
За печкой выискав клубок,
Его брыкает в сутемёнки...
А в горенке по самогонке
Тальянка гиблая орет —
Хозяев новых обиход.

В годы «великого перелома» эта поэма не была напечатана, и Клюев писал: «Я сгорел на своей “Погорельщине”, как некогда сгорел мой прадед протопоп Аввакум на костре пустозерском».

В 1934 году Клюев был арестован, а в 1937 году расстрелян.

¹ Потир (от греч. poter) — сосуд для освящения вина и принятия причастия, используемый в церковных церемониях.

Клычков Сергей Антонович (1889—1937) родился в Тверской губернии, в старообрядческой семье. С. Клычков был связан с революционной молодежью, в декабрьском восстании 1905 года выступал на стороне пролетариата. Первый поэтический успех ему принес сборник «Потаенный сад». Критик Вяч. Полонский писал о С. Клычкове: «Прелестный и нежный поэт. У него безукоризненная рифма, певучая легкость стиха, непринужденная песенность размеров». В его ранней поэзии отмечается романтическое мироощущение деревни и неприятие крестьянским почетом «индустриальной» цивилизации. Прибежищем поэта становится сказочный «потаенный сад», время действия отнесено в далекое патриархальное прошлое — в «золотой век». Образ деревни, который рисует поэт, неустойчив, реальность оборачивается фантазией:

Не видит никто и не слышит,
Что шепчет в тумане ковыль,
Как лес головою колышет,
И сказкой становится быть...

Предчувствие перемен наполняет его стихи грустью. Клычкова называли певцом таинственного: природа у него одушевлена, заселена русалками, лешими, колдуньями и другими сказочными героями.

Лель цветами все поле украсил,
Все деревья листья убрал,
Слышал я, как вчера он у прясел
За деревнею долго играл...

Легко почувствовать связь поэзии С. Клычкова с народными песнями, особенно лирическими и обрядовыми. Рецензенты его первых книг сопоставляли творчество Клычкова с творчеством Н. Клюева. Однако мироощущение Клычкова было иным, поэтому в его творчестве отсутствовали революционно-бунтарские настроения; практически не встречалось резких нападок на «город», «интеллигенцию», что было характерно для новокрестьянской поэзии. Родина, Россия в поэзии Клычкова — светлая, сказочная, романтическая.

За чудесною рекою
Вижу: словно дремлет Русь.

Последний сборник поэта назывался «В гостях у журавлей». С. Клычков занимался переводами грузинских поэтов, киргизских эпосов. В 1930-е годы его назвали идеологом «кулачества». В 1937 году репрессировали и расстреляли.

«Новокрестьянская группа» просуществовала недолго, распалась она вскоре после Октябрьской революции. Поэты родом из деревни — С.Клычков, Н.Клюев, С.Есенин и др. — писали о своей «малой» родине с любовью и болью, пытались повернуть всех к милому их сердцу патриархальному, деревенскому укладу.

Исследователи отмечают созвучие настроений в творчестве Клычкова и Есенина, при этом С. Клычкова считают предшественником С. Есенина.

Вопросы и задания

1. Прочитайте в учебнике раздел о новокрестьянской поэзии.
2. *Составьте план ответа и подготовьте сообщение на одну из тем:
 - «Особенности новокрестьянской поэзии»;
 - «Творчество Н. Клюева»;
 - «Творчество С. Клычкова».
3. *Письменно проанализируйте стихотворение новокрестьянского поэта (по вашему выбору). Расскажите о вашем восприятии, истолковании, оценке текста.
4. Выучите одно-два стихотворения новокрестьянских поэтов. Расскажите об особенностях новокрестьянской поэзии на примере этих текстов.

Рекомендуемая литература

Мекш Э.Б. Русская новокрестьянская поэзия / Э.Б. Мекш. — Даугавпилс, 1991.

Михайлов А.И. Пути развития новокрестьянской поэзии / А.И. Михайлов. — Л., 1990.

Неженец Н.И. Поэзия народных традиций / Н.И. Неженец. — М., 1988.

**Сергей
Александрович
Есенин
(1895 — 1925)**



Широкий интерес к жизни и творчеству Есенина поражает отечественных и зарубежных исследователей. «Его знают даже те люди, которые никогда есенинских стихов не читали, да и вообще никаких стихов не читают... Короткая, бурная и печальная жизнь Есенина многих поразила, и об этой жизни стали слагаться легенды», — писал в 1929 году поэт русского зарубежья Г.Адамович.

Некоторые легенды Есенин «сочинял» сам. «Сначала — роль “херувима”, “пастушка”, “Леля”, природного дитяти <...>; пять лет спустя — “хулигана”. Окрестив себя “хулиганом”, принимается хулиганить в реальности и, как с иронией отмечает его соперник по литературному хулиганству Маяковский, “шумит в участке”. Еще пять лет спустя, в середине 1920-х годов, смиряется с мыслью о близкой смерти и — кончает жизнь в петле», — сказано в книге Льва Аннинского.

«Фамилия Есенина — русская — коренная, в ней звучат языческие корни, — писал А. Н. Толстой, — Овсень, Таусень, Осень, Ясень, — связанные с плодородием, с дарами земли, с осенними праздниками... Сам Сергей Есенин действительно деревенский, русский, кудреватый, голубоглазый, с задорным носом...»

С. А. Есенин родился 21 сентября (3 октября) 1895 года «в Рязанской губернии, Рязанского уезда, Кузьминской волости, в селе Константинове...», — как написал он сам в автобиографии. Здесь прошло его детство, сюда он многократно приезжал, став известным поэтом.

Название села «Константиново» не встречается в его произведениях, но когда он пишет: «Вспомнил я деревенское детство, вспомнил я деревенскую синь...», сразу понятно, о каком месте на земле идет речь.

Его отец Александр Никитич служил в Москве в лавке, дома бывал только наездами. Раннее детство Есенина прошло у деда и бабушки по материнской линии. По воспоминаниям поэта, детство было беззаботным, не отягощенным крестьянским трудом. В автобиографии 1924 года он писал: «Часто собирались у нас дома слеп-

цы, странствующие по селам, пели духовные стихи...» Поэзией Есенин заинтересовался уже в детстве: «Пробуждение творческих дум началось по сознательной памяти до 8 лет... Стихи начал слагать рано. Толчки давала бабка, она рассказывала сказки». Велика роль народного творчества в становлении будущего поэта. «...Есенин любил пение матери. Уже в зрелые годы он с большой радостью слушал ее и в Константинове, где она постоянно жила, и в Москве, куда изредка навещалась. ...Споет она, — вспоминала писательница Софья Виноградская, — а он говорит: “Вот это песня! Сестры так не умеют, это старая песня”». Старинные песни будущий поэт слышал не только дома. За работой, во время праздников пели рязанские крестьяне: «Сгребая сено на покосах, | Поют мне песню косари».

Ты прости — прощай, любезный друг,
И, родимая, ах да прощай, сторонушка! —

— такие песни с детства слышал С.А.Есенин, через них воспринимал красоту окружающего мира. В его стихах часто звучит слово «песня»:

Эх, песня,
Песня!
Есть ли что на свете
Чудесней?

Не случайно одну из своих первых книг Сергей Александрович хотел назвать «Рязанские побаски, канавушки и страдания».

В 1904 году Сергей Есенин поступил в земское четырехклассное училище, затем окончил второклассную учительскую школу в селе Спас-Клепики. «Родные хотели, чтоб из меня вышел сельский учитель», — вспоминал поэт. К этому времени относятся его первые сохранившиеся стихи. Лето Есенин проводил в Константинове, бывал в доме священника Ивана Попова, в котором собиралась учащаяся молодежь; посещал имение помещицы Л. И. Кашиной, которая стала прототипом Анны Снегиной. Он был сердечно привязан к своей семье, любил младших сестер Екатерину и Александру, которая позже отмечала у Есенина «чувство кровного родства»: «Он любил нас с сестрой, любил своих детей, всюду возил с собой их фотографии. Его всегда тянуло к своей семье, к домашнему очагу, к теплу родного дома».

Есенин часто бывал в Москве, там познакомился с творческой интеллигенцией, начал писать стихи.

Звездочки ясные, звезды высокие!
Что вы храните в себе, что скрываете?

Звезды, таящие мысли глубокие
Силой какою вы душу пленяете?

(«Звезды», 1896)

«И мне широкий путь лежит, но он заросший весь в бурьяне».
Весной 1912 года поэт приехал в Москву. «Есенин пришел из деревни не крестьянином, а в некотором роде деревенским интеллигентом» (А. В. Луначарский). Однако судьба уготовила ему сначала службу в мясной лавке, конторе книгоиздательства «Культура», затем в типографии И. Д. Сытина. Есенин сблизился с революционно настроенными рабочими, начал интересоваться общественными вопросами, встречаться с социал-демократами, участвовать в организации их собраний, распространять литературу. В письмах Сергея Александровича отразились его напряженные духовные искания. Он мечтал идти по пушкинским стопам. «Хочу писать “Пророка”, в котором буду клеймить позором слепую, увязную в пороках толпу... Отныне даю тебе клятву, буду следовать своему “Поэту”. Пусть меня ждут унижения, презрения и ссылки», — писал он в письме другу, земляку Г. А. Панфилову. Одновременно усилились его религиозные настроения: «В настоящее время я читаю Евангелие и нахожу очень много для меня нового... Христос для меня совершенство», — сообщал он Панфилову в другом письме. В это время С. Есенин учился на историко-филологическом отделении Народного университета им. А. Л. Шанявского; пытался опубликовать свои стихи в московских журналах...

Первой публикацией С. А. Есенина считается стихотворение «Береза», напечатанное в детском журнале «Мирок», подписанное псевдонимом Аристон. Откуда этот псевдоним? Возможно, из стихотворения Г. Р. Державина «К лире», в котором поэт осуждал людей черствых, равнодушных. Видимо, раздумья Державина о жизни тогда были близки Есенину...

Ранние стихотворения Есенина разнообразны по тональности и настроению, в них изображен яркий мир родной природы. В его лирике переплетаются два начала — языческое и христианское. Есенин разделял и идеи пантеизма¹. Обращаясь к природе, поэт общался с Богом:

Позабыв людское горе,
Сплю на вырублях сучья,
Я молюсь на алы зори,
Причащаюсь у ручья

(«Я пастух; мои палаты...», 1914).

Так поэт отождествлял церковную службу с жизнью природы. В его стихах присутствует много церковной лексики: «И под плач

¹ Пантеизм (от греч. pan — все + theos — бог) — учение, отождествляющее бога с природой и рассматривающее природу как воплощение Божества.

панихид, под кадилный канон, | Все мне чудился тихий раскованный звон» («Подражанье песне», 1910); «Троицино утро, утренний канон, | В роще по березкам белый перезвон...» (1914).

Лирический герой настроен романтически, он мечтает о чистой и светлой любви. «Залюбуюсь, загляжусь ли | На девичью красоту, | А пойду плясать под гусли, | Так сорву твою фату». Здесь, как и в других произведениях Есенина, просматривается фольклорное начало («Подражанье песне», 1910; «Хороша была Танюша, краше не было в селе», 1911; «Песня старика разбойника», 1912; и др.). Фольклорное начало ярко проявляется в антонимах, самоименованиях субъекта: «Я последний поэт деревни...», «Я пастих...», «Я странник убогий...».

Лирический герой в стихах этого периода — восторженный наблюдатель природы, любящий Русь, все живое. В 1910 году С.Есенин написал стихотворение «*Выткался на озере алый свет зари...*». Необычные метафоры первых строк стихотворения раскрывают яркую гамму переживаний лирического героя. Его любовь и радостное чувство находятся в определенной дисгармонии с природой: «Плачет где-то иволга, схоронясь в дупло, | Только мне не плачется — на душе светло». Этот свет души, хмельное безрассудство не видит опасности, не думает о будущем: «Зацелую допьяна, изомну, как цвет, | Хмельному от радости пересуду нет».

В стихах С.Есенина рисуется деревенское приволье, неисчерпаемая в своей красоте жизнь природы. В них есть зарисовки, напоминающие лирические этюды («*В хате*», «*Пороша*», «*Береза*», «*Сылет черемуха снегом*» и др.).

Там, где капустные грядки
Красной водой поливает восход,
Кленёночек маленькой матке
Зеленое вымя сосет.

(1910)

Любовь к природе, деревне, животным — это составляющие аспекты любви к родине, к России. Поэт любит и принимает все на родной земле: «Край любимый. Сердцу снятся | Скирды солнца в водах лонных. | Я хотел бы затеряться | В зеленях твоих стозвонных» (1914); «Край ты мой заброшенный, | Край ты мой, пустырь. | Сенокос некошенный, | Лес да монастырь» (1914).

Откуда берется это чувство и чем оно поддерживается, сам поэт сказать не может: «Но люблю тебя, родина кроткая! | А за что — разгадать не могу...» (1914).

Появляются у Есенина и стихи-размышления о жизни, добре, зле, любви. Все эти мысли нашли отражение в следующем стихотворении, основная идея которого — искренняя любовь к близнему, непоказная христианская благодетель.

Шел господь пытаться людей в любви,
Выходил он нищим на кулижку.
Старый дед на пне сухом, в дубrove,
Жамкал деснами зачерствелую пышку.

Увидал дед нищего дорогой,
На тропинке, с клюшкой железной,
И подумал: «Вишь, какой убогой, —
Знать, от голода качается, болезный».

Подошел господь, скрывая скорбь и муку:
Видно, мол, сердца их не разбудишь...
И сказал старик, протягивая руку:
«На, пожуй... маленько крепче будешь».

(1914)

В 1914 году С. Есенин создал поэму «Марфа Посадница», в которой отразилась ситуация военного времени.

Стихотворение «*Русь*» (1914), пожалуй, самое драматичное и социальное произведение С. Есенина. Поэт изобразил империалистическую войну через слезы и боль матерей, которые испытывали тяжесть войны. Народные приметы, обрядовые детали, лексика, психологические детали помогли поэту точно и ярко воспроизвести русскую деревню, погруженную в «сумерки мглы».

Повестили под окнами сотские
Ополченцам идти на войну.
Загыгыкали бабы слободские,
Плач прорезал кругом тишину.

Поэту удалось найти свой, крестьянский угол зрения на военные события. О своих стихах, посвященных Первой мировой войне, С. А. Есенин писал в «Воспоминаниях»: «Я, при всей своей любви к рязанским полям и к своим соотечественникам, всегда резко относился к империалистической войне и воинствующему патриотизму. Этот патриотизм мне органически чужд. У меня даже были неприятности из-за того, что я не пишу патриотических стихов на тему “гром победы раздавайся!”».

Поэзия 1915—1916 годов. В марте 1915 года С. А. Есенин приехал в Петроград, «к Блоку» — «первому поэту России», чтобы прочесть ему свои стихи. А. Блок оценил их так: «...Стихи свежие, чистые, голосистые, многословный язык...»

В это же время Есенин вошел в литературную группу «Краса», участники которой стремились к возрождению национальной старины, обращались к мифологии, поэзии, быту русской деревни. Он познакомился и сблизился с Клюевым, уже известным поэтом.

Позднее поэт вспоминал об этом периоде своей жизни:

«Стихи я начал писать рано, лет девяти, но сознательное творчество отношу к 16—17 годам. Некоторые стихи этих лет помещены в “Радунице” <...>».

Восемнадцати лет я был удивлен, разослав свои стихи по журналам, тем, что их не печатают, и поехал в Петербург. Там меня приняли весьма радушно. Первый, кого я увидел, был Блок, второй — Городецкий. Когда я смотрел на Блока, с меня капал пот, потому что в первый раз я видел живого поэта, Городецкий меня свел с Клюевым, о котором я раньше не слышал ни слова. С Клюевым у нас завязалась при всей нашей внутренней распри большая дружба».

Клюев и Есенин посещали литературные салоны, пропагандировали «крестьянский стиль». Начала складываться группа «новокрестьянских» поэтов, противопоставляющая себя поэтам «из интеллигенции».

В 1915 году С. А. Есенин издал свой первый печатный сборник «*Радуница*¹», в котором были разделы «Русь» и «Маковые побаски». Критика активно откликнулась на сборник поэта, подчеркивая, что «для Есенина нет ничего дороже Родины», что поэт любит ее и «находит для нее хорошие, ласковые слова»; также отмечали задушевность и естественность лирики Есенина. «...На всем его сборнике лежит прежде всего печать подкупающей юной непосредственности... Он поет свои звонкие песни легко, просто, как поет жаворонок», — было сказано в отзыве З. Бухаровой.

Для Есенина тема деревни была большой общенациональной и патриотической темой. Ему было свойственно обостренное чувство долга перед родиной и осознание вины перед народом. Вот почему в цикле «Возвращение на родину» и поэме «Анна Снегина» звучат некрасовские мотивы.

Современники поэта находили в его творчестве свежесть и лиризм, живое ощущение природы, образную яркость, метафоричность и узорчатость стиха, т. е. поиски в области формы, что позже привело поэта к имажинизму.

Одна из ранних поэм С. Есенина называлась «Русь». Она была написана в разгар затяжной войны, народных бедствий, но поэт рисовал не только бессильную и нищую Россию, он предполагал, что ее ждет иное будущее, и призывал: «О Русь, взмахни крылами...».

Служба в армии в Петрограде, в Царском Селе обогатила опыт поэта. Жизнь свела его с разными людьми. В июле 1916 года на концерте для раненых в царскосельском лазарете он читал свои стихи в присутствии императрицы и членов царской семьи.

¹ Радуница — день поминания умерших, отмечается на послепасхальной неделе, в понедельник или во вторник. В этот день происходит объединение живых и мертвых, т. е. торжествует вера в бессмертие.

Среди стихотворений 1915—1916 годов уже есть подлинные лирические шедевры. Например, *«Не бродить, не мять в кустах багряных...»*. Интонации, ритм, язык, инструментовка стиха передают оттенки внутреннего состояния героя, его душевную нежность.

В этот период Есенин создал стихотворение *«Песнь о собаке» (1915)*. Начинается стихотворение светло и радостно:

Утром в ржаном закуте,
Где златятся рогожи в ряд,
Семерых ошенила сука,
Рыжих семерых шенят.

Однако радость собаки, которая «...их ласкала | Причесывая языком», была недолгой: «...Хозяин хмурый | Семерых всех поклат в мешок». Поэт не описывает, как он бросил их в прорубь, только упомянутая деталь — расходящиеся круги на воде говорит о случившемся. Горе собаки передается скупыми мазками, отдельными фразами, которые запоминаются навсегда:

И глухо, как от подачи,
Когда бросят ей камень в смех,
Покатились глаза собачьи
Золотыми звездами в снег.

В предреволюционной в лирике поэта преобладает тема молитвенной, страннической Руси (*«Тебе одной плету венок»*, *«Запели тесаные дроги»*). Осторожно, но уверенно проступают приметы другой России, по которой бредут «люди в кандалах» (*«В том краю, где желтая крапива»*, *«Синее небо, цветная дуга»*). Лирический герой Сергея Есенина меняется от одного произведения к другому — «то нежный отрок», «смиранный инок», то «грешник», «бродяга и вор» (*«Наша вера не погасла»*, *«Устал я жить в родном краю»* и др.).

В те годы поэт приобщился к идеям грядущего переустройства мира как «духовной революции», носителем которых был Р. В. Иванов-Разумник, разделяли их А. Блок, А. Белый и др.

В 1917 году С. Есенин обвенчался с Зинаидой Николаевной Райх, в браке с которой у него было двое детей — Татьяна и Константин. Семья распалась в 1920 году, Зинаида Николаевна позже вышла замуж за известного режиссера В. Э. Мейерхольда.

Революция и ее восприятие поэтом. Предреволюционные события 1917 года повлияли на творчество поэта. С. А. Есенину казалось, что наступает духовное обновление, «преображение жизни», переосмысление ценностей.

В первом отклике С. Есенина на Февральскую революцию появился образ, который возник в это время почти у всех поэтов и

писателей, современников Есенина, — ветра, бури, вьюги, урагана...

Замечательно первое его стихотворение, написанное после Февральской революции: «Разбуди меня завтра рано, | Засвети в нашей горнице свет. | Говорят, что я скоро стану | Знаменитый русский поэт».

Октябрьская революция была воспринята Есениным как вселенское событие. Он понял ее с «крестьянским уклоном», т. е. в упрощенной трактовке, замешанной на христианских началах. Его язык становится возвышенным, праздничным, торжественным. В поэме «*Товарищ*» проявилось бунтарско-религиозное восприятие революции поэтом: Иисус Христос на страницах поэмы сражается в одних рядах с рабочими «за волю, за равенство, за труд», погибает, и вместе с другими жертвами революции его хоронят на Марсовом поле. Так Есенин переосмыслил Евангелие; образ Иисуса-товарища соотносится с образом Христа в финале поэмы А. Блока «Двенадцать».

В целом именно в этот период С. Есенин отверг все христианские заповеди, предрек появление новых святых, возникновение «града Инонии», где «живет божество живых». Поэма «*Инония*» (1918) вобрала в себя черты утопического мужицкого рая, тему которого первым поднял Клюев. Он говорил о светлой стране, радостной, омытой голубыми ливнями, освещенной ярким солнцем. Позже, в 1930-х годах сказочную Муравию начал искать герой поэмы А. Т. Твардовского «Страна Муравия» Никита Моргунок.

С. Есенин воспевал «буйственную Русь», славил «красное лето», слышал «волховский звон и Буслаев разгул» («Отчарь»). Неокрестьянские поэты «революцию» и «свободу» рассматривали в религиозно-нравственном смысле, вот отчего у С. Есенина в произведениях этого периода («Отчарь», «Преображение», «Инония», «Иорданская голубица») «тайный спор» с Богом перерастал в бунт. В мечтах об Инонии Есенин отошел от своих прежних идеалов, связанных с Русью: «Проклинаю тебя я, Радонеж, | Твои пятки и все следы!». В «Инонии» даже просматривается попытка поэта вообразить себя человекобогом.

Несколько раз С. Есенин навещал Константиново. «Еду посмотреть, что делается в деревне», — снова и снова слышали от него друзья и знакомые. Деревня бурлила, спорила, митинговала — начальные шаги по новому пути давались непросто. Поэту представлялось: вот они рядом — «злачные нивы с стадом буланых коней», будни словно ведра, наполненные молоком, «голубая, звездами вбитая высь...». В жизни оказалось иначе и гораздо трагичнее.

Стихи революционных лет вошли в сборник «*Голубень*», вышедший в 1918 году.

В 1920 году в письме Е. И. Лившицу С. Есенин описал эпизод, который стал основой для стихотворения «Сорокоуст¹»: «Ехали мы от Тихорецкой на Пятигорск, вдруг слышим крики, выглядываем в окно, и что же? Видим, за паровозом что есть силы скачет маленький жеребенок. Так скачет, что нам сразу стало ясно, что он почему-то вздумал обогнать его. Бежал он очень долго, но под конец стал уставать, и на какой-то станции его поймали. Эпизод для кого-нибудь незначительный, а для меня он говорит очень много. Конь стальной победил коня живого. И этот маленький жеребенок был для меня наглядным дорогим вымирающим образом деревни...»

«Сорокоуст» звучит как панихида по погибшей деревянной Руси. «Только мне, как псаломщику, петь | Над родимой страной аллилуйя». В стихотворении город наступает на мирную соломенную деревню и разрушает ее.

Однако послереволюционные события (уже через два года) осмыслялись поэтом иначе. Новая жизнь, цивилизация разрушили его родину, деревню. Этому было невозможно противостоять.

С. Есенин и имажинизм². В 1919 году с изложением принципов нового литературного течения — имажинизма выступили С. А. Есенин, Р. Ивнев, А. Б. Мариенгоф, В. Г. Шершеневич и др.

Глубоких философских основ у этого течения не было. Усваивая крайности поэтики раннего футуризма, имажинисты выступали против его политической нацеленности в послеоктябрьский период (в частности, допускали резкие выпады против Маяковского). Декларировали самоценность не связанного с реальностью *слова-образа* (поэзия — «ритмика образов»), фатальное противостояние искусства и государства. Особую позицию в группе занимал Есенин, утверждавший необходимость связи поэзии с естественной образностью русского языка, со стихией народного творчества). С. Есенин сформулировал свой взгляд на искусство, его цели и задачи; его связь с эстетикой и духовной сущностью русского народного творчества. В программной статье «Ключи Марии» он рассуждал о происхождении народного искусства, при этом принципы старой мифологической школы он сочетал со взглядами новейшего символизма. В «Ключах Марии» трудно разграничить книжные источники и фольклорные. В статье много народных загадок, песен.

Мифы в древности являлись основой познания окружающего мира и обладали свойством эмоционального воздействия. В творче-

¹ Сорокоуст — молитва по умершим на сороковой день после кончины.

² Имажинизм (от англ. image — образ) — литературное течение в России 1920-х годов. Эстетическая концепция имажинистов опиралась на антиэстетизм с установкой на шокирующие образы, которые признавались самоценными.

стве С. Есенина мифы соединяются с духовными стихами и апокрифами.

С. Есенин оказался в среде имажинистов, так как ему думалось, что они борются за новое искусство. Он подписывал их манифесты, увлекался стилистическими экспериментами, но не терял собственных эстетических позиций, связей с народной почвой. С. Есенин формально входил в группу, но оценивал ее достаточно критично: «У собратьев моих нет чувства родины во всем широком смысле слова, поэтому у них так и несогласованно все. Поэтому они так любят тот диссонанс, который впитали в себя с удушливыми парами шутовского кривляния ради самого кривляния». Имажинисты утверждали, что стихи нужно писать так, чтобы читать их было можно хоть с начала, хоть с конца... перебирать образы и сравнения как монахини перебирают четки. По инициативе В. Шершеневича был утвержден Великий Орден Имажинистов. Они организовали издательство «Имажинисты», в котором выпускали одноименные сборники, а также журнал «Гостиница для путешественников в прекрасном» (1922—1924). У них было свое кафе — «Стойло Пегаса». В этом кафе много раз и с большим успехом выступал С. Есенин. Драматическая поэма С. Есенина «*Пугачев*» (1922) была опубликована в издательстве «Имажинисты». Образность поэмы, ее метафоричность некоторые исследователи соотносят с имажинизмом. Отрицать полностью этого нельзя, но образ у Есенина не самоцель, в поэме через образ доносятся авторские мысли и чувства, сама поэма является живым организмом, где все взаимосвязано и целесообразно. Как отмечают исследователи, на основе исторической правды поэт создал правду поэтическую, таким образом, историзм «Пугачева» — поэтический, а не научный.

С. Есенин постепенно отходит от имажинистов, даже опубликовал манифест о роспуске «имажинистского ордена». Близость к имажинистам определенным образом повлияла на его лирику 1919—1920 годов. В его произведениях этого периода много вычурных образов и сравнений, мощно звучит мотив протеста против города.

В стихотворении «*Не жалею, не зову, не плачу...*» (1921) подводится итог жизни лирического героя — трудной, полной событий и тревог; он грустит о своей уходящей молодости: «Ты теперь не так уж будешь биться, | Сердце, тронутое холодком, | И страна березового ситца | Не заманит шляться босиком». Элегические воспоминания не мешают лирическому герою прославлять радость, красоту, закономерность бытия, думать о совершенстве жизни.

Все мы, все мы в этом мире тленны,
Тихо льется с кленов листьев медь...
Будь же ты вовек благословенно,
Что пришло процветать и умереть.

С. Есенин за границей. Еще одна важная страница в жизни Сергея Александровича — отношения с Айседорой Дункан, всемирно известной танцовщицей.

Не гляди на ее запястья
И с плечей ее льющийся шелк.
Я искал в этой женщине счастья,
А нечаянно гибель нашел.

(«Пой же, пой. На проклятой гитаре...», 1922)

Айседора Дункан решила показать ему мир. За пятнадцать месяцев пребывания за границей Есенин многое увидел, многое переосмыслил. Из-за границы он писал: «Человека я пока еще не встретил и не знаю, где им пахнет. В страшной моде Господин доллар, а на искусство начхать... Пусть мы нищие, пусть у нас голод и холод и людоедство, зато у нас есть душа, которую здесь в ненадобность сдали в аренду под смердяковщину». Часть драматической поэмы «*Страна Негодяев*» (1923) написана в Америке, в произведении поэт явно симпатизирует строителям новой России. Позиция героя поэмы, комиссара Рассветова была близка к той, которую занимал поэт: «...Америка — жадная пасть, но Россия... вот эта глыба... Лишь бы только Советская власть!..» «Только за границей я понял совершенно ясно, как велика заслуга русской революции, спасшей мир от безнадежного мещанства», — искренне признавался С.Есенин.

Творчество С. Есенина 1923—1925 годов. Жанр послания в лирике (С.А. Есенина. «*Письмо матери*» (1924) поражает музыкальностью, удивительно правильным для такого элегического послания ритмом, чередованием женских и мужских рифм, ассонансов, повтором строк — все это формирует песенное начало стихотворения.

Самое светлое и дорогое в жизни поэт связывал с родной деревней, домом и, конечно, с матерью. Ей он мог все рассказать, довериться, однако боялся ее огорчить; герой пытается утешить мать, сказать ей о своей любви. Это видно даже в обращениях к матери: «моя старушка», «родная».

В стихотворении переплетаются два мотива — тревоги и света. Тревога — это удел матери; это видно во второй строфе: «Пишут мне, что ты, тая тревогу...», в третьей:

И тебе в вечернем синем мраке
Часто видится одно и то же:
Будто кто-то мне в кабацкой драке
Саданул под сердце финский нож.

В четвертой строфе, пытаясь успокоить мать, герой говорит о мнимой тревоге: «Это только тягостная бредь. | Не такой уж горь-

кий я пропойца, | Чтоб, тебя не видя, умереть». В последней строфе возникает просьба: «Так забудь же про свою тревогу».

Мотив света — это и деревенский пейзаж, и изба, над которой «вечерний несказанный свет» в первой строфе стихотворения, и мать: «Ты одна мне несказанный свет».

«*Мы теперь уходим понемногу...*» (1924). 15 мая 1924 года внезапно скончался друг С.А. Есенина Александр Васильевич Ширяевец. Есенин посвятил ему стихотворение. Тематика его многогранна:

Много дум я в тишине продумал,
Много песен про себя сложил,
И на этой на земле угрюмой
Счастлив тем, что я дышал и жил.

Счастлив тем, что целовал я женщин,
Мял цветы, валялся на траве
И зверье, как братьев наших меньших,
Никогда не бил по голове.

Философское осмысление жизни позволяет лирическому герою оценить, увидеть счастье в простом и обыденном и грустить: «Знаю я, что в той стране не будет | Этих нив, златящихся во мгле. | Оттого и дороги мне люди, | Что живут со мною на земле».

Русь советская в творчестве С.А. Есенина. В 1925 году вышел сборник «*Русь советская*». Это своеобразная трилогия, куда вошли стихотворения «Возвращение на родину», «Русь советская», «Русь уходящая».

В творчестве С.А. Есенина тема родины, Руси сквозная, но нельзя не заметить смены «оттенков» в его отношении к ней. Чувство родины присутствовало в лирике поэта не стихийно, а осознанно, навалилось им как главное в творчестве.

В стихотворении «*Спит ковыль. Равнина дорогая...*» (1925) многие темы раннего периода получили развитие, более глубокое философское осмысление. Поэт убежден, что «Никакая родина другая | Не волеет мне в грудь мою теплынь». В новой жизни «Все равно остался я поэтом | Золотой бревенчатой избы...».

Говоря о родине, герой Есенина все чаще задумывается о своем возрасте и скорой смерти:

По ночам, прижавшись к изголовью,
Вижу я, как сильного врага,
Как чужая юность брызжет новью
На мои поляны и луга.

Но и все же, новью той теснимый,
Я могу прочувственно пропеть:
Дайте мне на родине любимой,
Все любя, спокойно умереть!

(«Спит ковыль. Равнина дорогая...», 1925)

Есенинское «все любя» не означает, что поэт был в гармонии с жизнью, но родина, Русь всегда была им любима.

Но и тогда,
Когда во всей планете
Пройдет вражда племен,
Исчезнет ложь и грусть, —
Я буду воспевать
Всем существом в поэте
Шестую часть земли
С названьем кратким «Русь».

Вернувшись в родное село («Русь советская»), герой Есенина понимает: «Я никому здесь не знаком». Возникшая обида быстро проходит, он видит новую жизнь, новое поколение и говорит сам себе:

«Уже ты стал немного отцветать,
Другие юноши поют другие песни.
Они, пожалуй, будут интересней —
Уж не село, а вся земля им мать».

Поэт преодолевает чувство одиночества, принимает все в этой новой жизни: «...готов идти по выбитым следам. | Отдам всю душу октябрю и маю, | Но только лиры милой не отдам». Только лира, означающая творчество, должна остаться свободна и независима. Как ни грустно осознавать, что «поэзия здесь больше не нужна, | Да и, пожалуй, сам я тоже здесь не нужен», поэт приветствует молодежь, понимает неизбежность смены поколений:

Цветите, юные! И здоровейте телом!
У вас иная жизнь, у вас другой напев.
А я пойду один к неведомым пределам,
Душой бунтующей навеки присмирив.

Несмотря на все внутренние противоречия и страдания, любовь поэта к родине остается неизменной.

Любовная лирика С.Есенина. О любви юной, нежной, поэтичной Есенин писал и в самых ранних стихах — «Выткался на озере алый свет зари...» (1910), «Чары» (1913—1915) и др. Тональность любовной лирики резко изменилась в книге «*Москва кабацкая*» (1923). Любовь низводится до животной потребности, но в конце стихотворения звучит раскаяние: «Дорогая, я плачу, | Прости... прости».

Цикл «*Любовь хулигана*» (1923) стал отречением от «кабацкого» прошлого, попыткой очиститься, спастись любовью. Лирический герой ощущал обновление: «Заметался пожар голубой, | Позабылись родимые дали. | В первый раз я запел про любовь, | В первый раз отрекаюсь скандалить». Трагизм сменился задушев-

ностью, лиризмом, попыткой вызвать откровенность: «Дорогая, сядем рядом, | Поглядим в глаза друг другу. | Я хочу под кротким взглядом | Слушать чувственную вьюгу». Лирический герой Есенина мечтает о «чистой» любви.

«*Персидские мотивы*» (1925). В Персии Есенин никогда не был, хотя неоднократно собирался. В этом цикле нашли отражение впечатления от Кавказа и воспоминания о Средней Азии. «Я чувствую себя просветленным... — писал он в 1924 году из Батуми. — Так много и легко пишется в жизни очень редко».

«О чем ваш цикл, Сергей Александрович?» — спросил его молодой писатель И. Рахилло. «О счастье в любви, — ответил, улыбаясь, Есенин. — И о быстротечности этого счастья. Оно быстро, мой друг, быстро...»

С. Есенин проявлял пристальное внимание к поэтическому наследию Востока. Персия манила, возникая в его творческом сознании. Увлечение своеобразным искусством классиков Востока сказалось и в самом поэтическом строе персидских стихотворений. Персия Есенина, отмечают ученые, в его востоковедческом цикле — это Восток, «созданный» не только «с живого глаза»; это Восток и Корана («Магомет перехитрил в Коране...»), и арабских сказок («Где жила и пела Шахразада...»), и привлекательные имена и названия (Шагане, Лала, Босфор, Тегеран, Багдад), и традиционные народно-поэтические представления, метафоры, образы («Красной розой поцелуи веют...»).

Интересен и такой факт — в «Персидских мотивах», не считая Магомета, есть еще три реальных исторических имени — поэты Саади, Хайям, Фирдоуси. Они «живут» в «Персидских мотивах» среди своих исторических реалий и в символическом плане, наполняют собой мир Персии и мир русского поэта, который сопоставляет «свою» Персию с их «голубой страной». Они всегда рядом с ним: «Ты сказала, что Саади целовал лишь только в грудь...»; «Спой мне песню, моя дорогая, | Ту, которую пел Хаям»; сравнение «нежность, как песни Саади»; имя-символ: «голубая родина Фирдуси» (орфография С. Есенина).

Диалог, который ведет Есенин с Саади, Хайямом, Фирдоуси, строится «двухъярусно». Вначале С. Есенин подчеркивает свое уважительное отношение к миропониманию восточных поэтов, а потом уже выявляет сходство или различие между собой и поэтом Востока. Своеобразный ключ к «диалогу» — имя восточного поэта, включается в повторяющуюся строку и проходит через всю строфу или стихотворение.

Голубая родина Фирдуси,
Ты не можешь, памятью простыв,
Позабыть о ласковом уресе
И глазах, задумчиво простых,
Голубая родина Фирдуси.

Элементы образного строя восточной поэзии пронизывают стихи Есенина, передают реалии, быт, нравы, пейзаж Востока. Традиционные художественные символы персидской лирики: соловей, роза, луна, флейта, пери, караван, кипарис... («Много роз цветет в твоём саду...», «Обнимает розу соловей...», «Только лишь флейта Гассана...», «Соловей поет — ему не больно...»). Назидательно-философская струя «Персидских мотивов» сближает лирического героя с восточными поэтами, которые делились своим опытом, мудростью в поучительных выводах и лукавых иносказаниях в рубаи¹ и газелях².

В «Персидских мотивах» рисуется идеальный мир красоты, гармонии счастья в другой, экзотической стране. «Персидские мотивы» противопоставлены «Москве кабацкой». «Улеглась моя бывшая рана — | Пьяный бред не гложет сердце мне. | Синими цветами Тегерана | Я лечу их нынче в чайхане».

Однако увлекаясь Востоком, поэт помнил свою «страну берегового ситца», и образ России присутствует в его стихах. В стихотворении «Шаганэ ты моя, Шаганэ!..» постоянно возникает сравнение Персии и России. Поэт «с севера» оказался рядом с девушкой с юга. Стихотворение посвящено Шаганэ Нерсесовне Тальян, учительнице литературы в одной из школ Батума. В своих воспоминаниях Ш.Тальян писала: «На третий день нашего знакомства он принес мне рукопись стихотворения “Шаганэ ты моя, Шаганэ!..”, посвященного мне. Поэт подарил мне также книгу стихов с автографом: “Дорогая моя Шаганэ, Вы приятны и милы мне. С. Есенин. 4/1—25. Батум”». Есенин подчеркивает связь лирического героя с домом: «Я готов рассказать тебе поле, | Эти волосы взял я у ржи», «Про волнистую рожь при луне | По кудрям ты моим догадайся». В стихотворении преобладает тема рязанских раздолий: «Как бы ни был красив Шираз, | Он не лучше рязанских раздолий». Помимо родной природы героя Есенина притягивает и девушка с севера: «Там, на севере, девушка тоже, | На тебя она страшно похожа, | Может, думает обо мне...»

«*Анна Снегина*» (1925). Эта лироэпическая поэма — одно из наиболее значительных произведений С.А. Есенина послереволюционного времени. Воспоминания героя о родной деревне, о революционных событиях на Рязанщине, о юношеской любви к соседской помещице повторяют события из жизни Есенина. Поэт не скрывал, а, наоборот, подчеркивал сходство героя с собой. Совпадают портретные детали, имена, особенности творческой

¹ Рубай — в поэзии народов Востока четверостишие с рифмовкой аа ба, выражающее законченную мысль.

² Газель — (араб.) стихотворная форма, состоит из 5—12 двустиший, с одной рифмой через строку. В последнем двустишии упоминается поэтическое имя автора.

судьбы: блондин «с кудрявыми волосами» предлагает Анне прочесть ей стихи «про кабацкую Русь», она упрекает его за скандальную жизнь, и т. д. В этом сходстве выразилась романтическая традиция.

В поэме «Анна Снегина» получила развитие тема «дворянского гнезда», не раз поднимавшаяся в русской литературе. Распад дворянских родовых усадеб, изображенный А. П. Чеховым, И. А. Бунным, в годы революции был завершен. Поведение героини поэмы — пример того, как дворянство расставалось со своими ценностями. Она переживает разорение своего хозяйства, возмездие крестьян без жалоб, в душе ее нет ненависти. Высшие ценности для Анны Снегиной — любовь к мужу, к Сергею. Будучи в Лондоне, она ходит смотреть «на красный советский флаг», сама не понимая до конца своего отношения к нему.

В поэме преобладают вечные ценности, что следует в первую очередь из развития любовного сюжета. Есенин написал поэму о несостоявшейся любви эмигрантки, помещицы и воспитанного кулаком героя в ту пору, когда в обществе создавался образ классового врага. Автор верен гуманистической традиции русской литературы, которая не признавала классовой целесообразности как эстетического принципа. Он не ставит своего героя в такое положение, когда он должен выбирать между любовью к Анне и положением знаменитого поэта. Из-за эмиграции героини любви их уже не дано осуществиться. Любовный сюжет развивается как цепь фрагментов, состояний, впечатлений, т. е. в импрессионистическом манере. Такому пунктирному принципу построения сюжета соответствует проходящее лейтмотивом через всю поэму воспоминание о чувстве героя в шестнадцать лет.

Политика не является для автора определяющим моментом в жизненных решениях. Однако судьбы почти всех героев поэмы зависят от политической ситуации. Крестьяне не могут сами решить важнейший для них вопрос — вопрос о земле. До революции крестьян волновало, отойдут ли им без выкупа господские земли, после Октября появилась надежда на это, но «удел хлебороба гас». Крестьянам плохо и от денкинцев, и от налогов советской власти.

Автор поэмы не оправдывает бунты, чем бы они ни были вызваны. Мужики не стали счастливее, когда исчезла государственная устойчивость. Конфликт криушан и радовцев, убийство старшины, по мнению поэта, — начало гибели деревни, прообраз войны мужиков хозяйственных и нищих. Революционно настроенный Прон охарактеризован нелестно:

Булдыжник, драчун, грубиян.
Он вечно на всех озлоблен,
С утра по неделям пьян.

Бунтующие криушане названы «воровскими душами», «грешными душами». Традиционные народные черты сохранились в мельнике и его жене. Прон — это тип мятежника нового времени, родившийся в революционную эпоху. В образе Лабути представлен еще один современный тип, который живет «не мозоля рук».

Однако жизнь крестьян трагична вне зависимости от их воззрений. Криушан не сделала богаче пролитая ими кровь старшины, но и зажиточное Радово оскудело. В печали заканчивается жизнь мельничихи, но и Прона расстреливают денкиинцы.

Эпическая тема поэмы решена в некрасовской реалистической традиции. Здесь есть и сюжет о народном вожаке, и сосредоточенность на бедах народных, и индивидуализированные образы крестьян. Той же традиции отвечают и стилистические особенности речи крестьян, и свободный переход из одной языковой стихии в другую.

Неопределенность финала поэмы соответствует неопределенности судьбы русской деревни, как понимал ее С. А. Есенин. «Рок событий» меняет жизнь, и какой ей быть, не понятно поэту.

«**Черный человек**». С. Есенин признавался, что его «тянет все больше к Пушкину». Он принял активное участие в организации юбилея поэта, написал стихотворение «Пушкину», где сравнил свою судьбу с судьбой первого поэта России и попытался проанализировать причины своей обреченности «на гоненье». В ноябре 1925 года С. Есенин завершил трагическую поэму «Черный человек», где явно прослеживаются мотивы драмы А. С. Пушкина «Моцарт и Сальери», в частности — заимствован образ черного человека, предвестника гибели Моцарта:

Мне день и ночь покоя не дает
Мой черный человек. За мною всюду,
Как тень он гонится. Вот и теперь
Мне кажется, он с нами сам-третей
Сидит.

(А. С. Пушкин. «Моцарт и Сальери»)

«Черный человек», который приходит и к Есенину, олицетворяет собой весь негатив извне и в самом мироощущении поэта. С горечью и иронией С. Есенин осуждает все дурное в своей жизни, пытаясь отделить от себя «черные» силы:

«Черный человек!
Ты прескверный гость.
Эта слава давно
Про тебя разносится». —
Я взбешен, разъярен,
И летит моя трость
Прямо к морде его,
В переносицу...

Поэма «Черный человек» была опубликована в 1926 году, уже после смерти С. Есенина. Не нее было много откликов. А. М. Горький в письме переводчику стихов С. Есенина писал: «Если бы Вы знали, друг мой, какие чудесные, искренние и трогательные стихи написал он перед смертью, как великолепно его поэма “Черный человек”... Мы потеряли великого поэта».

Уход из жизни. С. Есенин покончил жизнь самоубийством в ночь на 28 декабря 1925 года в Ленинграде, в гостинице «Англетер». Точной причины этого поступка выяснить не удалось. Одна из версий — разлад с собой и действительностью, физические страдания (грудная жаба, туберкулез). Есенин был похоронен в Москве, на Ваганьковском кладбище.

Последнее его стихотворение звучит как прощание:

До свиданья, друг мой, до свиданья.
Милый мой, ты у меня в груди.
Предназначенное расставанье
Обещает встречу впереди.
До свиданья, друг мой, без руки и слова,
Не грусти и не печаль бровей, —
В этой жизни умирать не ново,
Но и жить, конечно, не новей.

(1925)

В 1926 году В. Маяковский написал стихотворение «Сергею Есенину», завершив его так:

Для веселия
 планета наша
 мало оборудована.
Надо
 вырвать
 радость
 у грядущих дней.
В этой жизни
 помереть
 не трудно.
Сделать жизнь
 значительно трудней.

В 1927 году А. Вертинский создал романс «Последнее письмо» на стихи последнего стихотворения С. А. Есенина.

Особенности творчества С. Есенина. Центром художественного мира С. Есенина являются образы Неба и Земли. Поэт объясняет это двуединство в статье «Ключи Марии» мифом о «браке земли с небом». Природа в ранней лирике поэта — божественный храм. Отсюда звезды — «Лампадки небесные», «хаты — в ризах образа»,

«поля как святцы, рощи в венчиках иконных», «струятся звездные псалмы». Пейзажная метафора в лирике С. Есенина о крестьянской России соединяется с фольклорными мотивами: «Снова выплыл из роши | Синим лебедем мрак»; «У голубого водопоя | На шишкоперой лебеде»; «Ягненок кудрявый — месяц | Гуляет в голубой траве».

Чтобы усилить значимость, праздничность образа, поэт «добавляет» малиновой, красной краски: «О Русь — малиновое поле и синь, упавшая в реку», «Уже давно мне стала сниться | Полей малиновая ширь». «Есенинское малиновое поле, ширь, лебеда не отвечают зрительным представлениям, но передают восхищение красотой родного края: в этом определении соединились и высшая похвала и высшая мера любви», — отмечает исследователь Л. Бельская. Необычайная красочность, цветовое богатство лирики С. Есенина создается благодаря живописности его эпитетов. В целом мир его гармоничен, прекрасен, оригинальные образы сходятся в единую систему: «Покраснела рябина, | Посинела вода. | Месяц, всадник унылый, | Уронил повод».

В творчестве С. Есенина наблюдаются сквозные эпитеты, т.е. повторяющиеся на протяжении цикла стихов, всего творчества. Общий колорит творчества С. Есенина создает ощущение превосходства сине-голубых тонов (цвет неба), что в свою очередь создает особое эмоциональное восприятие предмета, явления:

Вечером синим, вечером лунным
Был я когда-то красивым и юным.

<...>

Сердце остыло, и выщвели очи...
Синее счастье! Лунные ночи.

Многообразен растительный и животный мир, представленный в творчестве поэта. Ученые насчитали в его текстах образы более двадцати пород деревьев (береза, вяз, липа, черемуха, дуб и т.п.), около двадцати видов трав (ромашка, мак, колокольчик, василек и т.д.), злаков, упоминается около ста видов животных и птиц («По меже, на переметке, | Резеда и риза кашки. | И вызванивают в четки | Ивы — кроткие монашки»).

В художественном мире поэта важны образы луны (месяца) и солнца. Исследователи отмечают, что образ луны (символ ночи) больше привлекал поэта, чем образ солнца (символ дня). В стихотворениях Есенина образ луны (месяца) встречается около 160 раз: «Месяц рогом облако бодает, | В голубой купается пыли», «Небо сметаной обмазано, | Месяц как сырный кусок», «На грядки серые капусты волноватой | Рожок луны по капле масло льет». В некоторых стихотворениях «Радуницы» мифы о небе, земле,

солнце, луне, звездах используются Есениным для создания собственной системы знаков-символов.

В книге В.Афанасьева «Поэтические воззрения славян на природу» приводится народное поверье: «...Месяц есть солнце русалок и утопленников; выходя из глубоких вод, они греют свои прозябшие члены при помощи бледных лучей; дневное же светило слишком для них жарко». Именно такую картину рисует Есенин в стихотворении «Месяц рогом облако бодает...». Исследователи творчества С. Есенина находят и другие примеры из народной демонологии в этом стихотворении: «золотые космы по хитону» соответствуют описанию русалок в народных легендах.

Крестьянская Россия в творчестве С. Есенина — это прежде всего деревенское приволье, неисчерпаемая красота жизни природы. Свое рождение С. Есенин тоже связывал с природой: «Родился я с песнями в травном одеяле, | Зори меня вешние в радугу свивали».

Природные явления у Есенина часто «очеловечиваются»: «...заря на крыше, | Как котенок, моет лапкой рот...»), ивы «трясут подолом». В стихах много олицетворений и сравнений явлений природы с жестами и поступками людей («Отрок-ветер по самые плечи | Заголил на березке подол»; «Так и хочется руки сомкнуть | Над древесными бедрами ив»).

Лирический герой ранних стихотворений С. А. Есенина принимает мир кротко и спокойно, таким, каков он есть.

Все встречаю, все приемлю,
Рад и счастлив душу вынуть.
Я пришел на эту землю,
Чтоб скорей ее покинуть.

Жизнь в деревне дала будущему поэту ощущение родства человека и окружающего мира. Нежность, трепетное отношение к животным неотделима у Есенина от любви к человеку. Уже в ранних стихах прозвучал этот идеал:

Тот поэт, врагов кто губит,
Чья родная правда мать,
Кто людсий, как братьев, любит
И готов за них страдать.

Вопросы и задания

1. Прочитайте в учебнике раздел о С. А. Есенине. Вспомните известные вам произведения поэта.
2. *Прочитайте дополнительную литературу о жизни и творчестве С. Есенина.

3. Проанализируйте хронологическую таблицу в практикуме (1895—1925). Отметьте поэтическое «окружение» Есенина. Какие исторические, экономические и культурные события могли повлиять на развитие мировоззрения поэта?

4. Составьте краткую хронику жизни и творчества С. А. Есенина.

5. *Составьте план ответа и подготовьте сообщение на тему «Есенин и новокрестьянские поэты». Что выделяло Есенина из их среды?

6. *Прочитайте (выучите) несколько стихотворений С. Есенина 1910—1914 годов. Охарактеризуйте темы, идеи стихотворений; отметьте эпитеты, метафоры, сравнения. Какова роль этих изобразительно-выразительных средств в раскрытии содержания стихотворений? Охарактеризуйте лирического героя Есенина.

7. Прочитайте (выучите) стихотворение «Гой ты, Русь, моя родная!..» (1914). Выпишите эпитеты, сравнения, метафоры; церковную лексику; отметьте особенности интонации, ритма. Какова основная тема и идея стихотворения? Прокомментируйте последние строки стихотворения. Охарактеризуйте лирического героя этого стихотворения.

8. Прочитайте (выучите) стихотворение «Не бродить, не мять в кустах багряных...» (1916). О чем оно? Отметьте особенности его поэтики. Охарактеризуйте лирического героя этого стихотворения.

9. *Составьте план ответа и подготовьте сообщение на темы: «Основные темы и поэтика ранней лирики С. Есенина», «Есенин и революция».

10. *Прочитайте (выучите) стихотворение С. Есенина «Мы теперь уходим понемногу...» (1924). Какие мысли возникают у С. Есенина в связи с внезапной смертью друга, поэта А. В. Ширяевца? О чем он вспоминает? О чем грустит?

11. Прочитайте (выучите) стихотворение С. Есенина «Письмо матери» (1924). Выпишите из стихотворения обращения к матери; пожелания ей; обещания; мечты; скорби и надежды лирического героя. Проанализируйте эти наблюдения.

12. Какие композиционно-стилистические приемы применяет Есенин в стихотворении «Письмо матери» для раскрытия настроения лирического героя?

13. Сопоставьте вторую и последнюю строфы стихотворения «Письмо матери» («Что ты часто ходишь на дорогу...» и «Не ходи так часто на дорогу...»). Какой эффект создает этот неточный повтор?

14. Прочитайте (выучите) стихотворение «Русь советская» (1924). Какова его основная тема? Какие мысли тревожат лирического героя? Каким настроением проникнуто стихотворение?

15. *Составьте план ответа и подготовьте сообщение на одну из тем:

- «Темы, проблемы в послеоктябрьской лирике С. Есенина»;
- «Цикл стихов “Любовь хулигана”»;
- «“Персидские мотивы” С. Есенина»;
- «Поэма С. Есенина “Анна Снегина”».

16. Выучите стихотворение С. Есенина «Шаганэ ты моя, Шаганэ!..». Напишите сочинение на тему «Стихотворение “Шаганэ ты моя, Шаганэ!..”: восприятие, истолкование, оценка».

17. Составьте понятийный словарь темы «С. А. Есенин».

Рекомендуемая литература

- *Базанов В. П. Сергей Есенин и крестьянская Россия / В. П. Базанов. — Л., 1982.
- *Бельская Л. Л. Песенное слово : поэтическое мастерство Сергея Есенина / Л. Л. Бельская. — М., 1990.
- Занковская Л. В. Новый Есенин. Жизнь и творчество поэта без купюр и идеологии / Л. В. Занковская. — М., 1997.
- Захаров А. Н. Поэтика Есенина / А. Н. Захаров. — М., 1995.
- *Карпов А. С. Поэмы Сергея Есенина / А. С. Карпов. — М., 1989.
- Легла дорога в Константиново / сост., вступ. статья С. Кошечкина. — М., 1985.
- Марченко А. М. Поэтический мир Есенина / А. М. Марченко. — М., 1989.
- Прокушев Ю. Л. Сергей Есенин : образ, стихи, эпоха / Ю. Л. Прокушев. — М., 1989.
- **Шубникова-Гусева Н. И. Поэмы Есенина : от «Пророка» до «Черного человека» / Н. И. Шубникова-Гусева. — М., 2001.

ОСОБЕННОСТИ РАЗВИТИЯ ЛИТЕРАТУРЫ В 1920 — 1940-е ГОДЫ

Литература первых послереволюционных лет. После Октябрьской революции казалось, что началось разрушение государства, нации, культуры. Значительная часть творческой элиты России довольно противоречиво отнеслась к происходящим событиям. Многие, как это ни парадоксально, поняли революцию как начало нового культурного этапа.

Революционный взрыв был воспринят как возможность реализовать футуристические представления о назначении искусства. Первые декреты диктатуры пролетариата объявили «старую культуру» враждебной рабочему классу. Пропагандировались новые принципы искусства.

В постреволюционной стране существовало и действовало огромное количество различных групп и ассоциаций деятелей культуры. В начале 1920-х годов насчитывалось около тридцати объединений в области литературы. Все они стремились найти новые формы и методы литературного творчества. Многие представители этих групп утверждали независимость искусства от политики и занимались поисками в области формы.

Молодые писатели, входившие в группу «**Серапионовы братья**» (по названию кружка друзей в одноименном романе немецкого писателя-романтика Э. Т. А. Гофмана), пытались осваивать технологию искусства в самом широком диапазоне: от русского психологического романа до остросюжетной прозы Запада. Они экспериментировали, стремясь к художественному воплощению современности. В эту группу входили М. М. Зощенко, В. А. Каверин, Л. Н. Лунц, М. Л. Слонимский, Н. С. Тихонов, К. А. Федин и др.

Конструктивисты (К. Л. Зелинский, И. Л. Сельвинский, А. Н. Черин, В. А. Луговской, В. М. Инбер и др.) основными эстетическими принципами объявили в прозе ориентацию на «конструкцию материалов» вместо интуитивно найденного стиля, монтаж или «кинематографичность»; в поэзии — освоение приемов прозы, особых пластов лексики (профессионализмы, жаргон и т. д.), отказ от «слякоти лирических эмоций», стремление к фабульности.

В поисках новых форм, способных отразить изменившееся общественное и индивидуальное сознание, представители разных групп и отдельные писатели обращались и к сюжету, и к языку. Поэты группы «Кузница» широко использовали поэтику символистов и церковно-славянскую лексику; писатель Артем Веселый — доходящую иногда до зауми звукопись прозы; К. Федин, В. Каверин — сюжетные и композиционные сдвиги; Б. Лавренев занимался поиском «сенсационных» жизненных ситуаций; многие создавали произведения в духе грубого натурализма.

Однако не все писатели входили в какие бы то ни было объединения, и реальный литературный процесс был богаче, шире и разнообразнее, чем это определялось рамками литературных группировок.

В первые годы после революции сформировалась линия революционного художественного авангарда. Всех объединяла идея революционного преобразования действительности. Эта идея дополнялась идеей массового характера искусства. Предполагалось, что новое искусство станет способом создания нового человека и вообще всего будущего сообщества людей. «Новый человек» должен был стать носителем моральных качеств строителя грядущего, коммунистического общества. Организацией, ставившей целью осуществление таких лозунгов, как уничтожение старой культуры вместе со старым миром, создание новой, исключительно пролетарской культуры, творцом которой может быть только пролетариат, был **Пролеткульт**¹.

После Октябрьской революции Россию покинуло от полутора до двух миллионов человек. Они составили русскую эмиграцию за границей, которая являлась уникальным сообществом. Часть известных писателей также эмигрировала: И. А. Бунин, М. И. Цветаева, А. Т. Аверченко и многие другие. В среде русской эмиграции культурное развитие было иным, чем в советской России: были перенесены элементы культуры Серебряного века, которые соединились с нарочитой «русскостью». Начала формироваться так называемая литература русского зарубежья.

В 1920-е годы в советской литературе небывалого расцвета достигла политическая, бытовая, литературная *сатира*. В области сатиры присутствовали самые разные жанры — от комического романа до эпиграммы. Число выходявших тогда сатирических журналов достигало нескольких сотен. Ведущей тенденцией стала демократизация сатиры. «Язык улицы» хлынул в изящную словесность. Сатирические произведения наиболее значительных новеллистов эпохи — М. Зощенко, П. Романова, В. Катаева, И. Ильфа

¹ Пролеткульт — культурно-просветительская и литературно-художественная организация, ставившая своей целью создание новой, пролетарской культуры путем развития творческой самостоятельности пролетариата. Возник накануне Октябрьской революции.

и Е. Петрова, М. Кольцова — печатались в «веселых библиотеках» «Бегемота», «Смехача», издательства «Земля и фабрика» (ЗИФ).

Основные тенденции развития сатиры в 1920-х годах у всех авторов были едины — разоблачение того, что не должно существовать в новом обществе, созданном для людей, не несущих в себе мелкособственнических инстинктов; высмеивание бюрократического крючкотворства и т. д.

Советская литература 1930-х годов. В развитии искусства 1930-х годов последовательно утверждались принципы *социалистического реализма*. Сам термин «социалистический реализм» впервые появился в советской печати в 1932 году. Он возник в связи с необходимостью найти определение, отвечающее основному направлению развития советской литературы. Понятие реализма не отрицалось никем, но отмечалось, что в условиях социалистического общества реализм не может быть прежним: иной общественный строй и «социалистическое миропонимание» советских писателей обуславливают разницу между критическим реализмом XIX века и новым методом.

В августе 1934 года открылся Первый Всесоюзный съезд советских писателей. Делегаты съезда признали основным методом советской литературы метод социалистического реализма. Это было внесено в Устав Союза советских писателей СССР. Именно тогда этому методу было дано следующее определение: «Социалистический реализм, являясь методом советской художественной литературы и литературной критики, требует от художника правдивого, исторически-конкретного изображения действительности в ее революционном развитии, при этом правдивость и историческая конкретность художественного изображения должны сочетаться с задачей идейной перделки и воспитания трудящихся людей в духе социализма.

Социалистический реализм обеспечивает художественному творчеству возможность проявления творческой инициативы, выбора разнообразных форм, стилей и жанров».

Выступая на съезде, М. Горький охарактеризовал этот метод так: «Социалистический реализм утверждает бытие как деяние, как творчество, цель которого — непрерывное развитие ценнейших индивидуальных способностей человека ради победы его над силами природы, ради его здоровья и долголетия, ради великого счастья жить на земле».

Философской основой нового творческого метода стало марксистское утверждение роли революционно-преобразующей деятельности. Исходя из этого, идеологи социалистического реализма сформулировали идею изображения действительности в ее революционном развитии. Важнейшим в соцреализме стал принцип *партийности* литературы. От художников требовалось соединение

глубины объективного¹ познания действительности с субъективной² революционной активностью, что на практике означало предвзятую трактовку фактов.

Еще одним основополагающим принципом литературы соцреализма была *народность*. В советском обществе народность понималась в первую очередь как мера выражения в искусстве «идей и интересов трудящегося народа».

С начала 1930-х годов в области культуры установилась политика жесткой регламентации и контроля. Многообразие группировок и направлений, поиски форм и методов отражения действительности сменились единообразием. Создание в 1934 году Союза советских писателей СССР окончательно превратило официальную литературу в одну из областей идеологии. Теперь в искусство проникло чувство «социального оптимизма» и возникла устремленность в «светлое будущее». Многие деятели искусства искренне верили в то, что наступила эпоха, требующая нового героя.

Период с 1935 по 1941 год характеризуется тенденцией к монументализации искусства. Утверждение завоеваний социализма должно было находить отражение во всех видах художественной культуры. Каждый вид искусства шел к созданию монумента любого образа современности, образа нового человека, к утверждению социалистических норм жизни.

Однако создавались и художественные произведения, противоречащие официальной доктрине, которые не могли быть напечатаны и стали фактом литературной и общественной жизни только в 1960-е годы.

Развитие европейской литературы этого периода отмечено появлением темы «потерянного поколения», которое связывают с именем немецкого писателя **Эриха Марии Ремарка (1898—1970)**. В 1929 году появился роман этого писателя *«На западном фронте без перемен»*, который погружает читателя в обстановку обывденного фронтового быта времен Первой мировой войны. Роман предваряют слова: «Эта книга не является ни обвинением, ни исповедью. Это только попытка рассказать о поколении, которое погубила война, о тех, кто стал ее жертвой, даже если спасся от снарядов». Главный герой романа, недоучившийся гимназист Пауль Боймер, записался добровольцем на эту войну, и несколько его одноклассников оказалась в окопах вместе с ним. Весь роман — это история умирания души в 18-летних парнях: «Мы стали черствыми, недоверчивыми, безжалостными, мстительными, грубыми — и хорошо, что стали такими: именно этих качеств нам и не хватало. Если бы нас послали в окопы, не дав нам пройти эту закалку,

¹ Объективный — здесь: связанный с внешними условиями, не зависящий от чьей-либо воли, возможностей.

² Субъективный — здесь: присущий только данному лицу.

большинство из нас, наверное, сошло бы с ума». Герои Ремарка постепенно привыкают к реальности войны и боятся мирного будущего, в котором им нет места. Это поколение «потеряно» для жизни. У них не было прошлого, а значит, не было и почвы под ногами. От их юношеских мечтаний ничего не осталось: «Мы беглецы. Мы бежим от самих себя. От своей жизни».

Литература периода Великой Отечественной войны. Начало Великой Отечественной войны ознаменовало новый этап в развитии литературы. Происходящие исторические события определили общее умонастроение всего народа: «Все для фронта, все для победы!». Так же как и после революции, в годы Великой Отечественной войны невозможно было писать ни о чем ином, кроме того, что происходило в жизни страны. Основной пафос всего советского искусства времен Великой Отечественной войны — героизм народной освободительной войны и ненависть к захватчикам. Создаваемые в годы войны произведения должны были служить первоочередным задачам: воспитанию чувства патриотизма, поддержанию веры в победу. Сатирическое изображение врага тоже отвечало духу времени. В искусстве преимущественно использовались формы и приемы, соответствующие особым условиям и задачам военного периода. Характерным было преобладание малых форм, набросков, этюдов.

В начале войны основной идеей художественных произведений была ненависть к врагу, затем была поднята проблема гуманизма. М. Пришвин, написавший в 1943—1944 годах «Повесть нашего времени», в письме в редакцию журнала «Знамя» говорил: «Может быть, и вся повесть написана именно затем, чтобы против ожесточения нравов, порождаемого войной, выставить творчески организующую силу любви».

Ближе к концу войны и в первые послевоенные годы стали появляться произведения, в которых предпринималась попытка осмыслить подвиг народа («Слово о России» М. Исаковского, «Рубежи радости» А. Суркова).

Развитие литературы в послевоенные годы. В первые послевоенные годы тема Великой Отечественной войны по-прежнему оставалась главной, но если в период войны важнейшим было изображение самих событий, то во второй половине 1940-х годов проявилось стремление обобщить опыт войны, исследовать истоки и содержание подвига народа, изобразить судьбы людей в их обусловленности судьбой Родины. Это привело к преимущественному развитию эпоса, ведущими жанрами этого времени стали роман и повесть. В «Повести о настоящем человеке» Б. Полевого на подлинном материале предпринималась попытка не создать собирательный образ воина, а исследовать психологию человека на войне.

Период конца 1940-х — начала 1950-х годов стал временем борьбы с инакомыслием, что значительно обедняло культурную жизнь стра-

ны. За постановлением «О журналах “Звезда” и “Ленинград”» (август 1946 года) последовал целый ряд идеологических партийных постановлений. Это определило облик литературы того времени.

Значимым явлением литературы советского времени стало активное развитие литературного творчества народов СССР. Их произведения создавались на родном языке, переводились на русский и становились фактом литературной жизни всей страны. Так, влияние на развитие литературы того времени оказало творчество татарского поэта **Мусы Джалиля**. Муса Джалиль (Джалилов Муса Мустафович) (1906—1944) родился в семье бедного крестьянина. В 1931 году окончил литературный факультет МГУ. В 1939—1941 годах он был ответственным секретарем Союза писателей Татарской АССР. В первые месяцы Великой Отечественной войны Муса Джалиль оказался в действующей армии. В 1942 году тяжело раненный был взят в плен, заключен в концлагерь, где организовал подпольную группу, устраивал побеги советских военнопленных. Он писал стихи, которые заучивались товарищами по плену, передавались из уст в уста. За участие в подпольной организации был казнен в военной тюрьме Плетцензее. Посмертно удостоен звания Героя Советского Союза (1956).

Муса Джалиль впервые выступил в печати в 1919 году. В 1925 году вышел первый сборник стихотворений и поэм «Мы идем». Стихи «Пройденные пути» (1924—1928), «Ударник-партизан» (1930), «Письмоносец» (1940) и другие были посвящены комсомолу и трудовым подвигам советского народа, т.е. написаны в духе социалистического реализма. Поэт воспевал дружбу и интернационализм («О смерти», 1927; «Джим», 1935; и др.).

Через бельгийского партизана, заключенного в тюрьме Моабит, Муса Джалиль передал на волю блокнот со стихами. «Мои песни», «Не верь», «После войны» и др. стихи были объединены общим названием «Моабитская тетрадь». Подвиг поэта оказал большое влияние на умы людей.

Творчество и история жизни Мусы Джалиля — характерный пример того, как развивалась литература народов СССР.

Все роды литературы развивались в соответствии с общими тенденциями развития литературы.

Проза. Наиболее значимым жанром советской прозы был жанр романа, традиционный для русской литературы. Однако у советского романа есть несколько характерных особенностей. В соответствии с установками социалистического реализма главное внимание уделялось социальным истокам действительности. Поэтому решающим фактором в жизни человека в изображении советских романистов стал общественный труд.

Советские романы всегда «событийны», насыщены действием. Предъявляемое социалистическим реализмом требование социальной активности воплотилось в сюжетной динамике.

В 1930-е годы в литературе обострился интерес к истории, увеличилось количество исторических романов и повестей. В советской литературе был «создан роман, какого не было в литературе дореволюционной» (М. Горький). В исторических произведениях «Кюхля» и «Смерть Вазир-Мухтара» Ю. Н. Тынянова, «Разин Степан» А. П. Чапыгина, «Олеты камнем» О. Д. Форш и др. оценка событий прошедших эпох давалась с позиций современности. Движущей силой истории считалась классовая борьба, а вся история человечества рассматривалась как смена общественно-экономических формаций. С этой точки зрения подходили к истории и писатели 1930—1950-х годов. Героем исторических романов этого времени был народ как единое целое, народ — творец истории.

Ведущими жанрами эпоса в военное время стали очерк, рассказ, т. е. малые эпические формы. Важное значение приобрела публицистическая литература. В этой области творили М. А. Шолохов, А. Н. Толстой, Б. Л. Горбатов, Л. М. Леонов, И. Г. Эренбург и другие писатели.

Наблюдалось и стремление создать обобщенную картину войны. В 1941—1945 годах появлялись повести и романы, центральным героем которых являлся народ; в них исследовалась философия подвига, его нравственное обоснование и психологическая мотивировка. В повести В. Гроссмана «Народ бессмертен» (1942) центральным героем выступает народ, участвующий в войне; в повести наблюдалось стремление открыть всеобщий смысл происходящего.

Преобладающим стал романтико-патетический стиль изложения событий.

Поэзия. Развитие поэзии в 1920—1940-е годы подчинялось тем же законам, что и развитие всей литературы в целом. В первые послереволюционные годы сохранялась полифония Серебряного века. Для этого времени характерно господство именно лирических форм, потому что стремительно меняющаяся действительность располагала к непосредственному отклику.

Очень сильны были тенденции пролетарского искусства. В поэзии пролеткультовские настроения выражала группа *Кузница*, созданная в 1920 году В. Д. Александровским, М. П. Герасимовым, В. В. Казиным, С. А. Обрадовичем и др. В произведениях ее представителей односторонне-романтически и обезличенно выражался революционный пафос. А. Гастев говорил о «нормализованной» психологии пролетариата, причиной которой была связь его с машинным производством, и отрицал индивидуальность как предмет художественного внимания. В произведениях поэтов «Кузницы» преобладали космические образы, романтические порывы. Характерно для них пренебрежение «единицей» и преклонение перед массой:

Мы — Поступь, Мы — Дыхание иных Веков
Прекрасных...
Мы — сердце, мозг трудящихся, их лучшие
цветы,
Мы — слитность мировая труда стремлений
властных...

(И. Садофьев. «Пролетарским поэтам»)

Представители группы *ОБЭРИУ* (Объединение реального искусства) — И. Бахтеев, А. Введенский, К. Вагинов, Д. Хармс, Б. Левин, Н. Заболоцкий провозгласили себя «не только творцами нового поэтического языка, но и создателями нового ощущения жизни и ее предметов». Обэриуты говорили, что «достоянием искусства» становится «конкретный предмет, очищенный от литературной и обиходной шелухи», и в поэзии его передает «столкновение словесных смыслов». Их творчеству были свойственны алогизм, гротеск, абсурд:

А бедный конь руками машет,
то вытянется, как налим,
то снова восемь ног сверкают
в его блестящем животе.

(Н. Заболоцкий. «Движение»)

Принципы обэриутского театра воплотились в пьесах Д. Хармса «Елизавета Бам» (1927) и А. Введенского «Елка у Ивановых» (1939). Входившие в эту группу Д. Хармс и А. Введенский считаются родоначальниками новейшей литературы абсурда.

В 1919 году с изложением принципов *имажинизма* выступили С. А. Есенин, Р. Ивнев, А. Б. Мариенгоф, В. Г. Шершеневич и др. Они, продолжая традиции искусства Серебряного века, декларировали самоценность не связанного с реальностью слова-образа, утверждали, что поэзия — это «ритмика образов». Имажинисты усвоили крайности поэтики раннего футуризма, но выступали против его политической направленности. Представители этой группы утверждали, что противостояние искусства и государства неизбежно.

Близок по духу многим российским поэтам, особенно поэтам-эмигрантам, в частности Марине Ивановне Цветаевой, был один из крупнейших австрийских поэтов **Райнер Мария Рильке (1875—1926)**. Творчество Рильке находилось в тесной связи с группой немецких модернистов, возглавлявшейся Ст. Георге: близость эта проявляется в своеобразном лирическом индивидуализме, утонченном самоуглублении, пренебрежении самоценностью реального мира, пренебрежении тематикой конкретной жизни человечества и в связи с этим в тяготении к примитивному, праистори-

ческому. Очень важная роль в произведениях Рильке принадлежит двум тематическим комплексам — «вещам» и «Богу». Под «вещью» поэт понимает и явления природы (камни, горы, деревья), и предметы, созданные человеком (башни, дома, саркофаг, витражи собора), которые являются в его изображении живыми и одушевленными. В своей лирике Рильке дает ряд мастерских образов «вещи». Другой тематический комплекс лирики Рильке — Бог — тесно связан с первым: Бог для Рильке — это «волна, проходящая через все вещи». Вся «Книга часов» — лучший сборник Рильке — посвящена такому взаимопроникновению бога и вещей. В связи с утонченным субъективизмом Рильке строится и художественная форма его стихов. Он культивировал возможности ритмической интонации, выразительность синтаксиса, богатство рифмы.

В 1930-х годах многообразные группировки были упразднены, и в поэзии стала преобладающей эстетика социалистического реализма.

В годы Великой Отечественной войны бурно развивалась лирика. Наиболее востребованной оказалась лирика не официально-героическая, а именно лирическая, «задушевная». Необычайно популярны были стихотворения К. М. Симонова, особенно «Жди меня»; символом того времени стали «Землянка» А. А. Суркова, «Мужество» А. А. Ахматовой. Значение лирики как рода и как эстетического начала в годы Великой Отечественной войны выразил поэт А. А. Сурков: «Не надо пытаться перекричать войну. Чтобы живой человеческий голос не затерялся в хаосе звуков войны, надо разговаривать с воюющими людьми нормальным человеческим голосом. Но голос этот будет услышан, если говорящий и пишущий стоит *близко* у сердца воюющего человека».

Современность воспринималась как продолжение истории. Отсюда обращение к фольклору. Народное сознание и литература обратились к традиционным фольклорным формам поэзии — заговору, заклинанию, плачу. В стихотворении поэта К. М. Симонова «Жди меня» ключевое слово «жди» повторяется в каждой строчке:

Жди меня, и я вернусь,
Только очень жди.
Жди, когда наводят грусть
Желтые дожди.

Такой повтор — традиционная форма заклинания.

Героическая тема зачастую решалась в трагедийной форме. Поэма П. Г. Антокольского «Сын» может быть названа героической трагедией. Она представляет собой раздумья отца, потерявшего сына, над судьбами века. Это лирическая исповедь, в которой сплетены боль утраты и вера в победу. Личная трагедия предстает

в поэме как часть общенародной судьбы. Противопоставлены советский юноша и молодой гитлеровец, у которых разные жизненные цели и ценности.

Ближе к концу войны и в первые послевоенные годы стали появляться произведения, в которых предпринималась попытка осмыслить подвиг народа (М.Исаковский «Слово о России», А.Сурков «Рубежи радости»).

Очень характерной для того времени является судьба поэта **Осипа Эмильевича Мандельштама (1891 — 1938)**. О. Э. Мандельштам родился 2 (14) января 1891 года в Варшаве, в семье коммерсанта. Но родным городом для будущего поэта стал Петербург, в котором он вырос, окончил Тенишевское училище, учился на романо-германском отделении филологического факультета университета. Он был также студентом Сорбонны и Гейдельбергского университета. С детства находился под впечатлением архитектурно-исторического облика Петербурга.

Пробовать свои силы в поэзии Мандельштам начал в 1907—1908 годах, а впервые опубликованы его стихи были в августовской книжке журнала «Аполлон» в 1910 году. О. Мандельштам вместе с Н. Гумилевым, С. Городецким, В. Нарбутом, М. Зенкевичем, Г. Ивановым, Н. Оцупом входил в объединение «Цех Поэтов» — школу акмеистов. В марте 1913 года Мандельштам выпустил свой первый поэтический сборник *«Камень»*, который заслужил хорошую оценку Гумилева, отметившего «полную самостоятельность стихов».

Названием сборник обязан Н. Гумилеву, который использовал в качестве символа мотивы архитектурной тематики. Сборник стал не только началом, но и, по мнению многих, вершиной творчества О. Мандельштама.

В статье *«Утро акмеизма» (1913)* он говорит о материале творца — булыжнике. «Камень, — пишет Мандельштам в этой статье, — как бы возжаждал иного бытия. Он сам обнаружил скрытую в нем потенциальную способность динамики — как бы попросился в “Крестовый свод” — участвовать в радостном взаимодействии себе подобных». Камень для Мандельштама — символ прочности мира. Стих Мандельштама вообще основан на метафоре, и метафора камня стала одной из главных в его творчестве. Камень принадлежит уже не столько миру природы, сколько миру, творимому человеком. Мир человека, мир «вещный», столь значимый для акмеистов вообще, был очень важен и для О. Мандельштама. Он пишет не о природе, как другие поэты, а о Городе: Риме, Петербурге, Феодосии и др.

...чем внимательней, твердыня Notre Dame,
Я изучал твои чудовищные ребра,
Тем чаще думал я: из тяжести недоброй
И я когда-нибудь прекрасное создам...

В статье-манифесте «Утро акмеизма» говорится об отношении художника к слову. Это новое отношение поэта к материалу творчества выразилось в жанре стихотворений-картин, воссоздающих во взаимосвязи образы прошлого и настоящего. Мандельштам интересовался архитектурной пропорцией, которая воплощалась в камне, «бесстрастном материале». В сборнике много стихотворений о зодчестве, творческой личности, об искусстве — «Айя-София», «Адмиралтейство», «Бах», «Бетховен», «Кинематограф», «Домби и сын».

Поэт определял акмеизм как «тоску по мировой культуре». Исторические культуры прошлого стали для него основой постижения действительности. Знаки и символы прошедшего отражаются в настоящем, и в стихах Мандельштама они неразрывно слиты. В произведениях О. Мандельштама оживают создатели великих произведений искусства и их герои: Гёте, Гамлет, Державин, герои греческих мифов и многие другие.

С начала 1913 года О. Мандельштам печатал свои стихи, статьи и рецензии в журналах «Аполлон» и «Гиперборей», выступал с речами, докладами, стихами в артистическом кафе «Бродячая собака» и в «Обществе поэтов».

Ощущение приближающейся исторической катастрофы заставило поэта заглянуть в мир реальных человеческих отношений. В этот период он создал стихи «Пешеход», «Пусть в душной комнате...» и другие, в которых появляются образы культурно-исторического содержания. Например, образ «святого циферблата» — начало отсчета времени в христианстве.

Связь с миром у Мандельштама часто оказывалась призрачной, как и мир, который он изображал. Поэт часто создавал образы, выражающие причудливую игру воображения:

Я блуждал в игрушечной чаше
И открыл лазоревый грот...
Неужели я настоящий
И действительно смерть придет?

После революции, к которой Мандельштам отнесся положительно, жил в Киеве, Крыму, Грузии. Стихи периода войны и революции (1916—1920) объединены в книгу «*Tristia*» (Книга скорбей), которая вышла в 1922 году. Были изданы его прозаические произведения: сборник «*Шум времени*» (1925), сборник статей «*О поэзии*», последний прижизненный поэтический сборник «*Стихотворения*». Тончайший лирик, как никто чувствовавший свое время, Мандельштам в 1920—1930-е годы становился все более трагическим поэтом. Он чувствовал разрыв с культурой прошлого в советской жизни и считал это одним из наиболее тревожных явлений новой действительности. Восстановить связь времен, по его мнению, призвано искусство:

Узловатых дней колена
Нужно флейтою связать...
Век мой, зверь мой, кто сумеет
Заглянуть в твои зрачки
И своею кровью склеит
Двух столетий позвонки?

(«Век», 1922)

Быть связующим звеном между двух веков способен лишь художник, творец.

С 1928 года усилилась политическая травля поэта. В 1930 году он уехал в Армению. Появились стихи и проза «*Путешествие в Армению*». В 1934 году за стихотворение, направленное против И. Сталина — «Мы живем, под собою не чуя страны...», — О. Мандельштам был арестован и приговорен к трем годам ссылки. Это стихотворение Б. Л. Пастернак отказался даже обсуждать, сказав, что это не поэзия, а акт самоубийства. Многие современники отмечали не художественную, а политическую сторону этого стихотворения. Однако оно в первую очередь является все-таки художественным произведением. Образ тирана, запечатленный в нем, выразителен и монументален. Характеристика времени: «Мы живем, под собою не чуя страны, | Наши речи за десять шагов не слышны...», — очень емкая и образная.

В 1938 году Мандельштам был вторично арестован и отправлен по этапу на Дальний Восток. Погиб в пересыльном лагере. О. Э. Мандельштам реабилитирован посмертно. Его стихи появились в печати лишь в конце 1980-х годов.

О. Э. Мандельштам — поэт эволюционного типа. Для раннего творчества поэта характерно стремление к ясности, четкости, гармоничности выражения. В стихотворениях этого периода используются простые рифмы, тропы почти отсутствуют. Характеристики его точны, лаконичны, афористичны («Отравлен хлеб и воздух выпит...», «Нет, не луна, а светлый циферблат...» и т. д.). После сборника «*Tristia*» поэтический язык Мандельштама приобретает метафоричность, сложность. Сложный мир стихотворения создается многозначностью слова, которое раскрывается в художественном контексте. Исследователи называют поэтику Мандельштама *ассоциативной*. Образы, слова вызывают ассоциации, эти ассоциации помогают понять смысл стихотворения. Эпитеты у поэта обычно определяют предмет с разных сторон и могут даже противоречить друг другу. Таким образом преодолевается однозначность в понимании действительности. При этом главная особенность поэзии Мандельштама — ее самобытность, новаторство, открытие новых возможностей поэтического языка.

Драматургия. В начале 1920-х годов драматургия как таковая почти не развивалась. На сцене МХАТа, Малого театра, Театра

им. Вахтангова, Театра им. МГСПС (ныне — Театр им. Моссовета) либо ставились классические пьесы, либо перерабатывались прозаические произведения нового времени: «Барсуки» Л. Леонова, «Бронепоезд 14-69» Вс. Иванова, «Мятеж» Дм. Фурманова и др. На театральной сцене ставились в основном произведения русской и мировой классической драматургии: пьесы А. Островского, «Ревизор» Н. В. Гоголя, «На дне» М. Горького, «Разбойники», «Коварство и любовь» Ф. Шиллера. Предпринимались попытки косвенного отражения в театральном искусстве современной обстановки. Советские пьесы начали создаваться лишь со второй половины 1920-х годов («Любовь Яровая» К. Тренева (1926), «Разлом» Б. Лавренева (1927), «Шторм» В. Билль-Белоцерковского (1926) и др.).

В 1930-е годы в развитии драматургии, как и всего советского искусства, преобладала тяга к монументальности. В рамках метода социалистического реализма в драматургии происходила дискуссия между двумя течениями: *монументальным реализмом*, воплощенным в пьесах Вс. Вишневского («Первая конная», «Оптимистическая трагедия» и др.), Н. Погодина («Поэма о топоре», «Падь серебряная» и др.), и *камерным стилем*, теоретики и практики которого говорили об изображении большого мира социальной жизни через углубленное изображение малого круга явлений («Далекое», «Мать своих детей» А. Афиногенова, «Хлеб», «Большой лень» В. Киршона).

Очень важной для культурной ситуации периода Великой Отечественной войны оказалась именно драма. В драматических произведениях военных лет заметно переплетение публицистичности и лиричности, вообще свойственных литературе того времени. В первые месяцы войны появилось несколько пьес, посвященных военной проблематике («Война» В. Ставского, «Навстречу» К. Тренева и др.), но их авторы не выходили за рамки «семейно-бытовой драмы», не соответствующие характеру материала. Сдвиги в ситуации произошли в 1942—1943 годах. Лучшие драматургические произведения того времени — «Нашествие» Л. Леонова, «Русские люди» К. Симонова, «Фронт» А. Корнейчука — оказывали влияние не только на культурную, но и на общественную ситуацию. Так, в пьесе А. Корнейчука «Фронт» ставился вопрос о причинах неудач Советской Армии и мерах, которые необходимо предпринять для ее укрепления.

В пьесах К. Симонова, Л. Леонова уделялось внимание не внешней, событийной стороне, а внутреннему состоянию человека.

Развитие киноискусства определило появление и развитие не существовавшего ранее вида литературно-кинематографического творчества — *кинодраматургии*. Она создает, разрабатывает и фиксирует свои сюжеты (или перерабатывает ранее созданные) в соответствии с задачами их экранного воплощения. Воплощается она непосредственно в словесной форме и использует многие средства

драматической и эпической литературы. Сценарий выполняет функции литературной основы фильма. Крупнейшим советским кинодраматургом и теоретиком был Н. А. Зархи, который добился сочетания литературной традиции и экранных возможностей.

Вопросы и задания

1. Прочитайте раздел учебника об особенностях развития литературы в 1920—1940-е годы.
2. *Прочитайте дополнительную литературу по данной теме.
3. Проанализируйте синхронистическую таблицу (1917—1950) (см. практикум). Какими событиями общественной и культурной жизни обусловлены процессы, происходившие в литературном развитии страны?
4. *Вспомните основные отличительные особенности критического реализма XIX века и реализма XX века. Отметьте специфические черты социалистического реализма. Ответ запишите в тетрадь.
5. **Прочитайте стихотворение из «Моабитской тетради» Мусы Джалиля (на выбор). Проанализируйте его, обращая внимание на тематику и особенности художественной выразительности.
6. *Как вы думаете, почему в литературе первых послереволюционных лет и в эпосе времен Великой Отечественной войны преобладали малые жанровые формы? Как это связано с развитием общества того времени?
7. *Сформулируйте и тезисно запишите основные признаки советского романа как жанра.
8. **Прочитайте один из рассказов М. Зощенко. Напишите рецензию на него.
9. Какие общие особенности в развитии прозы и поэзии (1920—1940-х годов) вы могли бы отметить? С чем это связано?
10. С чем связано бурное развитие лирики в годы Великой Отечественной войны? Аргументируйте ответ.
11. *Прочитайте одно из стихотворений Р. М. Рильке. Какое впечатление оно произвело на вас? Проанализируйте стихотворение.
12. Прочитайте и проанализируйте одно из стихотворений О. Э. Мандельштама.
13. Как связано развитие драматургии с развитием эпоса в советское время? Ответ аргументируйте.
14. Составьте понятийный словарь темы «Особенности развития литературы в 1920—1940-е годы».

Рекомендуемая литература

- *Бузник В. В. Русская советская проза 20-х годов / В. В. Бузник. — Л., 1975.
- *История русской литературы : в 3 т. / под ред. Д. Д. Благого. — М., 1964. — Т. 3.
- История русской советской литературы / под ред. П. С. Выходцева. — М., 1979.
- Русская литература XI—XX вв. / под ред. Н. И. Якушина и В. И. Баранова. — М., 2004.

**Марина
Ивановна
Цветаева
(1892 — 1941)**



Масштабность дарования М. И. Цветаевой еще только начинает осознаваться читателями. Она опередила свое время. При жизни слава ее была невелика, но всегда, даже после выхода первой книги, она была убеждена:

Моим стихам, написанным так рано,
Что и не знала я, что я — поэт,
Сорвавшимся, как брызги из фонтана,
Как искры из ракет...

<...>

Разбросанным в пыли по магазинам,
Где их никто не брал и не берет,
Моим стихам, как драгоценным винам,
Настанет свой черед.

(1913)

Детство и юность М. И. Цветаевой. Марина Ивановна Цветаева родилась 26 сентября (8 октября) 1892 года в Москве. Ее отец — Иван Владимирович Цветаев, профессор искусствознания Московского университета, основатель Музея изящных искусств (ныне — Музей им. А. С. Пушкина), мать — Мария Александровна Мейн, очень одаренная пианистка, блестяще образованный человек. В автобиографии М. И. Цветаева писала об отце: «А происходил он из семьи бедного сельского священника и унаследовал крестьянское трудолюбие». В доме царил культ книги, в жизни семьи было много музыки, стихов. Сама Марина Ивановна считала, что страсть к стихам у нее от матери. В автобиографии есть еще одно признание: «страсть к работе и природе — от обоих родителей». В семье царил культ античности, древних богов и героев, чьи бюсты украшали интерьер дома в Трехпрудном переулке, где выросла М. И. Цветаева. Может, этим определялось и пристрастие поэтессы к античности в творчестве.

Будущая поэтесса уже в четыре года читала, а чуть позже стала пытаться писать стихи, причем не только по-русски, но и по-французски и по-немецки. В июле 1906 года от чахотки скончалась мать, и с ее смертью для Марины закончилось детство.

Цветаева рано, еще будучи гимназисткой, начав писать стихи, определила это занятие как дело своей жизни. Старшим товарищем, наставником, другом стал для нее поэт М. Волошин, в чьем доме в Коктебеле собирались многие творческие люди того времени. В его же доме она познакомилась со своим будущим мужем, Сергеем Яковлевичем Эфроном. Сергей Эфрон и Марина Цветаева обвенчались в январе 1912 года. Осенью того же года родилась дочь Ариадна, которая потом надолго стала самым преданным другом матери. Но семейное счастье продлилось недолго: в начале Первой мировой войны Сергей Эфрон ушел на фронт. В апреле 1917 года родилась дочь Ирина.

Начало творческого пути. Лирическая героиня Марины Цветаевой всегда удивительно жизнелюбива. Жизнь для нее — дар Бога, и ценность его неизмерима: «Ты Сам мне подал — слишком много! | Я жажду сразу — всех дорог!», поэтому каждый день должен быть наполнен, насыщен, должен стать «безумьем». Мир рая представляется ей чужим. В стихотворении «*В раю*» (1912) она утверждала:

...Одна в круту невинно-строгих дев,
Я буду петь, земная и чужая,
Земной напев!

При этом в творчестве Цветаевой часто возникает тема смерти, размышления об уходе из жизни. В одном из очерков она писала: «Нет этой стены: живой — мертвый, был — есть». Уже в ранней лирике, в стихотворении «*Идешь, на меня похожий...*» (1913) Цветаева рассуждает о том, что этой стены нет. Лирической героине Цветаевой важно, чтобы «прохожий» не был безучастен к умершей, чтобы он задумался о том, что она тоже была, но без уныния и скорби. Связь между двумя мирами не должна быть пугающей. Эта тема развивается в творчестве Цветаевой и в дальнейшем.

Одна из ключевых тем в лирике Цветаевой — тема бессонности. Для поэтессы это слово означало неуспокоенность, «растревоженность» духа, не знающего сна, и выступало антонимом равнодушию, даже понималось как готовность к подвигу.

Наиболее ярко это понятие раскрыто в цикле «*Бессонница*» (1916). Бессонница — «вечная спутница» лирической героини. Именно она дает возможность отбросить суету, остаться наедине с собой. Она обязывает быть личностью.

Бессонность для нее — способ не только личного, но и творческого существования. Ночь — источник вдохновения, сама же

героиня — лишь ее подчиненная. Отдаваясь во власть ночи, она подчиняется творческой стихии. И Цветаева делает выбор в пользу неуспокоенности, мятежности. «Пожар в груди» с самого начала отличал цветаевскую героиню. Она не намерена «экономить» свои силы, она всегда готова выйти на бой:

Под свист глупца и мещанина смех —
Одна за всех — из всех — противу всех!

Стою и шлю, закаменев от взлету,
Сей громкий зов в небесные пустоты.

Для героини Цветаевой жить — это значит страдать, мчаться в бой, все испытать.

Такой же страстной, не приемлющей ограничений и условностей, предстает она и в стихотворениях, посвященных теме любви. Любовь лирической героини объемлет весь мир:

Между любовью и любовью распят
Мой миг, мой час, мой день, мой год, мой век.

Любовь для нее всегда нова, она открывает поэзию мира, которую героиня находит во всем. И тогда она и ее возлюбленный становятся «богами»: «Милый, милый, мы, как боги: | Целый мир для нас!». Любовь раскрепощает, возвращает остроту видения мира.

Любовь в лирике Цветаевой очень многолика. Она может быть игрой и испытанием, может быть нежной и безоглядно страстной, мудрой и трагичной. В любом случае она всегда щедра. Героиня Цветаевой отдает возлюбленному всю себя, но и от него требует такой же безоглядности.

Важнейшими мотивом в любовной лирике Цветаевой становится мотив «невстречи», отчуждения близких душ. В цикле «*Двое*» она констатирует:

Не суждено, чтобы сильный с сильным
Соединились бы в мире сем.

Тема судьбы, разделяющей людей, которые предназначены друг другу, становится лейтмотивом¹ всего творчества Цветаевой.

Уже в ранних сборниках Цветаевой появляется московская тема. Тогда этот город представлялся ей воплощением гармонии. В стихотворении «*Домики старой Москвы*» город предстает как символ

¹ Лейтмотив (нем. Leitmotiv — ведущий мотив) — музыкальный оборот, повторяющийся в музыкальном произведении в качестве характеристики персонажа, идеи, явлений, эмоции. Используется в литературе для определения доминирующего начала в произведении.

прошедшего. В нем появляются слова, передающие очарование старых времен: «вековые ворота», «потолки расписные» и т. д., но старые домики исчезают, «точно дворцы ледяные по мановенью жезла», и это меняет облик Москвы. Без них город беднеет. Образ Москвы в ранней поэзии Цветаевой чист и светел.

Революция в судьбе М. И. Цветаевой. Эмиграция. Осенью 1917 года муж М. И. Цветаевой отправился на Дон, где собиралась Добровольческая армия. Марина Цветаева жила в Москве, не имея практически никаких доходов. Детей пришлось отдать в детский приют — дома кормить их было нечем. В Кунцевском приюте в феврале 1920 года от недоедания скончалась Ирина. Однако именно в это тяжелое время поэтесса много писала.

Недолгое путешествие в Петроград зимой 1915—1916 года позволило Цветаевой осознать себя именно как московского поэта, взглянуть на родной город другими глазами. Так появился знаменитый цикл *«Стихи о Москве»*. В нем город показан как сердце родины:

Москва! — Какой огромный
Странноприимный дом!¹
Всяк на Руси — бездомный.
Мы все к тебе придем.

Москва здесь предстает как центр духовности России. Очень скоро поэтессе пришлось увидеть другую Москву — нищую, разоренную. Об этом она напишет в сборнике «Лебединый стан», в других произведениях того времени. В цикле *«Москва» (1917)* она обращается к родному городу:

— Голубочки где твои? — Нет корму.
— Кто унес его? — Да ворон черный.
— Где кресты твои святые? — Сбиты.
— Где сыны твои, Москва? — Убиты.

В «Стихах о Москве» главный цвет — красный, в сочетании с золотым и синим. В народной традиции этот цвет неизменно означал красоту, поэтому в описаниях Москвы Цветаева использует все слова, обозначающие различные оттенки красного: «червонный», «багряный» и т. д.

Илья Эренбург, будучи за границей, по просьбе Цветаевой разыскал ее мужа в Чехословакии. Вскоре, в июле 1921 года, от Сергея пришло письмо из Праги, в котором он звал жену и дочь к себе. В мае 1922 года Марина Цветаева с дочерью эмигрировала. Берлин, первый город, в котором она поселилась в эмиграции,

¹ Странноприимный дом — дом для странников, приют.

остался для нее навсегда чужим, хотя встретили ее неплохо, и удалось даже напечатать несколько книг.

В августе 1922 года Цветаева переехала в Прагу, которую любила всей душой. Здесь 1 февраля 1923 года родился сын Георгий. Чехословацкое правительство выплачивало Цветаевой, как и другим русским эмигрантам, небольшое пособие, Сергей получал стипендию. Материальное положение семьи было опять непростым. В это время поэтесса написала десятки стихотворений, поэмы «Молодец», «Поэму Горы», «Поэму Конца», начала работу над прозой. В кругах эмигрантов Цветаева была известна, ее печатали в эмигрантских журналах.

«Песенное ремесло» было для Цветаевой священно. Истовая убежденность в значимости поэтического труда и поэтического слова помогала ей выстоять в любых жизненных испытаниях:

Мое убежище от диких орд,
Мой щит и панцирь, мой последний форт
От злобы добрых и от злобы злых —
Ты — в самых ребрах мне засевший стих!

Для поэтессы творчество — это творение, противостоящее небытию, «бегу времени». Труд поэта озарен божественным огнем. Это служение, к которому поэт призван свыше. Поэтому он, по мнению Цветаевой, противопоставит миру пошлости, мещанства:

Что же мне делать, певцу и первенцу,
В мире, где наичернейший — сер!
Где вдохновенье хранят, как в термосе!
С этой безмерностью
в мире мер?!

Поэтесса видит в человеке-творце черты воина и защитника, который должен отстаивать истинные ценности. За познание истины он платит собой, своей жизнью.

Тому, с кого много спрашивается, много и дано. Поэт, по Цветаевой, наделен особым зрением, он может проникать в будущее. Он тесно связан с природными стихиями («Цветы растут как звезды и как розы»). Поэтому Цветаева часто пишет о том, что и ей дан пророческий дар, что она знает «все, что было, все, что будет». Образцом поэта для нее всегда оставался А. С. Пушкин. Обращения к его тени нередки у Цветаевой.

Поэты-современники тоже очень многое значили для поэтессы, и в своем творчестве она обращалась к ним не раз. Цветаева умела восхищаться талантом другого, оценивать все, что написано братьями по перу. Она никогда не входила ни в какие литературные объединения, существовала обособленно и была лишена чувства зависти. Однако отзывы поэтессы о современниках по-

зволют судить не только о ее отношении к ним, но и сути творчества этих поэтов, так как Цветаева умела уловить самое основное.

Значимым в ряду стихотворений-откликов был цикл *«Стихи к Блоку»* (1916, 1920, 1921). Александр Блок занимал особое место в душе Цветаевой. Он был для нее воплощением поэта, поднявшегося на недостижимую нравственную высоту: «Предстало нам — всей площади широкой! — | Святое сердце Александра Блока». Цикл, посвященный Блоку, весь является выражением безмерно-го восхищения и преклонения перед дарованием поэта. Цветаева бережно и трепетно относится уже к самому звучанию имени поэта:

Имя твое — птица в руке,
Имя твое — льдинка на языке.
Одно-единственное движенье губ.
Имя твое — пять букв.

Анафора призвана подчеркнуть это благоговение. Само имя в стихотворении не названо. Все определения, данные имени, представляют собой нечто быстро исчезающее, мимолетное, но оставляющее след. Удержать красоту невозможно, и она ускользает, как «птица в руке». Кроме того, все, с чем ассоциируется Блок, — это маленькое чудо, и этому чуду не перестает удивляться Цветаева. Душа поэта бесстрашна, и «громкое имя твое гремит». Всегда рядом с поэтом таится опасность: «И назовет его нам в висок | Звонко щелкающий курок». Цветаева передает не только многообразные ощущения героини, но и различные душевные состояния самого поэта.

Имя поэта для героини — святое («И во имя твое святое | Попелую вечерний снег»), поэтому приобщение к духовному миру поэта позволяет обрести покой и гармонию.

Осенью 1925 года Цветаева переехала в Париж. Впрочем, спастись от бедности не удалось и здесь. Вначале Цветаеву охотно печатали в русских журналах, в феврале 1926 года с большим успехом прошел ее вечер, в 1928 году вышла книга стихов *«После России»* (оказавшаяся последней, появившейся при жизни), но это продолжалось недолго.

Уже в Праге Сергей Эфрон предпринял первые шаги для возвращения в Советскую Россию: участвовал в создании журнала «Своими путями», где давалась сочувственная информация об СССР, сборника «Версты». Цветаева помогала мужу в этом. В Париже Эфрон продолжил свою работу, являясь одним из самых активных членов Союза возвращения на родину. Его деятельной помощницей стала дочь. Сергей Эфрон начал сотрудничать с органами НКВД. В 1937 году он таинственно исчез из Франции и вскоре оказался в Москве. Там уже жила Ариадна.

Оставаться в Париже Цветаева больше не могла: в Москве жили муж и дочь, рвался в Россию сын, эмигрантская среда отвернулась от нее.

Возвращение. Летом 1939 года Марина Ивановна вместе с сыном выехала в Советский Союз. Вся семья поселилась на даче в подмосковном Болшеве, но уже через два месяца была арестована дочь, проведенная в дальнейшем в тюрьмах и ссылках 16 лет, через полтора месяца — муж, вскоре расстрелянный. Начался самый страшный этап жизни. Не было жилья, не было работы. Война опять заставила Цветаеву переезжать, на этот раз — в эвакуацию в Елабугу. Там 31 августа 1941 года она покончила с собой.

Вопросы и задания

1. Прочитайте в учебнике раздел о М. И. Цветаевой.
2. *Прочитайте дополнительный материал о жизни и творчестве поэта.
3. Составьте таблицу «Хроника жизни и творчества М. И. Цветаевой».
4. Проанализируйте синхронистическую таблицу (1910-е годы — 1941 год) (см. практикум). Как события жизни М. И. Цветаевой соотносятся с событиями, происходившими в стране?
5. Прочитайте стихотворения М. И. Цветаевой «Стихи растут как звезды и как розы...», «Стихи к Блоку», «Стихи к Пушкину». Как в них М. И. Цветаева развивает традиционную для русской литературы тему поэта и поэзии? Что в решении этой темы вы могли бы назвать традиционным и что — новаторским?
6. Прочитайте стихотворения М. И. Цветаевой «Кто создан из камня, кто создан из глины...», «Я счастлива жить образцово и просто...». Какой темой они объединены?
7. Прочитайте стихотворение «Дон» («Белая гвардия, путь твой высок...»). Проанализируйте его.
8. *Определите основные черты лирической героини М. И. Цветаевой. Ответ запишите в тетрадь.
9. Составьте понятийный словарь темы «М. И. Цветаева».

Рекомендуемая литература

- *Бродский о Цветаевой : интервью, эссе. — М., 1997.
- Воспоминания о Марине Цветаевой / сост. Л. А. Мнухин, Л. М. Турчинский. — М., 1992.
- Саакянц А. Марина Цветаева. Жизнь и творчество / А. Саакянц. — М., 1997.
- Швейцер В. Быт и бытие Марины Цветаевой / В. Швейцер. — М., 1992.



*Анна
Андреевна
Ахматова
(1889 — 1966)*

Анна Андреевна Ахматова вошла в литературу как представительница «женской поэзии». Однако ее творчество — это синтез женственности и мужественности, чувства и мысли.

Детство и юность А. А. Ахматовой. Будущая поэтесса родилась 11 (23) июня 1889 года под Одессой (район Большой Фонтан) в семье отставного инженера флота. Ее фамилия — Горенко, Ахматова — литературный псевдоним, взятый в честь прапрабабушки, татарской княжны Ахматовой. Девочке был год, когда семья переехала в Царское Село, где Анна Андреевна прожила до шестнадцати лет.

Читать она училась по азбуке Л. Н. Толстого. В пять лет, слушая, как учительница занималась со старшими детьми, Анна Андреевна научилась говорить по-французски.

В автобиографии она отмечала: «Первое стихотворение я написала, когда мне было одиннадцать лет. Стихи начались для меня не с Пушкина и Лермонтова, а с Державина («На рождение порфирородного отрока») и Некрасова («Мороз, Красный нос»). Эти вещи знала наизусть моя мама».

Училась будущая поэтесса в Царскосельской женской гимназии.

В 1905 году родители расстались, и мать с детьми уехала на юг. Они целый год прожили в Евпатории, и об этом времени Анна Андреевна вспоминала: «...Я дома проходила курс предпоследнего класса гимназии, тосковала по Царскому Селу и писала великое множество беспомощных стихов. Отзвуки революции Пятого года глухо доходили до отрезанной от мира Евпатории. Последний класс проходила в Киеве, в Фундуклеевской гимназии, которую я окончила в 1907 году».

В Киеве Аня Горенко жила у родственников и заканчивала гимназию. Там же она поступила на юридический факультет Высших женских курсов, но через два года оставила учебу. Переехав в Петербург, она стала слушательницей Высших историко-литературных курсов Раева, но и там проучилась недолго.

В феврале 1907 года Анна Андреевна приняла решение выйти замуж за «друга юности Николая Степановича Гумилева». Свадьба состоялась лишь через три года, в 1910 году. Причиной тому стала болезнь — от туберкулеза умерли три сестры Горенко, но Анну смогли вылечить.

Н. С. Гумилев был к тому времени автором трех книг стихов и имел известность. Когда он узнал, что его юная жена тоже пишет стихи, то всерьез к этому не отнесся. Однако скоро стало ясно — в русской поэзии появилось новое имя.

1 октября 1912 года родился единственный сын Ахматовой и Гумилева — Лев.

Начало литературной деятельности. В 1912 году вышел первый сборник стихов Анны Андреевны Ахматовой — «Вечер» — тиражом всего триста экземпляров. В автобиографии скромно сказано: «Критика отнеслась к нему благосклонно». В марте 1914 года вышла вторая книга — «Четки». Эти книги заставили заговорить об Ахматовой всю читающую Россию.

С 1911 по 1917 год Ахматова каждый год проводила лето в Тверской губернии, в пятнадцати верстах от Бежецка, в небольшой усадьбе Гумилевых Слепнево. «Это неживописное место: распавшиеся ровными квадратами на холмистой местности поля, мельницы, трясины, осушенные болота, “воротца”, хлеба, хлеба...» — вспоминала она. В Слепнево были написаны очень многие стихи; там она встретила известие о Первой мировой войне.

В сентябре 1917 года вышла книга «Белая стая». Анна Андреевна писала в автобиографии: «К этой книге читатели и критика несправедливы. Почему-то считается, что она имела меньше успеха, чем “Четки”. Этот сборник появился при еще более грозных обстоятельствах. Транспорт замирал — книгу нельзя было послать даже в Москву, она вся разошлась в Петрограде. Журналы закрывались, газеты тоже. Поэтому, в отличие от “Четок”, у “Белой стаи” не было шумной прессы. Голод и разруха росли с каждым днем».

После Октябрьской революции Ахматова работала в библиотеке Агрономического института. В 1921 году вышел сборник стихов «Подорожник», в 1922 году — книга «Anno Domini, MCMXXI» («В лето Господне 1921»). Эти книги упрочили за Ахматовой славу одного из первых поэтов России.

Основные вехи творческого пути. А. А. Ахматова начинала свой творческий путь как представитель акмеизма. Для нее важно было в этом направлении противопоставление символистской мистике, расплывчатым образам образа зримого. Уже в первых книгах стихов — «Вечер», «Четки», «Белая стая» — определилась поэтическая манера Ахматовой: сочетание недосказанности с четкостью, зримостью рисуемых картин; выраженность внутреннего мира через внешний; сюжетность (критика говорила о «романности» лирики Ахматовой); стремление к разговорности речи; отказ

от напевности стиха; многообразии лирической героини. Преимущественное внимание поэта (слова «поэтесса» Ахматова не признавала) было направлено на изменения, оттенки чувств; при этом сохранялось сильнейшее эмоциональное напряжение. Очень значима в стихотворениях Ахматовой поэтика жеста:

Так беспомощно грудь холодела,
Но шаги мои были легки,
Я на правую руку надела
Перчатку с левой руки.

(«Песня последней встречи», 1911)

Это четверостишие стало визитной карточкой поэзии Ахматовой, характеризующей многие особенности ее творческой манеры.

Ранняя лирика поэта по преимуществу любовная, причем многие стихотворения написаны в форме дневника, письма, признания, что производит впечатление интимности, открытости внутреннего мира.

Стихотворения Ахматовой предметны, наполнены вещами. В соответствии с поэтикой акмеизма все вещи в ее стихах не превращаются в аллегорию, а означают лишь то, что означают. Предметные детали важны тем, что соотносятся с душевным состоянием лирической героини. Автор стихотворных строк говорит о формах, объеме, звуках, запахах, вкусе: «Ива на небе пустом распластала | веер сквозной»; «В пушистой муфте руки холодели»; «Влажно пахнут тополя»; «Едкий, душный запах дегтя, | Как загар, тебе идет»; «Свежо и остро пахли морем | На блюде устрицы в саду».

Нередко автор обращается к символу, но делает это иначе, чем символисты. Символы в стихотворениях Ахматовой лишены мистического начала, часто замешаются предметными образами. Поэт расширяет смысловые границы слова, обращается к психологической детали.

В начале 1920-х годов Анна Ахматова стала очень заметной фигурой в литературном мире. Несмотря на то что 1921 год был для нее трагическим: пришло известие о самоубийстве любимого брата; умер А. А. Блок, что явилось для Ахматовой тяжелой потерей; был расстрелян обвиненный в участии в белогвардейском заговоре Н. С. Гумилев, — она испытала творческий подъем. В 1921 году была опубликована поэма «У самого моря», 1922 годом датирован сборник «Анно Доміні». Писатель Л. Рейснер поставила Ахматову рядом с Блоком. Анна Ахматова часто выступала с публичным чтением своих стихов. Многие художники (К. Петров-Водкин, Ю. Анненков) создавали ее портреты. В 1925 году вышла антология стихов разных поэтов «Образ Ахматовой».

В стихотворениях книги «Белая стая» резко усилилась религиозность Ахматовой. При этом она не занималась модным в то время богоискательством или богостроительством, не пыталась переосмыслить традиционные религиозные мотивы. В стихах молодой Ахматовой говорило народное православие. Вера поэта во многом определяла ее мировосприятие. Одна из важнейших тем поэзии Ахматовой — грех («Все мы бражники здесь, блудницы...»; «Я и плакала, и каялась...»; «царскосельской веселой грешнице» и т. д.). Самым страшным грехом для нее являлся обман:

Родилась я ни поздно, ни рано,
Это время блаженно одно,
Только сердцу прожить без обмана
Было Господом не дано.

(«Родилась я ни поздно, ни рано...», 1913)

В православной народной традиции полная правды жизнь ассоциируется прежде всего с кротостью, нищетой, самоотречением. Такой же представляется она и Анне Ахматовой:

Земной отрадой сердца не томи,
Не пристращайся ни к жене, ни к дому,
У своего ребенка хлеб возьми,
Чтобы отдать его чужому.

(«Земной отрадой сердца не томи...», 1921)

Высшей точки этот тон отречения от всех земных благ, монашества достиг в «Белой стае» и «*Anno Domini*». Одной из характерных черт поэзии Ахматовой является соединение традиционного, искреннего благочестия и неподдельной любовной страсти.

В стихотворениях «Белой стаи» произошел переход от личных переживаний к выражению судьбы страны. Поэзия А. Ахматовой, по выражению О. Мандельштама, становилась постепенно «символом величия России». В стихах появились детали среднерусского пейзажа: «крики журавлей и черные поля», «липы шумные и вязы», «влажный весенний плюш». Вместе с этим пришло ощущение родной страны, мотив судьбы Родины. В стихах тончайшего лирика Ахматовой прозвучал отклик на начало Первой мировой войны. Поэт передала свою сопричастность событиям, происходящим в стране:

Из памяти, как груз отныне лишний,
Исчезли тени песен и страстей.
Ей — опустевшей — приказал Всевышний
Стать страшной книгой грозových вестей.

(«Памяти 19 июля 1914», 1916)

На протяжении всего творческого пути очень важной оставалась для Ахматовой любовная лирика. Тема любви объединила «Белую стаю» и книгу *«Подорожник»*, включившую в себя в основном произведения, созданные в 1917—1919 годах. Здесь славится любовь, переданы счастливые, яркие переживания лирической героини.

Огромным горем для Анны Ахматовой стало начало Первой мировой войны:

Мы на сто лет состарились, и это
Тогда случилось в час один...

(«Памяти 19 июля 1914», 1916)

С этого момента в поэзии Ахматовой появился жанр плача. Российская история предстала в ее творчестве как череда плачей по убитым и расстрелянным на Первой мировой и в Гражданской войне. Есть у Ахматовой и стихотворение «Причитание» (1922) — плач по всей русской церкви:

И, крылом задетый ангельским,
Колокол заговорил.
Не набатным, грозным голосом,
А прощаясь навсегда.

Революцию Анна Ахматова не приняла, однако решение не эмигрировать было единственно возможным для поэта. Она воспринимала собственную жизнь как служение своему народу, своему языку. Покинуть родину — значило отречься от нее и от себя. Уехавшие для нее становились изгнанниками:

Но вечно жалок мне изгнанник,
Как заключенный, как больной.
Темна твоя дорога, странник,
Польною пахнет хлеб чужой.

(«Не с теми я, кто бросил землю...», 1922)

Ахматова приняла свою долю в духе традиционного христианства — как посланное ей свыше великое испытание. Судьба поэта — разделять участь своего народа, и только в этом случае он достоин звания поэта. В 1924 году в связи с чтением стихов, посвященных памяти Гумилева, ее произведения перестали печатать. В течение пятнадцати лет, до 1939 года, творчество Ахматовой находилось под запретом. Тем не менее об эмиграции Анна Ахматова даже не помышляла. Еще в 1917 году она написала стихотворение *«Мне голос был. Он звал утешно...»*, в котором выразила свое отношение к искушению покинуть «край глухой и греш-

ный». Лирическая героиня Ахматовой даже не отвечает искушающему голосу. Ахматова всегда оставалась там, где ее «народ, к несчастью, был».

В течение пятнадцати лет Ахматова была практически лишена средств к существованию. Она занималась переводческой, научной деятельностью. Но стихи оставались главным ее делом. Книга «Тростник» так и не вышла из печати. Затем запрет на публикацию произведений Ахматовой был снят, предвоенный сборник «Из шести книг» (1940) опубликован и даже, по предложению Шолохова, выдвинут на соискание Сталинской премии, но награжден не был. В него вошли по преимуществу старые стихи. Многие произведения, опасные для автора, хранились лишь в памяти, а впоследствии из них были запечатлены на бумаге лишь отрывки. Поэму «Реквием», созданную во второй половине 1930-х годов, автор решилась записать только в 1962 году, а напечатана в СССР она была в 1987 году (в Германии — в 1963-м, а затем и в других странах).

Великую Отечественную войну А.А.Ахматова восприняла как искупление народом греха революции и безбожия. Ее стихи военных лет написаны в духе времени, однако ничего не свойственного Ахматовой в этих произведениях нет.

Не страшно под пулями мертвыми лечь,
Не страшно остаться без крова, —
Но мы сохраним тебя, русская речь,
Великое русское слово.

(«Мужество», 1942)

«Великое русское слово» выступает как символ народа. Стихотворение обращено к вечному, и эта главная идея сконцентрирована в его последнем слове. Во время войны на первый план выдвинулись общечеловеческие ценности, всегда важные для Ахматовой: дом, семья, родина, товарищество. Об этом она и писала. Ее идея заключалась не только в патриотизме, но и в том, что народ совершает величайший духовный подвиг.

Стихотворения А.А.Ахматовой в целом производят впечатление лирической исповеди, и кажется, что все они — о ее личной жизни, о сокровенном. Для нее действительно жизнь и поэзия были очень тесно сплетены. Творчество поддерживало ее в годы несчастий.

Поэзия придает значение тому, что не очень-то ценится в обычной жизни:

Когда б вы знали, из какого сора
Растут стихи, не ведая стыда...

(«Мне ни к чему одические рати...», 1940)

Тема творчества, поэта и поэзии, традиционная для русской литературы, очень важна и для А.А.Ахматовой. Истинно художественное произведение Ахматова всегда воспринимала как «продиктованное» кем-то, «подслушанное» у музыки, природы, Музы.

Подумаешь, тоже работа, —
Беспечное это житье:
Подслушать у музыки что-то
И выдать шутя за свое.

(«Поэт», 1959)

В первом стихотворении цикла «Тайны ремесла», «Творчество», описывается творческий процесс поэта. Вокруг единственного, «все победившего» звука так тихо, что «слышно, как в лесу растет трава». Строки рождаются сами, просто «ложатся в белоснежную тетрадь».

В годы Великой Отечественной войны Ахматова создала ряд патриотических стихотворений, что укрепило ее положение в литературе. Однако в 1946 году вышло постановление ЦК ВКП(б) «О журналах “Звезда” и “Ленинград”», в котором речь шла в первую очередь о творчестве М.М.Зощенко и А.А.Ахматовой. Поэзию Ахматовой обвинили в безыдейности, отсутствии воспитательного значения, причем сделано это было в самой грубой форме. Вслед за тем критика в течение нескольких лет занимается разгромом Ахматовой, но поэт вынесла это с достоинством.

В 1958 и 1961 годах вышли небольшие сборники стихотворений Ахматовой, а в 1965 году — итоговый, самый большой прижизненный сборник «*Бег времени*».

«*Реквием*». В сюжете поэмы «Реквием» отразились трагические события жизни А.А.Ахматовой, связанные с арестом ее сына. Стихотворения 1935—1940 годов, ставшие главками поэмы, в 1957 году были дополнены стихотворением в прозе «Вместо предисловия» и в 1961 году — вводным четверостишием. При жизни автора поэма была опубликована лишь за рубежом. Она хранилась в памяти А.А.Ахматовой многие годы, а на бумаге стихи, составляющие «Реквием», впервые были написаны в 1962 году.

Сюжет «Реквиема» содержит три плана: автобиографический, евангельский и обобщенно-исторический. Их единство возникает благодаря сложной жанровой структуре поэмы. Она посвящена тем, кто был рядом с лирической героиней в «тюремных очередях», кто прошел с ней все круги ада:

Звезды смерти стояли над нами,
И безвинная корчилась Русь
Под кровавыми сапогами
И под шинами черных марушь.

В поэме соединилось стремление засвидетельствовать правду времени, выразить свое горе с попыткой осмыслить общечеловеческий суть происходивших событий.

Автобиографическая основа поэмы связана с событиями в жизни поэта. Стихотворение «Уводили тебя на рассвете...», открывающее основную часть цикла, изображает арест третьего мужа Ахматовой Н.Н.Пунина в 1935 году (тогда благодаря хлопотам А.А.Ахматовой выпущенного). Остальные девять стихотворений связаны с арестом и осуждением сына.

Другой пласт содержания «Реквиема» — *обобщенно-исторический*. А.А.Ахматова видит в пережитом вечное, объединяющее ее со всеми «обезумевшими от мук». Во вступлении назван город, о котором идет речь: «И ненужным привеском болтался | Возле тюрем своих Ленинград», — но страна при этом — не СССР, а «безвинная Русь». В «Посвящении» процитирован Пушкин, причем цитата даже взята в кавычки, чтобы подтолкнуть читателя к ассоциации: «А за ними “каторжные норы” | И смертельная тоска». Во втором стихотворении упоминается «тихий Дон» (традиционное в России место, куда бежали в поисках воли), в седьмом стихотворении («К смерти») — Енисей (возможно, как символ Сибири, ссылки), через весь цикл проходит образ Невы, свидетельницы происходящего и символа потока жизни. В первом стихотворении героиня прямо сопоставляется со стрелецкими женами: «Буду я, как стрелецкие женки, | Под кремлевскими башнями выть», дети плачут не в комнате, а «в темной горнице».

Такая временная и пространственная разноплановость придает поэме эпический смысл. Само название «Реквием» относит поэму к эпическим произведениям, так как реквием — это заупокойная церковная месса, траурная музыка. В поэме она звучит в честь Руси. Здесь слиты воедино лирическое и эпическое, и автор продолжает свою мысль о том, что она разделила судьбу своего народа:

Нет, и не под чуждым небосводом,
И не под защитой чуждых крыл, —
Я была тогда с моим народом,
Там, где мой народ, к несчастью, был.

Эпичность содержания сопряжена с темой памятника, возникающей в эпилоге «Реквиема». Поэт мыслит памятник как монумент не героине и автору ранних стихов, а женщине-поэту, которая «триста часов» отстояла в тюремной очереди и которая ценна прежде всего тем, что она «может» описать увиденное и пережитое. Это памятник не только поэту, но и в первую очередь народному горю, которое Ахматова разделила со многими.

Еще один план содержания «Реквиема» — план *религиозный*. Поэма «Реквием» близка к плачу Богородицы у Креста, одному из жанров латинской поэзии. В VI стихотворении есть строки:

Как тебе, сынок, в тюрьму
Ночи белые глядели,
Как они опять глядят
Ястребиным жарким оком,
О твоём кресте высоком
И о смерти говорят.

Страдание сына уподобляется крестной муке Иисуса Христа. Стихотворение X («Распятие») напрямую обращает читателя к евангельской тематике. Легенда о распятии Христа рассматривается с точки зрения мучений Богородицы. Это стихотворение завершает основную часть «Реквиема». Заключительные его слова:

Магдалина билась и рыдала,
Ученик любимый каменел,
А туда, где молча Мать стояла,
Так никто взглянуть и не посмел,

— становятся последними, завершающими перед эпилогом. Уподобление героини «Реквиема» Божьей Матери делает ее образ символичным. Личное и общечеловеческое сливаются воедино. В «Эпилоге» это слияние выражено словами:

И я молюсь не о себе одной,
А обо всех, кто там стоял со мною...

Уникальна композиция «Реквиема». Он состоит из десяти стихотворений-главок и обрамления — «Вместо посвящения», «Вступления», двухчастного «Эпилога». Четыре вступительных отрывка — это экспозиция, в которой обрисованы время и место действия — Ленинград, годы «ежовщины». Горе проникает в город, являющийся носителем великой культуры (поэтому здесь много скрытых цитат из Пушкина). Горе убивает людей, убивает весь мир:

Перед этим горем гнутся горы,
Не течет великая река...

Причина горя в том, что весь мир превратился в тюрьму, а живое — лишь в привесок к ней.

На таком фоне начинается развитие сюжета. Основная часть поэмы состоит из 10 главок. В главках развивается лирический сюжет, который наряду с эпическими элементами позволяет го-

ворить о «Реквиеме» как о поэме. Три главки, имеющие названия, являются кульминационными в развитии этого сюжета: «Приговор», «К смерти», «Распятие». В обрамлении сильнее эпический элемент, на первый план выступает не личное, а общее. По родовому принципу эта поэма скорее может быть названа лирической, по содержанию — эпической. Преобладающий в поэме высокий стиль обусловлен ее содержанием. Главки воспринимаются как вскрики, причитания, и каждый эпизод — отражение общей трагедии, понятной и близкой всем.

Завершается поэма эпилогом, в котором проясняется, какое воскрешение ждет ее героев — вечная жизнь в творчестве.

Между названием поэмы и ее содержанием есть мнимое несоответствие. Реквием как жанр предполагает просьбу о вечном покое, автор же поэмы говорит:

Затем, что и в смерти блаженной боюсь
Забуть гроыхание черных марусь,
Забуть, как постылая хлопала дверь
И выла старуха, как раненый зверь.

А. А. Ахматова стремится не забыть, а наоборот, вечно помнить о страшном времени. «Реквием» — обвинительное заключение о злодеяниях, но предьявляет его время, которое все расставляет по своим местам.

В последние годы жизни А. А. Ахматовой стал все чаще проявляться международный интерес к творчеству поэта. В Сорбонне С. Лаффит начал читать специальный курс о творчестве А. А. Ахматовой. Съезд писателей в СССР избрал ее в президиум. Было отменено постановление «О журналах “Звезда” и “Ленинград”». В 1964 году в Италии Ахматовой была присуждена престижная Международная премия «Этна Таормина» — «за пятидесятилетие поэтической деятельности и в связи с недавним изданием сборника ее стихов». В июне 1965 года ей присвоили звание доктора филологии Оксфордского университета. Ее портреты писали новые художники (А. Давыдов и др.), скульптор В. П. Астапов создал ее бронзовый и мраморный бюсты (в 1962 и 1964 годах). В Лондонской национальной галерее художником Б. Анрепом было выполнено мозаичное панно, изобразившее Анну Ахматову в образе нимфы Слова.

В 1965 году последователи Жданова решили вновь запретить стихи Ахматовой. Она перенесла четвертый инфаркт. 5 марта 1966 года Анна Андреевна Ахматова скончалась.

Вопросы и задания

1. Прочитайте в учебнике раздел об А. А. Ахматовой.
2. Составьте таблицу «Хроника жизни и творчества А. А. Ахматовой».

3. Проанализируйте синхронистическую таблицу (1920—1960-е годы) (см. практикум). Как в жизненном пути А. А. Ахматовой отразились особенности времени, в которое она жила?

4. Какие события из жизни поэта показались вам наиболее интересными и значительными?

5. Анна Андреевна Ахматова в ранний период творчества примыкала к акмеистам. Вспомните, что такое акмеизм, какие особенности мировоззрения и художественного мира свойственны его представителям.

6. Прочитайте стихотворения А. А. Ахматовой «Песня последней встречи», «Сжала руки под темной вуалью...», «Мне ни к чему одические рати...», «Мне голос был. Он звал утешно...», «Родная земля». Выучите одно из них наизусть.

7. *Определите, какие темы или образы, традиционные для русской поэтической классики, развивает А. А. Ахматова в своем творчестве. Ответ запишите в тетрадь.

8. Определите, в чем состоит своеобразие любовной лирики А. А. Ахматовой.

9. Как решается тема поэта и поэзии в лирике А. А. Ахматовой? Составьте план ответа.

10. **Какие библейские мотивы звучат в лирике А. А. Ахматовой? Какие ассоциации с евангельскими сюжетами возникают при прочтении ее стихотворений?

11. *Проанализируйте язык стихотворений А. А. Ахматовой, обращая внимание на использование прозаизмов, разговорных элементов поэзии, лаконизм стиха. Чем это вызвано?

12. В чем своеобразие лирики А. А. Ахматовой и ее значимость как явления национальной культуры? Составьте план ответа по теме «Основные мотивы лирики А. А. Ахматовой».

13. Прочитайте поэму А. А. Ахматовой «Реквием». Какие ощущения она у вас вызвала?

14. Какие факты биографии А. А. Ахматовой послужили основой для написания поэмы «Реквием»?

15. Можно ли считать поэму А. А. Ахматовой «Реквием» поэтическим документом эпохи? Докажите свою точку зрения.

16. *При помощи каких художественных средств передается нарастающее психологическое напряжение в основной части «Реквиема»?

17. Проанализируйте стихотворения-главки «Реквиема». Могут ли они существовать не как части единого целого, а как самостоятельные произведения? Что теряет каждая глава вне контекста сложного целого поэмы?

18. *Перечислите персонажей «Реквиема». Каково идейно-художественное значение каждого из них? Ответ запишите в тетрадь.

19. Почему «Эпиграф» состоит из двух частей? В чем художественная необходимость обеих?

20. *Вспомните, в творчестве каких русских поэтов развивалась тема памятника. Как решена она в стихотворении А. С. Пушкина «Памятник»? Что он полагал главной своей заслугой? Как развивает тему памятника поэту А. А. Ахматова?

21. *Проанализируйте ритмическую структуру поэмы. Почему она неоднородна?
22. Составьте понятийный словарь темы «А. А. Ахматова».

Рекомендуемая литература

Кихней Л. Г. Поэзия Анны Ахматовой. Тайны ремесла / Л. Г. Кихней. — М., 1997.

*Кормилов С. И. Поэтическое творчество Анны Ахматовой / С. И. Кормилов. — М., 2000.

Павловский А. И. Анна Ахматова : жизнь и творчество / А. И. Павловский. — М., 1991.

Чуковская Л. К. Записки об Анне Ахматовой / Л. К. Чуковская. — М., 1989.



**Михаил
Афанасьевич
Булгаков
(1891 — 1940)**

Михаил Афанасьевич Булгаков вошел в историю литературы необычным путем. При жизни были опубликованы лишь очень немногие его произведения, писатель нуждался и не надеялся на то, что его творения увидят свет. Но они пришли к читателю и сразу завоевали невиданную популярность, правда, уже после смерти автора... Сейчас имя Михаила Афанасьевича Булгакова известно всем, и его, несомненно, можно назвать классиком русской литературы.

Детство и юность писателя. Михаил Афанасьевич Булгаков родился 3 (15) мая 1891 года на Воздвиженской улице в городе Киеве. Отец его был профессором Киевской духовной академии. Семья Булгаковых относилась к числу интеллигентных киевских семей, в которых свято чтители традиции и воспитывали детей в духе уважения к культурному наследию.

У Михаила, первенца в большой семье, было еще двое братьев и четыре сестры. Мать их, Варвара Михайловна, урожденная Покровская, в молодости учительствовала, но о профессии своей вспоминала лишь в годы бедствий, когда служила инспектором на женских курсах. Бабушка с материнской стороны, Анфиса Ивановна, часто гостившая в семье Булгаковых, носила фамилию Турбина. Это имя постоянно возникает в ранних произведениях и замыслах Булгакова-писателя. И по матери, и по отцу деда Булгакова происходили из церковного сословия.

В 1907 году Афанасий Иванович Булгаков умер от склероза почек. М. А. Булгаков окончил лучшую гимназию города — Первую Киевскую гимназию, получив аттестат, в котором было всего две отличные оценки: по географии и закону Божьему. Особых склонностей к какой-либо области гимназист Булгаков не проявлял.

Михаил рано осознал себя взрослым, самостоятельным человеком. Выбором его стал медицинский факультет Киевского университета. Став студентом-медиком, Михаил отличался прилежанием в учебе. Сестра Булгакова Надежда Афанасьевна воспомина-

ет, что в их доме во времена студенчества Михаила Афанасьевича спорили о Дарвине и Ницше, которыми бурно увлекался Михаил. Любимыми писателями юного студента стали Гоголь и Салтыков-Щедрин. Сам Михаил Афанасьевич сочинять стал рано, еще без расчета печататься. Это были небольшие рассказы, драматические сценки, сатирические стихи. Уже тогда в нем отмечали иронический склад ума. Кроме того, в юном студенте проснулось увлечение театром. Он мечтал стать оперным певцом, знал наизусть оперы «Аида» и «Фауст», писал пьесы для домашнего театра.

В 1913 году М. А. Булгаков обвенчался с Татьяной Николаевной Лаппа, дочерью управляющего саратовской казенной палатой. Однако начавшаяся Первая мировая война сломала налаженную жизнь. Ускоренным выпуском в 1916 году закончив университет Святого Владимира в Киеве, Михаил Булгаков добровольцем отправился работать в прифронтовых госпиталях. По болезни освобожденный от призыва, в сентябре 1916 года он приехал по назначению в земскую больницу Смоленской губернии. Впечатления этого времени отразились в автобиографических *«Записках юного врача»*. Это был невероятно тяжелый труд, не прекращавшийся ни в какое время суток.

Участие в революционных событиях и начало литературной деятельности. В 1918 году Михаил Булгаков возвратился в родной Киев. По его словам, с наступлением революции «внезапно и грозно наступила история». Он пытался заняться частной врачебной практикой в качестве врача-венеролога и одновременно пробовал себя в качестве писателя. Однако возможности спокойно писать почти не было. Позднее писатель вспоминал, что в Киеве той поры насчитал четырнадцать переворотов, десять из которых лично пережил. Его мобилизовывали петлюровцы, от которых писателю удалось сбежать, призывали и в Красную Армию. Также не по доброй воле попал Булгаков в качестве врача и в военные формирования армии Деникина. С деникинцами он был отправлен эшелонам на Северный Кавказ. Первые опубликованные произведения Булгакова относятся именно к концу 1919-го и началу 1920 года. Публикации эти состоялись в газетах Грозного и Владикавказа. Свой взгляд на пережитое он излагал в рассказах *«Красная корона» (1922)*, *«Необыкновенные приключения доктора» (1922)*, *«Китайская история» (1923)*, *«Налет» (1923)*.

Когда деникинцы стали отступать под ударами Красной Армии, Булгаков остался во Владикавказе. Его вчерашние товарищи бросили его больным, в страшнейшем тифу. Это стало для писателя потрясением, подтолкнувшим его к сотрудничеству с советской властью. Он воспринимал работу в подотделе искусств не только как средство не погибнуть с голоду, но и как неизбежный поворот судьбы. На Кавказе, однако, Булгаков еще думал об эмиграции. Когда же оказалось, что путь через Константинополь в

Париж для него невозможен, он примирился с жизнью в Советской России.

Литературная деятельность М. А. Булгакова. В конце 1921 года писатель отправился с Кавказа домой. Но «домой» для коренного киевлянина означало теперь — в Москву. В Москве он оказался без денег, без службы и без жилья. Писатель устроился секретарем Лито (литературного отдела Главполитпросвета при Наркомпросе). Однако век этого учреждения времен военного коммунизма был недолог. С наступлением нэпа Булгаков оказался в условиях борьбы за существование. Он бегал по Москве в поисках заработка, недоедал и не имел жилья, но твердо знал, чего хочет. В первую очередь он хотел «восстановить норму — квартиру, одежду и книги». Главным было желание стать писателем и написать роман. Когда терпение иссякло, он написал письмо В. И. Ленину и пошел с этим письмом в Наркомпрос к Н. К. Крупской. Она помогла Булгакову получить право на жилье в большой коммунальной квартире на Садовой. В поисках куска хлеба Булгакову пришлось поработать конферансье, инженером в Научно-техническом комитете, сочинять проект световой рекламы. Уже с 1922 года он стал московским журналистом. В 1923 году будущий писатель устроился в газету «Гудок» в качестве ее постоянного фельетониста. Позднее к своим фельетонам 1920-х годов Булгаков относился весьма скептически. Первое признание ему принесли очерки того времени. В «Гудке» он работал вместе с И. Бабелем, В. Катаевым, Ю. Олешей, И. Ильфом, Е. Петровым, К. Паустовским.

В печати появились его автобиографическая повесть *«Записки на манжетах»*, сатирические повести *«Роковые яйца»*, *«Дьяволиада»*. Но повесть *«Собачье сердце»* (1925) уже напечатать не удалось.

«Белая гвардия» (1927). В этом романе изображен один эпизод Гражданской войны — 1918 год в Киеве, время борьбы с петлюровцами. В «Белой гвардии» не показано противостояние красных и белых. Главное для его автора — ценность дома, семьи, простых человеческих радостей. Герои «Белой гвардии» теряют эти самые важные для них ценности, хотя отчаянно цепляются за них.

Булгаков — приверженец классики, сторонник «старой доброй» жизни. В 1918 году на полях сражений Гражданской войны оказались те же люди, что составляли дореволюционную армию, вообще российское общество. Герои Булгакова — это интеллигентные русские люди, жившие в многонациональном Киеве, но очень далекие от черносотенства, шовинизма, презрения к народу. Они, так же как и автор, не были политизированы, жили своей жизнью. И вот теперь оказались в мире, в котором нет места людям нейтральным.

Булгаков не оставляет читателю иллюзий относительно будущего семьи Турбиных. Дом Турбиных за кремовыми шторами — их крепость, убежище от вьюги, метели, бушующей снаружи, но уберечься от нее все равно невозможно.

Так в роман Булгакова входит символ метели как знак времени. У автора «Белой гвардии» вьюга — символ не преображения мира, не сметания всего отжившего, а злого начала, насилия. «Ну, думается, вот перестанет, начнется та жизнь, о которой пишется в шоколадных книгах, но она не только не начинается, а кругом становится все страшнее и страшнее. На севере воеет и воеет вьюга, а здесь под ногами глухо погромыхивает, ворчит встревоженная утроба земли». Метельная сила разрушает жизнь семьи Турбиных, жизнь Города.

Понятие о чести — та точка отсчета, которая определяет отношение Булгакова к своим героям и которая может быть взята за основу при определении системы образов романа.

При всей симпатии автора «Белой гвардии» к своим героям задача его не в том, чтобы решить, кто прав, а кто виноват. Даже Петлюра и его приспешники, по мнению Булгакова, не являются виновниками происходящих ужасов. Это порождение метельной стихии бунта, обреченное на быстрое исчезновение с исторической арены. Козырь, бывший плохим школьным учителем, никогда не стал бы палачом и не знал о себе, что его призвание — война, если бы эта война не началась. Очень многие поступки героев вызваны к жизни самой ситуацией Гражданской войны. «Война — мать родна» для Козыря, Болботуна и других петлюровцев, которым убийства беззащитных людей доставляют удовольствие. Ужас Гражданской войны в том, что она создает ситуацию вседозволенности, расшатывает основы человеческой жизни.

Для автора не принципиально, на чьей стороне его герои. Во сне Алексея Турбина Господь говорит Жилину: «Один верит, другой не верит, а поступки у вас у всех одинаковые: сейчас друг друга за глотку, а что касается казарм, Жилин, то тут так надо понимать, все вы у меня, Жилин, одинаковые — в поле брани убиенные. Это, Жилин, понимать надо, и не всякий это поймет». Это и есть точка зрения автора.

На материале романа автор создал пьесу «*Дни Турбиных*». Ее судьба оказалась более счастливой, чем судьба всего, написанного Булгаковым. С перерывами, с цензурными препонами, но она шла на сцене МХАТа в течение многих лет. Как это ни парадоксально, «Дни Турбиных» была одной из любимых пьес Сталина, и он много раз посещал ее постановки. Булгаков написал ряд пьес: «*Зойкина квартира*», «*Багровый остров*», «*Бег*», «*Кабала святош*», «*Адам и Ева*», «*Блаженство*», «*Иван Васильевич*» и др. Все они были запрещены к постановке. Вдова писателя вспоминала: «Булгаков не держал в руках гранок 15 лет, с 1926 года по год смерти». Писатель оказался в отчаянной ситуации. Запрет на публикации его произведений приводил еще и к очень сложному материальному положению.

Отчаявшись, Михаил Афанасьевич Булгаков обратился с письмом к Правительству СССР от 30 мая 1931 года, в котором просил в связи со сложившейся ситуацией разрешить ему выезд за

границу на тот срок, «который Правительство Союза найдет нужным назначить мне». После этого письма Сталин лично позвонил Булгакову и пообещал дать ему работу. Однако ничего не изменилось. Выезд за границу был ему запрещен. Единственное, что получил писатель — разрешение на работу в театре, но это не означало разрешение на постановку его пьес. Он был принят на работу в качестве обработчика классических сюжетов. В 1930-е годы писателем были созданы для театра многие обработки классических произведений. Он готовил для постановки на сцене «Войну и мир», «Мертвые души» и многое другое. Даже эти безобидные работы зачастую не принимались.

«Мастер и Маргарита». Этот роман, называвшийся первоначально «Черный маг», затем «Копыто инженера», Булгаков задумал и начал писать, по-видимому, зимой 1928—1929 годов. За три недели до смерти, в феврале 1940 года, он диктовал жене последние вставки в роман, ставший главной книгой его жизни. «Мастер и Маргарита» создавался более десяти лет. Михаил Афанасьевич надолго оставлял его и вновь обращался к написанному, исправлял и переделывал. Это был для него роман-завещание, средоточие всего самого важного в жизни.

Роман «Мастер и Маргарита» состоит из двух частей, которые объединены в единое целое по принципу «роман в романе». Они находятся в сложных отношениях сопоставления, но в целом создают художественное пространство, которое позволяет говорить о «Мастере и Маргарите» как о романе философском, в котором речь идет о проблемах не только и не столько социальных, сколько об общечеловеческих. Роман, написанный Мастером, роман о Понтии Пилате, занимает значительно меньше места, чем роман о современной автору Москве, но при этом он определяет содержание всего произведения.

«Роман в романе». Необычна композиция романа «Мастер и Маргарита» — роман о Понтии Пилате, «роман в романе», вводится в текст не одним куском, а «рассыпается» по тексту, и четыре его части вводятся разными способами. Это рассказ Воланда на Патриарших прудах, который выслушивают Берлиоз и Иван Бездомный; сон Ивана Бездомного; главы из рукописи Мастера, которые читает Маргарита. Кроме того, персонажи разных частей пересекаются в заключительных главах — Левий Матвей посещает Воланда, чтобы попросить за Мастера; Мастер, Маргарита, Воланд и другие встречаются с Понтием Пилатом.

Хотя роман Мастера назван романом о Понтии Пилате, его главный герой — Иешуа Га-Ноцри. Именно этот человек заставил прокуратора Иудеи Понтия Пилата изменить свою жизнь. Иешуа — человек парадоксальный, который утверждает, что «злых людей нет на свете». У него есть все основания ненавидеть людей, предающих его, как Иуда, или мучающих, как кентурион Марк, но он

в них верит. Нравственная проповедь Иешуа — главная философская идея романа. Иешуа выступает в роли безупречного морального образца. Не случайно М.А. Булгаков прибегает к образам Священного Писания. Он обращается к образам, которые стали образцами предательства (Иуда), преступного малодушия (Понтий Пилат) и, конечно, человеколюбия (Иешуа Га-Ноцри). Нарочитая сниженность имени Иешуа по сравнению с благозвучным библейским Иисусом не случайна. Это образ не бога, а человека, достигшего вершины.

Иешуа погибает, потому что его проповедь не может найти отражения в жизни, человечество к ней не готово. Однако столкновение с бродячим философом произвело переворот в душе Понтия Пилата. Жестокость этого человека общеизвестна, жизнь ему противна, но постоянно мучающая его мигрень является показателем того, что в глубине души он понимает несовершенство своей жизни. Встреча с Иешуа приводит его к пониманию верности проповеди философа, но жизненные условия оказываются сильнее. Может быть, автор назвал роман «романом о Понтии Пилате» потому, что пример этого человека — это пример компромисса с совестью, который становится самым страшным наказанием. Вообще М.А. Булгаков постоянно подчеркивает, что кому много дано, с того много и спросится. Иуда совершает свое предательство неосознанно, поэтому и наказание его менее мучительно, чем наказание Понтия Пилата.

Роман о Мастере. Московские главы романа на первый взгляд совсем о другом, чем главы ершалаимские. Но у Иешуа Га-Ноцри есть «двойник» в московских главах — Мастер. Он появляется только в тринадцатой главе и затем вовсе не становится центральным героем романа, но этот образ очень значим для автора. Слово «Мастер» появляется в речи самого героя и заменяет собой слово «писатель», потому что слово «писатель» скомпрометировано членами МАССОЛИТа. Мастер — это в первую очередь человек, умеющий делать что-либо превосходно.

В пространстве романа Мастер существует обособленно. Сцены, связанные с ним, написаны даже другим языком, чем сцены о московских обывателях. Маргарита любит его, потому что это особенный человек, способный делать то, что не могут делать другие. Но Мастер оказывается слаб, не способен противостоять натиску окружающего мира. В отличие от Иешуа Га-Ноцри он не готов бороться до конца, хочет отказаться от своих принципов, от творчества. За Мастером нет вины, поэтому его тема в романе — это не тема искупления, но он «не заслужил света, он заслужил покой».

Воланд и его свита. Московские главы романа связаны прежде всего с образом Воланда, посетившего Москву со своего рода ре-визией. Почти все сцены, связанные с описанием жизни Москвы, представляют собой столкновение свиты Воланда с обитателями

Москвы. Все эти эпизоды строятся по одной модели: встреча — испытание — разоблачение — наказание. Но это наказание не является окончательным, после исчезновения Воланда все его жертвы возвращаются к привычному образу жизни, хотя и сохраняют на всю жизнь ужас в глубине души. Смертью в романе наказаны только Берлиоз и барон Майгель, потому что их роль в мире зла намного значительнее, чем роль других персонажей. Эти люди сознательно формируют общественную жизнь, хотя и понимают всю абсурдность происходящего. Более всего ответственны те, кто является идеологами.

Воланд пытается прояснить для себя, верно ли то, что в Советской России появился «новый человек», т. е. люди изменились внутренне. Собственно, именно это и интересует его в столкновениях с московскими жителями. Итоговый эксперимент Воланд проводит во время сеанса черной магии в театре Варьете. Публика ждет от него фокусов и развлечений. Об обещанном разоблачении черной магии все забывают, но разоблачение все же происходит — москвичи разоблачают сами себя. Вывод Воланда: «Ну что же... они — люди как люди. Любят деньги, но ведь это всегда было... Человечество любит деньги, из чего бы те ни были сделаны, из бумаги ли, из бронзы или золота. Ну, легкомысленны... ну, что ж... и милосердие иногда стучится в их сердца... обыкновенные люди... в общем, напоминают прежних... квартирный вопрос только испортил их...».

Воланд у Булгакова не играет традиционной для образа сатаны роли искусителя человеческих душ. Он наказывает лишь за то, что заслуживает наказания, и способен на бескорыстное участие в судьбе Мастера и Маргариты.

Тема любви. Очень значимым для художественной системы романа является образ Маргариты. Эта женщина вовсе не является образцом безупречной нравственности, но она — единственная из московских обитателей, кто не был наказан Воландом и кто ему благодарен. Ради своей любви она бросила семью, преуспевающего мужа. Она готова изменить свою сущность, стать ведьмой, но не отречься от Мастера. Ее судьба — единственная в романе, которая не является наказанием или не заслужена. Она получает покой вместе с Мастером, потому что ее единственная мечта — разделить судьбу любимого. Булгаков не отстаивает мысль о любви высоконравственной, но готов воспеть такую любовь, которая забывает о себе ради другого.

Опубликование романа стало завещанием писателя своей вдове. Елена Сергеевна сдержала клятву о его напечатании, правда, лишь через много лет.

Творческие установки М. А. Булгакова были во многом связаны с Н. В. Гоголем. Интересна история памятника на могиле писателя. Елена Сергеевна Булгакова среди обломков мрамора у гранильщиков Новодевичьего монастыря нашла черноморский гра-

нит. Это был камень, когда-то установленный на могиле Н. В. Гоголя в Даниловом монастыре. В 1930-е годы прах Н. В. Гоголя был перезахоронен на Новодевичьем кладбище, на его могиле поставлен новый памятник, а прежний камень сброшен. Этот камень вдова М. А. Булгакова и установила на могиле писателя.

Вопросы и задания

1. Прочитайте в учебнике раздел о М. А. Булгакове.
2. *Прочитайте дополнительный материал о творчестве писателя.
3. Составьте таблицу «Хроника жизни и творчества М. А. Булгакова».
4. Проанализируйте синхронистическую таблицу (1917—1940) (см. практикум). Какие события происходили в жизни страны в то время, когда творил М. А. Булгаков? Как они повлияли на творчество писателя?
5. Определите и запишите в тетрадь основные мотивы романа М. А. Булгакова «Белая гвардия».
6. Прочитайте эпиграфы к роману «Белая гвардия». Как они соотносятся с тематикой произведения? В чем их роль как средства выражения авторской позиции?
7. Как вы думаете, почему автор называет Киев Городом? Прочитайте описание Города и эпизоды, связанные с его жизнью в 1918 году. Составьте план ответа «Образ Города в романе М. А. Булгакова “Белая гвардия”».
8. *Какую роль в выражении авторской позиции играют описания интерьера дома Турбиных? Обратитесь к образу Лариосика, перечитайте связанные с ним эпизоды. Как вы думаете, какова функция этого персонажа в решении темы дома и семьи в романе?
9. Найдите в тексте и прочитайте описание внешности Мышлаевского и Тальберга. Каковы функции этих портретов в романе? Какие черты характера героев отражены в портретной характеристике?
10. Какую роль в выражении авторского замысла играют образы Тальберга, Лисовского, если считать понятие чести одним из структурообразующих мотивов романа? Назовите всех персонажей романа, которые «не имеют ни малейшего понятия о чести».
11. Найдите в тексте романа «Белая гвардия» и выпишите характеристики, которые герои романа дают руководителям белого движения. На основании чего они дают столь резкие оценки? Помогает ли это понять, почему роман «Белая гвардия» не апология¹ белого движения?
12. Как характеризует автор Петлюру? Как такая характеристика соотносится с описанием жизни Города и страны в революционные годы?
13. *Какую роль в художественной структуре романа «Белая гвардия» играет символ метели? В чем отличие его от традиционной для тех лет поэтики мятежа? Что символизирует метель? Какова символика белого цвета в романе? Обоснуйте свой ответ.
14. *Сопоставьте образ метели и символику белого цвета в поэме А. А. Блока «Двенадцать» и романе «Белая гвардия». Как авторские позиции влияют на значение символов?

¹ Апология (от греч. apologia) — защита кого-либо или чего-либо, часто предвзятая; восхваление.

15. *Найдите и прочитайте описание снов Алексея Турбина, Елены, соседского мальчишки. Какова их символика? Какую функцию они исполняют? Напишите мини-сочинение: «Роль сна (любого) в романе «Белая гвардия»».

16. **Роман «Белая гвардия» имеет автобиографическую основу: Турбина — девичья фамилия бабушки М. А. Булгакова, в значительной степени семья Турбиных — это семья Булгаковых, многие персонажи романа имеют прототипов среди киевских друзей и знакомых писателя; нарисованный в романе дом списан с дома по Алексеевскому спуску, 13 в Киеве, в котором вырос писатель. Каково соотношение автобиографичности и обобщений в романе? Что имел в виду М. А. Булгаков, говоря о «традиции «Войны и мира» в «Белой гвардии»»?

17. Как вы понимаете эпиграф к роману «Мастер и Маргарита»? Проанализируйте отношение эпиграфа к роману в целом. Аргументируйте свой ответ.

18. Проанализируйте любой из эпизодов столкновения Воланда и его свиты с обитателями Москвы. Определите в эпизоде традиционные части: встреча — испытание — разоблачение — наказание. За что наказан герой? Адекватно ли наказание вине?

19. М. А. Булгаков называл себя «мистическим писателем». Назовите чудеса, совершаемые в романе «темной силой», свитой Воланда и им самим. Кого карают приближенные Воланда? За что? Перечислите пороки людей, наказанные Воландом.

20. *Проанализируйте эпизод убийства Иуды наемниками Аффания. По каким законам действует «начальник тайной службы» и его подчиненные? Как трансформируется в этом эпизоде атмосфера 30-х годов XX века? Проанализируйте сцену убийства барона Майгеля на балу у сатаны. Можно ли убийства Иуды и барона Майгеля поставить в один ряд? Почему?

21. Мастер в романе «не заслужил света, он заслужил покой». Какие поступки он совершает? Почему он «не заслужил света»? Докажите свою точку зрения.

22. Кто в художественной системе романа является образцом поведения Мастера, истинным Мастером, не отрекающимся от своего предназначения ни при каких обстоятельствах? Подтвердите свой ответ примерами из текста.

23. Как вы понимаете последние слова Иешуа Га-Ноцри: «Трусость — один из самых страшных пороков»? Только ли к Понтию Пилату относятся эти слова? Как эти слова могут быть отнесены к жизни самого Иешуа?

24. **Ершалаимские главы романа «Мастер и Маргарита» отсылают читателей к библейским временам. Прочитайте в Евангелии описание входа Иисуса в Иерусалим, легенды, связанные с его учениками, сцену суда у Понтия Пилата, легенду о казни и воскресении Иисуса.

25. **Булгаков поднимает вопрос о предательстве. В истории человечества символом предателя всегда был Иуда. Прочитайте евангельскую легенду об Иуде. Сравните образ Иуды из романа «Мастер и Маргарита» и образ библейского Иуды. В чем их различие? Выделите признаки сопоставления и запишите их в тетрадь.

26. Тема предательства поднимается Булгаковым в связи с линией Понтия Пилата. Кого и как предаёт Пилат? Подтвердите ответ примерами из текста.

27. Проанализируйте композицию романа. Что такое «роман в романе»? Выявите своеобразие композиции. Возможно ли разделение московских и ершалаимских глав? Докажите свою точку зрения. Какая идея объединяет обе части романа? Ответ запишите в тетрадь.

28. *Как построена система образов романа? Можно ли говорить о единстве ее или стоит разделить ее на две части: образы ершалаимские и московские? Аргументируйте ответ.

29. *Вспомните трагедию немецкого писателя Гёте «Фауст» о докторе Фаусте, который продал душу дьяволу ради страсти к познанию и предал любовь Маргариты. Как трансформируется эта история в судьбе булгаковской Маргариты?

30. Что оправдывает Маргариту, совершающую прелюбодеяние, ставшую ведьмой, разгромившую квартиру критика Латунского, продавшую душу дьяволу? Почему представитель Иешуа Левий Матвей просит Воланда позаботиться о ее судьбе?

31. *Проследите, подтверждая свои наблюдения примерами из текста, эволюцию образа Мастера. Найдите описание внешности ночного гостя Иванушки в доме скорби. С портретом какого писателя-классика схож портрет Мастера? Как гоголевский мотив проявляется не только во внешности, но и во внутреннем мире Мастера?

32. Воланд в романе произносит фразу: «Рукописи не горят». Как вы ее понимаете? Согласны ли вы с таким утверждением?

33. Проанализируйте сочетание фантастики и реальности в романе «Мастер и Маргарита». Составьте план ответа на тему «Реальность и фантастика в романе “Мастер и Маргарита”».

34. *Проследите пейзажные описания в тексте. Какие элементы пейзажа повторяются и в московских, и в ершалаимских главах? Какую роль играют образы луны, безжалостного солнца в художественной системе романа?

35. Составьте понятийный словарь темы «М. А. Булгаков».

Рекомендуемая литература

Палиевский П. В. Шолохов и Булгаков / П. В. Палиевский. — М., 1993.

*Рыжкова Т. В. Путь к Булгакову / Т. В. Рыжкова. — СПб., 1999.

Сахаров В. И. М. А. Булгаков в жизни и творчестве / В. И. Сахаров. — М., 2004.

Соколов Б. В. Роман М. Булгакова «Мастер и Маргарита» / Б. В. Соколов. — М., 1991.

*Чудакова М. Жизнеописание Михаила Булгакова / М. Чудакова. — М., 1988.

Яновская Л. Творческий путь Михаила Булгакова / Л. Яновская. — М., 1983.



**Андрей
Платонович
Платонов
(1899 — 1951)**

Андрей Платонович Платонов вошел в русскую литературу как писатель очень своеобразной творческой манеры. Его писательское искусство производило на читателей разное впечатление, но никого не могло оставить равнодушным.

Детство и юность писателя. Начало литературной деятельности. Андрей Платонович Климентов (Платонов — литературный псевдоним) родился 20 августа (1 сентября) 1899 года в поселке Ямская слобода под Воронежем. Его отец был слесарем железнодорожных мастерских. С раннего детства Платонов видел вокруг нищету, голод. В семье росло 10 детей. Уже в юности будущий писатель был вынужден работать. Он был батраком, подручным на складе, помощником машиниста, литейщиком, мастеровым. После церковно-приходской школы Платонов занимался в городском училище (окончил четыре класса), а потом вновь работал (в 1917—1918 годах — на Воронежском паровозоремонтном заводе). Возможности получить образование у юноши не было, но очень рано в нем пробудилась страсть к сочинительству: он стал писать стихи.

В годы Гражданской войны А. Платонов служил в Красной Армии (1919—1920), был бойцом ЧОН¹ и одновременно корреспондентом газеты в городе Новохоперске. Юноша стал одной из самых ярких и заметных фигур послереволюционного Воронежа. Он увлекался техникой и философией, участвовал в митингах, диспутах, литературных вечерах, печатал в газетах и журналах города статьи на самые разные темы, писал стихи и научно-фантастические рассказы. Вскоре его рассказы начали появляться и в центральных изданиях: «Красная новь», «Кузница». Зарегистрировано более 200 публицистических выступлений Платонова того времени на самые разные темы. Ему хотелось все познать и поучаствовать во всех процессах переделки мира.

В 1918 году он поступил в Воронежский политехникум, а затем в Политехнический институт, который окончил в 1924 году и сразу

¹ ЧОН — Части особого назначения Рабоче-Крестьянской Красной Армии.

включился в работу по мелиорации и электрификации сельского хозяйства Воронежской области. А. Платонов считал инженерную деятельность главным своим делом, хотел в этом качестве служить созданию нового мира.

В 1920 году Платонов вступил в коммунистическую партию, но в 1921 году «самовольно» вышел из нее, не желая принимать привилегированное положение новоявленных советских чиновников; бюрократизм, уже царящий в новой жизни; неприятие нэпа, который скукой быта опошлял революцию.

Эстетические воззрения молодого писателя были близки позиции Пролеткульта и «Кузницы», философские идеи он во многом почерпнул у Н. Федорова (1828—1903), философа-утописта¹. Федоров верил в возможность бессмертия и даже «воскрешения отцов», если человечество будет напряженно работать для достижения этой цели. Он считал, что причина вражды между людьми — «смертоносная сила природы». Платонову были близки его мысли о роли науки, труда, долге сыновей, подвижничестве². В стихотворении А. Платонова «Динамо-машина» (1920) есть такие строки:

Нету неба, тайны, смерти,
Там вверху труба и дым,
Мы отцы и мы же дети,
Мы взрываем и творим.

В 1922 году вышел сборник стихотворений А. Платонова «Голубая глубина», который был замечен В. Брюсовым. В 1921 году появилась публицистическая книга «Электрификация». В Москве публиковались рассказы Платонова, в которых он изображал «маленьких людей», опираясь на традиции Гоголя («Шинель»), Достоевского («Бедные люди», «Белые ночи»).

В 1926 году Платонова перевели на работу в Москву, в ЦК профсоюза работников земли и леса, а затем командировали в Тамбов — руководителем отдела в губернском земельном управлении. Эта должность требовала частых поездок по губернии, что давало писателю возможность увидеть становление новой жизни.

Литературное творчество. Вернувшись в Москву, он оставил службу и полностью отдался литературному творчеству. А. Климентов взял псевдоним Платонов по имени отца — Платона Фирсовича Климентова. В 1927 году он создал историческую повесть «*Епифанские шлюзы*» об английском инженере времен Петра I, пытающемся выполнить царский приказ — соединить каналом Волгу с Доном. В 1928 году появился сборник «*Сокровенный человек*», названный так по одноименной повести.

¹ Утопист — последователь утопической философии, верящий в построение мира на иных, лучших основаниях.

² Подвижничество — здесь: способность на самопожертвование ради высокой цели.

Основной темой произведений, написанных А. Платоновым на рубеже 1920—1930-х годов, является тема новой страны, которую люди создают с заветной мечтой о счастье всех обездоленных. Об этом повести *«Котлован»* (1930), *«Ювенильное море»* (1934), об этом и роман *«Чевенгур»* (1929). В то же время Платонов создавал сатирические произведения (*«Город Градов»*, 1926; *«Государственный житель»*, 1929; *«Шарманка»*). В них существует абсурдный мир, в котором ненормальное считается самым правильным, естественное — диким и безобразным.

В 1929 году в журнале «Октябрь» был опубликован рассказ А. Платонова *«Усомнившийся Макар»*. Оценку рассказу дал И. В. Сталин, назвав его «двусмысленным произведением». Это дало толчок критическим разносам Платонова.

Опала. В 1931 году А. Платонов опубликовал в журнале «Красная новь» повесть *«Впрок»*, которая рассказывала о жизни колхозов в ироническом ключе, показывала разлад в колхозном движении. Она призывала к трезвому, реальному взгляду на ситуацию, создавалась как предупреждение о вреде необдуманной ломки крестьянской жизни, перегибов и извращений в создании колхозов. Автор назвал ее «бедняцкой хроникой». Это произведение вызвало крайне негативную оценку Сталина. На журнальном тексте повести он написал: «Платонов — сволочь». Вслед за тем в «Красной нови» появилась статья А. Фадеева «Об одной кулацкой хронике», а за ней — множество разгромных отзывов: «Под маской», «Клевета», «Пасквиль», «Порочная философия», «Клеветнический гуманизм» и т. п. После этой кампании Платонова больше не печатали. Его главные произведения — «Котлован», «Чевенгур» — так и не дошли до современного ему читателя.

В 1937—1939 годах А. Платонов активно сотрудничал в литературных журналах, печатая критические статьи о русской классике, современной русской и зарубежной литературе. Тогда появились псевдонимы А. Фирсов, Ф. Человеков и др., потому что иначе опубликоваться писатель не мог. В это время окончательно сложились черты самобытного стиля Платонова.

Художественный мир А. Платонова. Герои его произведений. В произведениях А. Платонова герой выглядит очень «негероически». Это фантазер, чудаки, искатель истины, романтик. Герои Платонова, как правило, странствуют по Руси. Они не знают своих интересов, не ищут выгоды, это герои, «забывшие себя». «Сокровенных людей» Платонова нельзя назвать сильными, «задумавшийся человек» вряд ли может быть сильным. Чаще всего они хрупкие, физически немощные. Но «тщетность существования» их длится вопреки любому давлению и в результате преодолевает силу того жестокого мира, который их окружает. Слабые персонажи Платонова в какие-то моменты жизни вдруг проявляют, казалось бы, несвойственные им качества: силу воли, способность к

самопожертвованию, духовную силу. Героиня рассказа «На заре туманной юности», слабая девушка, подставляет свой паровоз под отцепившийся состав, отлично понимая, что может погибнуть.

Как правило, герои Платонова не занимаются политикой. В мире Платонова никто не сомневается, что революция несет с собой благие перемены. Герои Платонова — *преобразователи мира*. Революция требует поистине вселенских преобразений. И силы природы, по мнению платоновских героев, тоже должны быть подчинены человеку. Герои «Ювенильного моря» планируют пробурить землю «вольтовой дугой» и добраться до древних, ювенильных озер, чтобы принести в засушливую степь необходимую ей влагу. Именно такой масштаб планируемых перемен характерен для мира произведений Платонова.

Жизнь, в которой все стронулось с насиженных мест, — вот основной предмет изображения в большинстве произведений писателя. Характер жизни, когда все сдвинуто, определяет не только мотив странничества. Этим объясняется во многом и «сдвинутость» всего художественного мира Платонова. В его произведениях существуют *фантастика*, причем зачастую весьма причудливая, и *реальность*. Фантастично превращение Макара и Петра, героев рассказа «Усомнившийся Макар», из правдоискателей, прошедших ад «института душевноболящих», в чиновников. Один из героев романа «Чевенгур» странствует на коне Пролетарская Сила, чтобы найти, вырыть из могилы и оживить немецкую революционерку Розу Люксембург. Герои «Котлована» запасаются гробами для своей близкой смерти и живыми размещаются в них.

Революция у Платонова предстает не только как созидательная, но и как *случайно действующая сила*. Вожак чевенгурцев Чепурный говорит: «Живешь всегда вперед и в темноте». Жизнь «в темноте», «в пустоте» приводит к тому, что революция зачастую становится силой разрушительной. Люди «научены политруком» счастьем, но та модель, которую он предлагает, оказывается слишком упрощенной. Фома Пухов («Сокровенный человек») утверждает: «Революция — простота...». Эта простота приводит к кровавым жертвам. Действительность сопротивляется надеждам и действиям людей. Герои «Котлована» строят «общепролетарский дом», но все их усилия приводят лишь к появлению огромного котлована, становящегося все глубже. Деятельность людей по построению нового общества оказывается разрушительной, и в результате их искренних усилий происходит чудовищное. Например, в «Чевенгуре» строители новой жизни гибнут от внезапного набега врагов, в «Ювенильном море» погибают дети, ради которых все и совершается.

При чтении произведений Андрея Платонова невозможно не обратить внимания на язык, которым они написаны. Это *неправильный язык*. Причем искаженная речь свойственна не только героям произведений, но и автору. Платонов постоянно отступает от

стилистической или грамматической нормы. Часто рядом оказываются слова, казалось бы, несовместимые по смыслу: «захохотал всем своим редким молчаливым голосом», «она открыла опавшие свои, высохшие, как листья, смолкшие глаза», «утомительное пространство» и т. д. Политические и канцелярские штампы и просторечные слова и выражения сочетаются в одной фразе. Платонов причудливо строит фразы: «В бумаге сообщалось, что в систему мясосовхозов командирется инженер-электрик сильных токов товарищ Николай Вермо, который окончил, кроме того, музтехникум по классу народных инструментов, дотоле же он был ряд лет слесарем, часовым механиком, шофером и еще кое-чем, в порядке опробования профессий, что указывало на безысходную энергию тела этого человека, а теперь он мчится в действительность, заряженный природным талантом и политехническим образованием». Выражения из профессиональной речи слесарей, механиков, строителей выступают в качестве метафор или сравнений: «Что-то сверкало в душе его, словно скрежетало сердце на обратном, непривычном ходу». Его фразы часто неуклюжи, но необыкновенно философичны: «мать не вытерпела жить долго»; «лег на стол между покойными и лично умер»; «пусть существует теперь как предмет — на вечную память...». Причудливый язык произведений А. Платонова заставляет внимательно, почти мучительно вглядываться, вчитываться в каждое слово, что и является важнейшей задачей писателя.

Творчество в годы Великой Отечественной войны. Во время Великой Отечественной войны Андрей Платонов в течение более трех лет находился в действующей армии в качестве корреспондента «Красной звезды». Он был подо Ржевом, на Курской дуге, на Украине и в Белоруссии. В те же годы он создал аппарат для сжигания газового топлива, и это изобретение было засекречено.

Первый военный рассказ Платонова был напечатан в «Красной звезде» в сентябре 1942 года. Он назывался «*Броня*» и рассказывал о раненом моряке, занятом изобретением состава сверхпрочной брони. После его гибели автор понимает, что броня, «новый металл», «твердый и вязкий, упругий и жесткий» — это характер народа. За годы войны Платонов выпустил шесть книг прозаических произведений, в которых все внимание было уделено не сценам сражений, а нравственному духу людей и философскому содержанию событий.

Последний период творчества. В 1946 году в журнале «Новый мир» был опубликован рассказ А. Платонова «*Семья Иванова*» (более позднее название — «Возвращение») — о солдате, пришедшем с войны. Этот рассказ был жестоко осужден. Автора обвиняли в клевете, в искажении образа воина. После уничтожающей критики рассказа имя Платонова было окончательно вычеркнуто из литературы. Его не печатали, он остался без средств к существованию. Писатель вынужден был работать дворником. В конце 1940-х

годов Платонов писал рассказы, переложения народных сказок для детских журналов и издательств, пьесу о Пушкине. Он выпустил три сборника обработанных народных сказок: «Финист — ясный сокол», «Башкирские народные сказки», «Волшебное кольцо».

Период с 1946 по 1951 год был тягостным для писателя. Его почти не печатали. Смертельно больным вернулся из ссылки сын и вскоре умер на руках отца от туберкулеза. Этой же болезнью заразился А. Платонов и в последние годы жизни был прикован к постели. Умер писатель практически забытым 5 января 1951 года.

Первый посмертный сборник произведений Андрея Платонова вышел в 1958 году, через семь лет после его кончины. После этого началось постепенное возвращение Андрея Платонова к читателю. В течение десяти лет были опубликованы еще два сборника. Однако главные произведения А. Платонова появились в печати впервые только в годы «перестройки», в конце 1980-х годов.

Вопросы и задания

1. Прочитайте в учебнике раздел об А. П. Платонове.
2. *Прочитайте дополнительный материал о творчестве писателя.
3. Составьте таблицу «Хроника жизни и творчества А. П. Платонова».
4. Проанализируйте синхронистическую таблицу (1920-е годы — 1951 год) (см. практикум). Можно ли считать биографию А. П. Платонова типичной для того времени?
5. А. Платонов говорил о себе: «Я человек технический, пролетариат — моя родина». Как это сказалось на его биографии и творчестве?
6. *Вспомните поэму Н. А. Некрасова «Кому на Руси жить хорошо». С какой целью странствовали ее герои? Почему странствуют герои А. П. Платонова?
7. *Прочитайте один из рассказов А. П. Платонова: «Усомнившийся Макар», «В прекрасном и яростном мире», «Сокровенный человек», «Возвращение». Какие характерные для художественного мира писателя черты отразились в прочитанном произведении?
8. **Напишите рецензию на прочитанный рассказ А. П. Платонова.
9. Прочитайте повесть «Котлован» и проанализируйте ее.
10. Составьте понятийный словарь темы «А. П. Платонов».

Рекомендуемая литература

Андрей Платонов : воспоминания современников. Материалы к биографии / сост. Н. Корниенко, Е. Шубина. — М., 1994.

Андрей Платонов : мир творчества / сост. Н. Корниенко, Е. Шубина. — М., 1994.

Бочаров С. Г. «Вещество существования» (Мир А. Платонова) / С. Г. Бочаров. — М., 1985.

Шубин Л. Поиски смысла отдельного и общего существования : об А. Платонове / Л. Шубин. — М., 1987.



*Михаил
Александрович
Шолохов
(1905 — 1984)*

Михаил Александрович Шолохов — один из пяти писателей, творивших на русском языке, которые получили Нобелевскую премию в области литературы. Однако биография Шолохова, несмотря на то что он жил уже в XX веке и был необычайно знаменит, во многом легендарна.

Детство и юность писателя. Говоря о дате своего рождения, сам М. А. Шолохов называл обычно 1905 год, хотя новые уточненные данные свидетельствуют о том, что он родился 11 (24) мая 1900 года на хуторе Кружилин станицы Вешенской Войска Донского. Мать М. А. Шолохова — украинка, жена донского казака Кузнецова. Будущий писатель был внебрачным сыном богатого приказчика, сына купца, выходца с Рязанщины А. М. Шолохова. В раннем детстве мальчик носил фамилию Кузнецов и получал надел земли как «сын казачий». В 1913 году мать его стала вдовой и вышла замуж за А. М. Шолохова, который усыновил родного сына и дал ему свою фамилию. С этого момента М. А. Шолохов потерял казачьи привилегии, так как отец его был мещанином. В 1912 году Шолохов поступил во второй класс хуторской начальной школы, потом учился в Московской частной гимназии Шелапутина, Богучарской гимназии Воронежской губернии и гимназии станицы Вешенской, куда он возвратился после недолгого пребывания в Москве в 1918 году. По некоторым сведениям, уйдя из пятого класса гимназии, Шолохов с четырнадцати лет воевал на стороне красных. Во всяком случае, в 1921 — 1922 годах он входил в состав продотряда.

Когда на Дону установилась советская власть, Шолоховы переехали в станицу Каргинскую, где юноша служил делопроизводителем, учителем, работал грузчиком. Во второй половине 1922 года Шолохов отправился в Москву, пытался поступить на рабфак, но его не приняли — не было необходимого рабочего стажа. Он трудился чернорабочим, каменщиком, счетоводом. В эту пору юноша стал писать первые фельетоны и небольшие рассказы, вошел в литературную группу «Молодая гвардия». В декабре

1923 года Шолохов возвратился на Дон и остался здесь окончательно. Он женился на дочери станового атамана Марии Петровне Громославской и, живя в станице, на несколько лет погрузился в казачий быт, в воспоминания участников Гражданской войны на Дону, в изучение документов этого времени.

Начало литературной деятельности. В начале 1920-х годов он начал активно сотрудничать в печати, опубликовал около двадцати рассказов, которые в 1926 году составили сборники «*Донские рассказы*» и «*Лазоревая степь*». За исключением рассказа «Чужая кровь» (1926), в котором старик Гаврила и его жена, убитый сын которых был белым казаком, выхаживают коммуниста-продотрядовца, начинают искренне любить его, а он от них уезжает, — в большинстве ранних рассказов Шолохова герои делятся на однозначно положительных (советские активисты, красные бойцы) и отрицательных (белые, кулаки, подкулачники, бандиты). Художественная задача этих произведений — создание мозаичной картины кровавых событий, происходивших в эти годы.

Многие персонажи ранних рассказов имеют прототипов, большинство рассказов основано на реальных событиях. Основным художественным приемом этих произведений стала гиперболизация. Очень натуралистически, даже нарочито представлены здесь кровь, голод, смерть, человеческие страдания.

В 1923 году был написан рассказ «Родинка», после которого излюбленным сюжетом Шолохова становится противостояние, смертельное столкновение ближайших родственников: родных братьев, отца и сына. В этом столкновении герои должны сделать страшный выбор: родственные связи или социальные отношения. Персонажи шолоховских рассказов неизменно предпочитают идею, и автор таким образом каждый раз подтверждает свою верность коммунистическим идеалам, подчеркивает преимущество социального выбора над любыми человеческими отношениями. Голос крови заглушается шумом классовой борьбы. В этих рассказах революция предстает как движение, которое вторглось в личный мир каждого человека, влияя даже на самые близкие отношения.

Начиная с 1928 года М.А. Шолохов в течение двенадцати лет публиковал свое главное произведение — роман-эпопею «Тихий Дон».

«*Тихий Дон*». *История создания романа-эпопеи.* М.А. Шолохов задумывал написать роман об одном эпизоде Гражданской войны — об участии казачества в походе Корнилова на Петроград. Роман должен был называться «Донщина» (по иной версии — «Тихий Дон»). Однако со временем начальный замысел перерос в широкое эпическое полотно. Автор пришел к необходимости исследования причин всего исторического явления. К корниловскому мятежу автор обращается только во второй книге эпопеи. В начале

же «Тихого Дона» рисуется жизнь хутора Татарского до всех войн и потрясений. М. А. Шолохов писал «Тихий Дон» четырнадцать лет, и ему удалось взглянуть на изображенные события с исторической точки зрения. Роман-эпопея был написан в период с 1926 по 1939 год, а печатался с 1926 по 1940 год частями, и опубликование его стоило автору огромных усилий.

Проблематика «Тихого Дона». В этом произведении М. А. Шолохов не ограничивается рассказом об отдельных событиях Гражданской войны. В «Тихом Доне» наряду с задачей передать всю глубину народной трагедии ставилась и иная цель — показать закономерности эпохи эпического масштаба. Именно поэтому «Тихий Дон» начинается с рассказа о мирной жизни хутора Татарского. Это — центр вселенной главного героя романа-эпопеи Григория Мелехова. От куреня Мелеховых повествование расходится кругами, захватывая и Петроград, и Галицию, и Вольту, и другие места, но возвращается к исходной точке. Мирная жизнь хутора — веками устоявшееся существование, господство незыблемых традиций. Григорий Мелехов, нарушая одну из этих традиций — ни при каких обстоятельствах не разрушать семью, свою собственную и чужую, — не ощущает себя правым, мучается и страдает. Нельзя сказать, что эти законы милосердны и человеколюбивы. Казачий мир жесток. В нем убивают жену-турчанку Прокофия Мелехова из-за диких, страшных предрассудков. В нем происходят драки с «хохлами», имеющие следствием убитых и покалеченных. Герои Шолохова суровы. В. Палиевский отмечает: «...Этот мир ни секунды не колеблется перед таким понятием, как личность. Не отвергает ее и, без сомнения, чтит, но, если надо, свободно перешагивает. Сострадание и сочувствие к ней не исчезают; но одновременно идет одергивание, обламывание, обкатывание ее в колоссальных смещениях целого». Населяющие этот мир люди не ощущают его давление как что-то несправедливое, вся жестокость казачьего мира воспринимается ими как жестокость жизни, неотъемлемая ее принадлежность.

«Тихий Дон» — прежде всего произведение о донском казачестве. Это сословная группа дореволюционной России, со своими традициями, своей культурой. Казаки — некогда вольные люди, сохранившие тягу к свободе, «воле»; особая категория населения России, освобожденная от налогов, обладавшая большими по сравнению с населением Центральной России наделами земли, обязанная поставлять в армию кавалеристов, снаряженных и обученных за свой счет. Для казаков очень важна их сословная обособленность; в «Тихом Доне» показано, что они противопоставляют себя прочему крестьянству, «мужикам» — и «хохлам», и русским. «Иногородние», несмотря на богатство, не могут претендовать на высокое положение среди казаков. Дед Гришака уверен, что «иногородний» купец Мохов, богатый и образованный чело-

век, примет сватовство его внука Митьки, который хочет жениться на Елизавете Моховой.

Царское правительство широко использовало казачьи войска для подавления восстаний, в полицейских целях. Вследствие этого отношение большинства населения России к казачеству стало однозначным. Мишка Кошевой вспоминает, что в госпитале солдат «все дивовался, пытал, как казаки живут, что да чего. Они думают — у казака одна плетка, думают — дикой казак и замест души у него бутылошная склянка, а ить мы такие же люди: и баб так же любим, и девок милуем, своему горю плачем, чужой радости не радуемся...». Это мысли автора романа, его ощущение казачества. Гражданская война не улучшила отношения к казакам. Большинство из них, традиционно отстаивавших царизм, находились на стороне белых. Казачий Дон стал оплотом белого движения. Штокман называет казака вообще вооруженным кулаком, в противовес которому «рязанский кулак» безобиден.

Для Шолохова казачество — целый мир, живущий общечеловеческими радостями и бедами. Историческая судьба казачества сложнее, чем судьбы других сословий, но она так же трагична, как и судьба всей России.

Все герои повествования в романе-эпопее Шолохова органично связаны со своей средой и бытом. Человек в этом мире погружен в мир казачьих традиций и обычаев, в бытовые заботы и проблемы. В то же время жизнь героев произведения неразрывно соединена с природой, вне которой их существование немыслимо. Жизнь крестьянина всегда была теснейшим образом связана с годовым циклом, с природой. Герои «Тихого Дона» трудятся и хотят трудиться на земле. Пейзаж в романе-эпопее — и место действия, и параллель к переживаниям персонажей, и способ организации эпического действия.

В силу сложившихся обстоятельств Григорий Мелехов и его односельчане оторваны от земли, от привычного миропорядка. Для Григория это самое страшное из всего, что с ним случилось. После всех исторических событий жизнь людей взбаламучена, ненадежна, непонятна. Они в буквальном смысле слова потеряли почву под ногами. Во многом повествование о революционных годах и годах Гражданской войны построено на противопоставлении жизни природы с ее вечным ритмом, жизни нормальной, естественной, правильной, и жизни людей во всей ее неестественности. Готовясь умереть, Дарья замечает окружающую ее красоту: «Гляжу на Дон, а по нем зыбь, и от солнца он чисто серебряный, так и переливается весь, аж глазам глядеть на него больно. Повернусь кругом, гляну — господи, красота-то какая! А я ее и не примечала...». Неестественное существование человека заставляет его оторваться от природы, за что он и бывает в результате наказан.

Похоронив Аксицию, Григорий, «твердо веря, что расстаются они ненадолго», чувствует солнечные лучи на лице. «Словно пробудившись от тяжкого сна, он поднял голову и увидел над собой черное небо и ослепительно сияющий черный диск солнца». Образ черного солнца в мировой литературе встречался неоднократно. Но в «Тихом Доне» он особенно символичен. Григорий в этот момент окончательно прощается с жизнью, и для него уже и природа, бывшая всегда источником радости, окрашивается в цвет траура. Обреченность Мелехова становится понятна именно благодаря образу черного солнца. Человек и природа уже никогда не обретут гармонию.

Художественный мир «Тихого Дона». Мир «Тихого Дона» очень конкретен. Его герои живут в окружении зримых, конкретных вещей. Художественный мир романа-эпопеи тоже вполне конкретен. При помощи слова автор передает все ощущения своего героя: зрительные, слуховые, осязательные, обонятельные, вкусовые. Например: «На углу крыльца, прислонясь спиной к водосточной трубе, стоял Сергей Платонович, сучил беленькие кулачки, поросшие глянцево-жестким волосом. Качаясь, выдернул Митька засов и на окровавленных ногах выволок за собой рычащий, жарко воняющий псиной собачий клубище». Или: «Неизъяснимо родным, теплым повеяло на Григория от знакомых слов давнишней казачьей и им не раз игранный песни. Щиплющий холодок покалывал глаза, теснил грудь. Жадно вдыхая горький кизячный дым, выползавший из труб куреней, Григорий проходил хутор...». Сочетание восприятия зрительного, слухового, обонятельного для романа привычно. Автор не избегает и неэстетичных описаний, особенно когда речь идет об убийствах, трупах. «Бешняк... присел, скрежеща зубами, сгибаясь в смертном поклоне: немецкий ножовой штык искромсал ему внутренности, распорол мочевого пузырь и туго дрогнул, воткнувшись в позвоночник». В литературе XIX века подобное было невозможно. В «Войне и мире», несмотря на всю эпичность повествования, на изображение войны в ее реальном неприкрашенном виде, такие описания не встречаются. (Однако дед Гришака, вспоминая свою боевую молодость, говорит как о само собой разумеющемся: «Стрельнул и не попал. Тут придавил я коня, догоняю его. Хотел срубить, а посла раздумал. Человек ить...». Здесь ощущается толстовская традиция изображения войны.) Это характерная особенность литературы XX века, когда речь идет о привыкании человека к таким вещам, к которым привыкать нельзя. Подобные описания встречаются у писателей XX века, изображавших Первую мировую войну, например: в романе немецкого писателя Э. М. Ремарка «На западном фронте без перемен».

Изобразительные возможности языка в «Тихом Доне» очень велики. Однако эта изобразительность не самоцель. Главное для

Шолохова — передать настроение, переживание, впечатление персонажа.

Речевые характеристики персонажей определяются их социальным положением. Речь донских казаков передана со всеми диалектными особенностями. Частично эти диалектизмы проникают и в авторскую речь: «баз», «курень», «гуменные плетни» и т.д. Это оправданно, так как помогает передать колорит происходящего, сохранить неповторимую атмосферу донского хутора. Речь других персонажей, не принадлежащих к казачьему сословию, менес выразительна. Интеллигентные люди и между собой, и с простыми людьми объясняются книжным языком, часто не соответствующим моменту. Так, начальник штаба дивизии Мелехова Копылов выговаривает Григорию за незнание приличий: «...вместо того чтобы пользоваться носовым платком, как это делают все культурные люди, ты сморкаешься при помощи двух пальцев...». Подобные монологи, которых довольно много в четвертой и отчасти третьей книге, звучат довольно неестественно. Язык же исторических справок сух, краток, выдержан в рамках официально-делового стиля.

При выражении авторских эмоций, когда они непосредственны, язык становится патетичным, но эта патетика¹ не кажется надуманной:

«Рви, родимая, на себе ворот последней рубахи! Рви жидкие от безрадостной тяжелой жизни волосы, кусай свои в кровь искусанные губы, ломай изуродованные работой руки и бейся на земле у порога пустого куреня! Нет у твоего куреня хозяина, нет у тебя мужа, у детишек твоих — отца, и помни, что никто не приласкает ни тебя, ни твоих сирот, никто не избавит тебя от непосильной работы и нищеты, никто не прижмет к груди твою голову ночью, когда упадешь ты, раздавленная усталю, и никто не скажет тебе, как когда-то говорил он: “Не горюй, Аниська! Проживем!”».

В третьей и четвертой книгах лиризм повествования усиливается, особенно когда речь идет о последних днях Ильиничны.

Своеобразие жанра «Тихого Дона». Шолохов при работе над «Тихим Доном» с самого начала понимал, что пишет не просто роман. В это время его настольной книгой была «Война и мир» Л. Н. Толстого, сочетающая жанровые признаки романа и эпопеи.

«Тихий Дон», так же как «Война и мир», сочетает в себе различные жанровые принципы. Изображение жизненного потока происходит с эпопейной свободой, однако это не отменяет романного начала. Действие «Тихого Дона» начинается и заканчивается у куреня семьи Мелеховых, каждый член этой семьи имеет

¹ Патэтика (от греч. *pathetikos* — страстный, исполненный чувства) — определенная настроенность произведения, характеризующаяся пафосом, приподнятостью, страстностью, взволнованностью.

свою историю, прослеженную автором на страницах произведения. В отличие от «Войны и мира» главный герой в «Тихом Доне» один. Григорий Мелехов переживает и личные неурядицы, и все бедствия двух войн, и их последствия. Правда, Григорий Мелехов является центральным персонажем не всех глав произведения. Петро Мелехов, Мишка Кошевой, Иван Алексеевич, Митька Коршунов, Бунчук и другие находятся в центре авторского внимания во многих главах и даже их комплексах. Таким образом, романное начало, предполагающее внимание к человеческой индивидуальности в ее отношениях с другими, очень значимо в структуре «Тихого Дона».

Эпопея же должна быть обращена к судьбам народов, к общезначимому. Она исследует основы жизнеустройства, миропорядка. Связь событий в ней осуществляется не только и не столько за счет сюжета, сколько мироощущением, в котором общее преобладает над частным.

Действие в первой части «Тихого Дона» разворачивается неторопливо. По меркам романа не обязательно изображение двух рыбалок, поездки казаков на лагерные сборы и т. д., это необходимо для эпопеи.

Вторая часть «Тихого Дона» наиболее романна, ведь здесь изображена в первую очередь личная жизнь Григория, пристальное внимание уделено его внутреннему миру. Однако и здесь присутствуют эпизоды, ценные сами по себе, например: сцена с бугаем отца Митьки Коршунова, распоровшим шею кобылице.

В третьей части «Тихого Дона», например, описание подвига Кузьмы Крючкова — это исторический вставной эпизод. Он никак не связан с основными действующими лицами романа, его участники никогда больше не появятся на страницах произведения. Эта сцена не соответствует жанру романа, а характерна для эпопеи.

Во второй книге и большей части третьей развитие основного романного действия задерживается событиями эпоса. И в дальнейшем автор уделяет большое внимание событиям историческим, даже если они не имеют отношения к судьбам центральных персонажей. В седьмой части «Тихого Дона» речь идет о ходе крупных фронтовых операций, о стратегических планах воюющих сторон и т. д. Эти исторические вставки не нужны в романе, но эпопея без них обойтись не может.

Все описанные в «Тихом Доне» события, на первый взгляд иногда несопоставимые, на самом деле тесно связаны между собой: все они оставляют след в жизни человека, в его духовной биографии. Романное и эпопейное начала в «Тихом Доне», как и в «Войне и мире», очень тесно переплетены, только единство это носит трагический характер.

Казаки всегда были сословием, чьей обязанностью являлись служба в армии, участие в войнах. Сражение предполагает необ-

ходимую жестокость, но даже в сражении существует норма поведения. Уже Первая мировая война разрушает представление об этой норме: «Дальше — небрежно собранные в кучу куски конечностей, шмотья шинели, истрошенная мятая нога на месте головы; а еще дальше — совсем мальчишка, с пухлыми губами и отроческим овалом лица; по груди резанула пулеметная струя, в четырех местах продырявлена шинель, из отверстий торчат опаленные хлопья». Смерть становится обыденным явлением, жизнь обесценивается. В этой войне органичен образ Чубатого, хладнокровного убийцы, попавшего в свою стихию, но нормальный человеческий взгляд на неприятеля как на *человека* в этой войне еще правомерен. Однако чем ближе революция и война Гражданская, тем все более невозможен взгляд с позиции уже найденной абсолютной истины. Автор ищет истину вместе с героями. Он не может, не имеет права быть беспристрастным судьей. В Гражданской войне это невозможно.

Особенность шолоховского повествования о Гражданской войне в том, что он главным героем своего эпоса делает народ. Шолохова можно признать сторонником традиционных моральных норм. Гражданская война во многом отменяет эти нормы, и эта отмена есть суть трагедийности «Тихого Дона». Трагедийность романа — следствие не особенностей художественного замысла писателя, а исторических событий, изображенных в нем. Автор стремится передать трагедию, существующую в жизни, а не осуществить художественную, литературную трагедию. «Мне не нужно было собирать материал, потому что он валялся под ногами. Я не собирал, а сгреб его в кучу», — констатировал писатель.

Основа композиции романа-эпопеи — контраст между жизнью до революции и после нее. Разлом, произошедший в жизни страны после октября 1917 года, в «Тихом Доне» виден при сопоставлении картин мирной жизни и жизни после революции. Вековой уклад жизни хутора разрушен полностью. Факт крушения норм коллективной жизни казачьего круга несомненен.

Шолохов создает эпическое полотно, смотрит на события во многом и с учетом реалий послереволюционных. Его интересует вопрос о соотношении интересов революции и народа. Григорий в споре с Иваном Алексеевичем с болью говорит:

«Казакам эта власть, окромя разору, ничего не дает! Мужичья власть, им она и нужна. Но нам и генералы не нужны. Что коммунисты, что генералы — одно ярмо. <...> Ты говоришь — равнять... Этим темный народ большевики и приманули. Посыпали хороших слов, и попер человек, как рыба на приваду! А куда это равнение делось?».

Это взгляд человека, стремящегося быть объективным, найти правду. Образ Григория Мелехова продолжает традиционную для русской литературы галерею образов правдоискателей. Но для убеж-

денного сторонника большевиков такая позиция враждебна. «Твои слова — контра! — холодно сказал Иван Алексеевич. — <...> Давно я тебя не видал и не погаю — чужой ты стал. Ты Советской власти враг!».

Шолохов стремится к объективности, к толстовскому идеалу простоты, добра и *правды*. Он отвергает подчинение жизни утопической идее. В его произведении люди тоже становятся другими, как и в романе Фадеева «Разгром». Однако это не переделка, а именно изменение человеческой личности под влиянием исторической ситуации. Изменяются не только личности. Меняются судьбы людей, утрачивается извечная связь крестьянина с землей.

Писателя после выхода романа критиковали за «нетипичность» образа главного героя его произведения. *Григорий действительно не является средним казаком*. В традициях русского реализма типичность — это не усредненность. Типичным является образ, характер, являющийся порождением своего времени, отражением исторических закономерностей. В такой трактовке образ Григория Мелехова типичен. Его путь в Гражданской войне — это путь поисков истины. Он не может просто подчиниться обстоятельствам, ничего не принимает на веру без практической проверки и внутреннего осмысления. Он видит стан и белых, и красных изнутри, не являясь убежденным сторонником ни тех, ни других. Вообще, Шолохов, стремясь к правдивому изображению реальности, не шадит ни одну из противоборствующих сторон. Жестокость одних уравнивается жестокостью других, но не оправдывается ею. Картина, которую увидел Михаил Кошевой в родном доме, зверская расправа белых с беззащитной старухой — его матерью, не может быть оправдана никакими классовыми соображениями. Однако Мишка Кошевой, сжигающий дома и убивающий не менее беззащитного деда Гришаку, не восстанавливает справедливость, а продолжает тот же ряд насилия. Его поведение также не может быть оправдано никакими высшими соображениями. Наиболее мучительными и значительными для Григория Мелехова являются сцены расстрела безоружных и белыми, и красными.

Разрываются традиционные, всегда бывшие наиболее крепкими узы: узы кровного родства, дружбы, заменяясь иной системой ценностей. Прогоняемые через хутора большевики не враги, пришедшие на родную землю, а такие же станичники. Символичен тот факт, что Ивана Алексеевича добивают в родном хуторе, и делает это его кума Дарья.

То, что Кошевой, убийца Петра и теперь непримиримый враг Григория Мелехова, становится сперва женихом, а потом и мужем Дуняшки, их сестры, — тоже ситуация, абсолютно немислимая в иной, прежней реальности. Во время и после Гражданской войны она почти обыденна.

Григорий зарубил матросов, принял участие в кровавой бойне. Он осознает это как высочайшей силы трагическое несоответствие всем нормам человеческого поведения:

«Рыдая, сотрясаясь от рыданий, он, как собака, стал хватать ртом снег, уцелевший под плетнем. Потом, в какую-то минуту чудовишного просветления, попытался встать, но не смог и, повернувшись мокрым от слез, изуродованным болью лицом к столпившимся вокруг него казакам, крикнул надорванным, дико прозвучавшим голосом:

— Кого же рубил!.. <...> Братцы, нет мне прощения!.. Зарубите, ради бога... в бога мать... Смерти... предайте!..».

Совершение насилия над такими же, как он, русскими людьми, для Григория не может быть оправдано ничем. Но носитель революционных идеалов Бунчук, которого партия сделала палачом и который вынужден казнить мальчишек-юнкеров, мучается до самоисступления, однако не подвергает сомнению необходимость и оправданность таких казней.

Образы коммунистов в романе-эпопее. В мире шолоховского эпоса следование идеалам добра не единственная правда. Характеры Шолохова не литературные, его мир не одномерен. Тем не менее принято считать, что М. А. Шолохов стоит на большевистских позициях. Об этом свидетельствуют образы большевиков в романе: Бунчука, Штокмана, Анны Погудко и др., документальные вставки в роман, сцены собрания Войскового круга и т.д. Ни один из носителей новой морали, новой точки зрения на мир не исчерпывает ее, не является фигурой идеальной, не совершающей ошибок. Они органичны в произведении, находятся наравне с остальными героями. Носители революционных идеалов в «Тихом Доне» — образы не утопического романа, а реалистического романа-эпопеи. И сама коммунистическая идея для Шолохова не прекрасная утопия, оправдывающая жестокость и кровь.

Его герой — Григорий понимает в какой-то момент, что схлестнулись в этой войне «Богатые с бедными, а не казаки с Русью... Мишка Кошевой и Котляров тоже казаки, а насквозь красные...». Когда сталкиваются богатые с бедными, возврат к прежним социальным отношениям невозможен, поэтому единственный путь — путь большевиков, как бы он ни был сложен и кровав. Это убеждение автора «Тихого Дона», которое осталось для него неизменным, несмотря на то что заканчивался роман через двадцать лет после окончания Гражданской войны и установления советской власти, когда Шолохов уже имел возможность взглянуть на события с исторической точки зрения и знал правду о том, как укреплялась эта власть.

Творческая судьба М. А. Шолохова. До лета 1931 года ничего не было известно о работе М. А. Шолохова над каким-либо большим произведением, кроме «Тихого Дона». Первая книга романа «Под-

Пятая целина» вышла в 1932 году, вторая начала печататься только после смерти Сталина. М. А. Шолохов в новом романе обращался к теме коллективизации, очень значимой в те годы.

Романы принесли М. А. Шолохову славу и выдвинули его в ряд виднейших писателей страны. В предвоенные годы он избирался депутатом Верховного Совета СССР и действительным членом Академии наук. Однако, несмотря на такое высокое положение, в 1933 году он «заслужил» упреки, обвинения и «окрики» Сталина, а в 1937 году над ним нависла угроза ареста.

В годы Великой Отечественной войны писатель находился на фронте в качестве корреспондента центральных газет. Впечатления этого времени отразились в незавершенном романе *«Они сражались за родину»*. В 1956 году был написан рассказ *«Судьба человека»*, тоже посвященный теме войны. Этот рассказ сыграл значительную роль в развитии литературы о Великой Отечественной войне.

В последующие годы произошел заметный упадок творческой активности писателя. В 1950-е годы появлялись очерки Шолохова, находящиеся на совершенно ином художественном уровне, чем написанное им ранее. В 1950—1960-х годах вышла в свет вторая книга *«Поднятой целины»* (через тридцать лет после первой). Шолохов постепенно становился одним из тех, кто произносил догматические речи и писал журнальные статьи, демонстрирующие нетерпимость к инакомыслию. В это время М. А. Шолохов являлся уже членом ЦК КПСС, что было очень солидным положением в партийной иерархии¹. Возможно, обстановка в стране, давление на литературу, его собственное положение наложили отпечаток на судьбу писателя.

Между тем мировая известность М. А. Шолохова росла. В СССР кроме Сталинской (1941) и Ленинской (1960) премий он был удостоен нескольких орденов Ленина, дважды — звания Героя Социалистического труда.

В 1965 году М. А. Шолохов стал лауреатом Нобелевской премии за литературные заслуги прежних лет. Кроме того, ему был вручен диплом почетного доктора Лейпцигского университета, орден Кирилла и Мефодия, Сухэ-Батора и др.

21 февраля 1984 года Михаил Александрович Шолохов скончался. Похоронен он на крутом берегу Дона, как сам того пожелал.

Вопросы и задания

1. Прочитайте в учебнике раздел о М. А. Шолохове.
2. *Прочитайте дополнительный материал о жизни и творчестве писателя.
3. Составьте таблицу «Хроника жизни и творчества М. А. Шолохова».

¹ Иерархия — порядок подчинения низших (чинов, должностей) высшим; вообще расположение от низшего к высшему или от высшего к низшему.

4. Проанализируйте синхронистическую таблицу (см. «Практикум»). Какие события происходили в общественной и культурной жизни страны в то время, когда творил М. А. Шолохов? Как это повлияло, по вашему мнению, на творчество М. А. Шолохова?

5. Какие события из жизни писателя показались вам наиболее интересными?

6. **Прочитайте роман «Поднятая целина». Как вы думаете, почему он так назван? Определите главную тему романа. Какую роль в нем играют образы Давыдова и Нагульнова? Как М. А. Шолохов решает тему коллективизации?

7. Какие факты биографии М. А. Шолохова повлияли на проблематику романа-эпопеи «Тихий Дон»?

8. Роман-эпопея назван «Тихий Дон». Это традиционное фольклорное наименование реки, у которой селились казаки. Какие ассоциации вызывает слово «тихий»? Соответствует ли, на ваш взгляд, название романа-эпопеи его содержанию? Почему, по вашему мнению, роман-эпопея так назван?

9. *Вспомните структуру классической композиции романа. В чем своеобразие сюжета и композиции романа-эпопеи «Тихий Дон»? Как повлияло на его композиционные особенности то, что «Тихий Дон» — роман-эпопея?

10. *Вспомните, как в романе-эпопее Л. Н. Толстого «Война и мир» сочетается реальное и вымышленное, как исторические и вымышленные персонажи сосуществуют в художественном пространстве произведения. Назовите исторических персонажей романа-эпопеи «Тихий Дон». Проследите, как сочетаются реальное и вымышленное в романе-эпопее «Тихий Дон».

11. В чем и как выразилась большевистская позиция автора «Тихого Дона»?

12. Проследите судьбу Григория Мелехова. Отметьте этапы его жизненного пути. Запишите в тетрадь. Найдите в тексте высказывания Григория Мелехова или автора, характеризующие каждый из этапов жизни Григория, объяснения решений, сыгравших решающую роль в его судьбе. Запишите в тетрадь.

13. Составьте план ответа по теме «Образ Григория Мелехова».

14. Дайте развернутую характеристику образов Натальи и Аксиньи. Сопоставьте этих героинь.

15. Как вы думаете, почему Григорий выбирает Аксинью из двух этих женщин? Как это соотносится с характером самого Григория?

16. Почему, по вашему мнению, вернувшись в семью после измены Аксиньи, Григорий при жизни Натальи больше открыто не возвращался к Аксинье? Как это связано с его отношением к традиционным ценностям в рушащемся мире?

17. *Вспомните, как решают тему супружеской измены А. Н. Островский («Гроза»), Л. Н. Толстой («Война и мир»). Как об этом пишет М. А. Шолохов? В чем своеобразие решения этой темы в романе-эпопее «Тихий Дон»?

18. *Подготовьте сообщение «Тема любви в романе-эпопее «Тихий Дон»».

19. **В романе-эпопее чаще всего упоминаются красный, черный и белый цвета. С чем это связано? Какова цветовая символика романа-эпопеи? Найдите в тексте примеры и выпишите их в тетрадь.

20. *«Тихий Дон» — произведение, в котором широко использованы фольклорные мотивы. Найдите в тексте произведения пословицы, поговорки и другие фольклорные жанры, определите, с какой целью автор вводит их в речь персонажей.

21. *Проанализируйте использование казачьих песен и их роль в раскрытии идейно-нравственного содержания «Тихого Дона».

22. Составьте понятийный словарь темы «М. А. Шолохов».

Подготовьтесь к семинару «Изображение Гражданской войны в романе-эпопее М. А. Шолохова “Тихий Дон”»

План семинара

1. Прочитайте высказывание М. А. Шолохова: «В Москве, на Воздвиженке, в Пролеткульте на литературном вечере МАППа¹ можно совершенно неожиданно узнать о том, что степной ковыль (и не просто ковыль, а “седой ковыль”) имеет свой особый запах. Помимо этого, можно услышать о том, как в степях донских и кубанских умирали, захлебываясь напыщенными словами, красные бойцы... Какой-нибудь не нюхавший пороха писатель очень трогательно рассказывает о Гражданской войне, красноармейцах — непременно “братишках”, — о пахучем седом ковыле, а потрясенная аудитория — преимущественно милые девушки из школ второй ступени — щедро вознаграждают читающего восторженными аплодисментами.

На самом деле ковыль — поганая белобрысая трава. Вредная трава, без всякого запаха. По ней не гоняются гурты овец, потому что овцы гибнут от ковыльных остьев, попадающих под кожу. Поросшие подорожником и лебедой окопы (их можно видеть на прогоне за каждой станицей), молчаливые свидетели недавних боев, могли бы порассказать о том, как безобразно просто умирали в них люди». Как это высказывание применимо к тем творческим и мировоззренческим принципам автора, которые проявились в «Тихом Доне»? Как изображает Гражданскую войну М. А. Шолохов?

2. Прочитайте нижеприведенный фрагмент из описания подвига Кузьмы Крючкова: «А было так: столкнулись на поле смерти люди, еще не успевшие наломать рук на уничтожении себе подобных, в объявшем их животном ужасе натыкались, сшибались, наносили слепые удары, уродовали себя и лошадей и разбежались, испуганные выстрелом, убившим человека, разъехались, нравственно искалеченные. Это назвали подвигом».

Чью писательскую манеру напоминает этот отрывок? Почему интонации Л. Н. Толстого, звучащие в этой цитате, возможны при изображении Первой мировой войны и исчезают, когда речь идет о войне Гражданской? Аргументируйте свой ответ.

¹ МАПП — Московская ассоциация пролетарских писателей.

3. Запишите этапы пути Григория Мелехова в революции. Ответьте на вопросы:

- Почему так мечется Григорий Мелехов?
- Что становится причиной его перехода с одной стороны на другую?
- Что говорит Григорий Мелехов о власти?

4. Вспомните, что вам известно о жизни казаков и об этом сословии. Почему казачество было в основном на стороне белых? Как изображает Шолохов Гражданскую войну — как один из этапов классовой борьбы или трагедию?

5. В романе-эпопее «Тихий Дон» история народная, которая представлена центральными персонажами, достаточно резко отделяется от истории «верхов», представленной персонажами, имеющими реальных исторических прототипов. Вместе с вымышленными героями действуют постоянно только Подтелков и Фомин. Кто социально ближе вымышленным героям — генералы или Фомин и Подтелков? Можно ли этой социальной близостью объяснить приближенность к вымышленным персонажам Подтелкова и Фомина? Ответ аргументируйте.

6. Найдите в тексте романа-эпопеи эпизоды, связанные с профессиональными революционерами — Бунчуком, Штокманом и т. д. Какова роль этих эпизодов в идейно-художественной структуре романа-эпопеи? Какую идейную нагрузку несут эти образы?

7. В воспоминаниях М. А. Шолохов писал: «Сталин подымил трубкой и потом сказал: “А вот некоторым кажется, что третий том «Тихого Дона» доставит много удовольствия белогвардейской эмиграции...” Я тогда ответил Сталину: “Хорошее для белых удовольствие! Я показываю полный разгром белогвардейщины на Дону и Кубани!” Сталин снова помолчал. Потом сказал: “Да, согласен!” — и, обращаясь к Горькому, добавил: “Изображение событий в третьей книге «Тихого Дона» работает на нас, на революцию!”». Как вы думаете, почему возможно утверждение о том, что «третья книга “Тихого Дона” доставит много удовольствия белогвардейской эмиграции»? Какие сцены в ней могут подтвердить такую точку зрения? Как вы считаете, «на революцию» или «на белогвардейскую эмиграцию» «работает» третья книга и вообще весь роман-эпопея?

Рекомендуемая литература

*Колодный Л. Е. Кто написал «Тихий Дон»: хроника одного поиска / Л. Е. Колодный. — М., 1995.

Палиевский П. В. Шолохов и Булгаков / П. В. Палиевский. — М., 1993.

Семаков С. Н. В мире «Тихого Дона» / С. Н. Семаков — М., 1987.

*Шолохов в школе: книга для учителя / авт.-сост. М. А. Нянковский. — М., 2001.

Энциклопедия для детей. Т. 9: Русская литература. Ч. 2: XX век. / глав. ред. М. Д. Аксенова. — М., 2000.



**Борис
Леонидович
Пастернак
(1890 — 1960)**

Русский поэт и прозаик Борис Леонидович Пастернак родился 29 января (10 февраля) 1890 года в известной в художественных кругах Москвы семье. Отец его, Леонид Осипович Пастернак, художник, академик живописи, преподавал в Училище живописи, ваяния и зодчества. Мать поэта, Розалия Исидоровна (в девичестве Кауфман), талантливая пианистка. В доме Пастернаков бывали Л. Н. Толстой, А. Н. Скрябин, В. А. Серов, М. Н. Врубель, австрийский поэт Р. М. Рильке.

Страстная увлеченность музыкой, близость к известным художникам, интересы этой среды наложили отпечаток на поэта еще в детстве. Любовь к музыке не могла не сказаться на его отношении к слову, звучание которого стало для него первостепенным. Это свойство нашло отображение в поэтическом творчестве поэта, особенно в ранних его книгах.

По собственному признанию Б. Пастернака, до 10—12 лет он увлеченно рисовал, его детские работы хвалил отец, полагавший, что со временем сын мог бы стать художником. Однако страсть к музыке одолела желание рисовать, к тому же А. Н. Скрябин одобрил опыты начинающего композитора.

Закончив в 1908 году Московскую пятую гимназию с золотой медалью, Б. Пастернак поступил на юридический факультет Московского университета. Однако через год, по совету Скрябина, перевелся на философское отделение историко-филологического факультета. Seriously заинтересовавшись философией, Б. Пастернак отправился в Германию, в Марбургский университет, где принял участие в работе философского семинара под руководством известного философа профессора Г. Когена. Юноше предложили остаться в Марбургском университете для получения докторской степени. Это была высокая честь для начинающего философа, но Б. Пастернак выбрал поэзию.

Раннее творчество. Впервые стихи Б. Пастернака были опубликованы в 1913 году в коллективном сборнике «Лирика». С этого времени живопись, музыка и философия окончательно уступили

место поэзии, правда, в дальнейшем оказывали сильное влияние на словесное творчество Б. Пастернака.

В одном из ранних стихотворений «*Февраль. Достать чернил и плакать!*..» Б. Пастернак развивает мотивы романтической лирики. Лирический герой готов бежать из города в естественный мир природы, туда, где «Слагаются стихи навзрыд»:

Февраль. Достать чернил и плакать!
Писать о феврале навзрыд,
Пока грохочащая слякоть
Весною черною горит.

Достать пролетку.
За шесть гривен
Чрез благовест, чрез клик колес
Перенестись туда, где ливень
Еще шумней чернил и слез.

Природа — сама поэзия, в которой герой страстно желает раствориться. Это стремление усиливается особенностями синтаксиса — отсутствием подлежащего, авторского «я», введением безличных форм («достать чернил», «писать о феврале», «достать пролетку»). Контрастные мотивы ливня и «сухой грусти», весны и черноты представляют образ единого мира.

С 1914 года начался тот период в творчестве Пастернака, который он сам определил словами «поверх барьеров». В этом году вышла первая книга его стихов «*Близнец в тучах*».

В том же, 1914, году Пастернак впервые встретился с В. Маяковским, творчество которого да и сама его личность произвели на начинающего поэта огромное впечатление. Позже в автобиографическом очерке «Люди и положения» Б. Пастернак подробно описал сложный характер взаимоотношений с Маяковским. Найдя «непредвиденные технические совпадения, сходное построение образов, сходство рифмовки» и оценив «красоту и удачу его движений», Пастернак вместе с тем обнаружил в Маяковском, как в зеркале, и сходные неприятные ему недостатки — «героический тон» и «стремление к эффектам», которые старательно стал изживать в себе.

Несмотря на точки соприкосновения с поэтикой футуристов, художественная концепция Б. Пастернака все-таки была иной. Поэт все сильнее чувствовал, что «групповая дисциплина» сковывает свободное творчество. Миропонимание самого Б. Пастернака отличалось тем, что он не видел непреодолимых барьеров между прошлым и будущим, цивилизацией и природой, творчеством и жизнью. К 1920-м годам осознание поэтом единства мира сложилось в философскую концепцию, которая была основана на утверждении и приятии правоты жизни. Каждое жизненное явление

ние, говоря словами самого Б. Пастернака, «грандиозней святого писанья». Именно оно стало для поэта мерилom субъективных впечатлений и переживаний, которые выражены в разнообразных по тематике стихотворениях, над которыми Б. Пастернак работал начиная с 1917 года и которые вошли в книгу «*Сестра моя — жизнь*», опубликованную в 1922 году. В этом же году Б. Пастернак женился на художнице Евгении Владимировне Лурье.

В стихотворении «Определение поэзии» из цикла «Заняты философии», входящего в сборник «Сестра моя — жизнь», поэт дал такое определение поэзии:

Это — круто налившийся свист,
Это — шелканье сдавленных льдинок.
Это — ночь, леденящая лист,
Это — двух соловьев поединок.
Это — сладкий заглохший горох,
Это — слезы вселенной в лопатках,
Это — с пультов и с флейт — Figaro
Низвергается градом на грядку.

Получается, что вся вселенная и есть поэзия, точнее, вселенная «говорит» с нами на языке поэзии.

Творчество Пастернака в советскую эпоху. Романтически воспринявший Февральскую революцию как нечто стирающее границы между человеческими условностями и природой, Борис Пастернак столкнулся с новыми «барьерами» уже после Октябрьской революции.

В 1921 году родители и сестры Б. Пастернака эмигрировали из России. Побывав у них в Берлине в 1922 году, Б. Пастернак вернулся на родину. В Берлине же была опубликована его новая книга стихов «*Темы и вариации*» (январь 1923 года). В этой книге нашел отражение усилившийся драматизм в отношении Пастернака к эпохе: «Время существует для человека, а не человек для времени» — так считал сам поэт. Книгу «Темы и вариации» составили стихотворения 1916—1922 годов, в которых обнаружилось серьезные изменения в поэтике пастернаковского стиха: поэт сознательно устремился к поэтической простоте.

По возвращении из Германии поэт сблизился с литературной группой ЛЕФ, в которой состоял и В. Маяковский, но взгляды Б. Пастернака на назначение поэта и поэзии противоречили эстетическим принципам левых. Напомним, что левые видели назначение поэта в революционную эпоху в активном влиянии на строительство нового, социалистического общества, несмотря на то что это подчиняло личность поэта политической, злободневной ситуации. Пастернак в силу своего миропонимания не мог принять позицию левых.

В 1924 году в журнале «ЛЕФ» была опубликована поэма Б. Пастернака «*Высокая болезнь*», в которой он попытался выразить свое понимание Октябрьской революции. Здесь прозвучали его мысли о нравственном смысле революции и о жертвенной сути его собственной судьбы. В этой поэме Пастернак назвал творчество гостем всех миров, который свободен во времени и в пространстве, а «песнь» поэта «высокой болезнью».

В 1927 году Б. Пастернак вышел из состава ЛЕФа, назвав работу левовцев на злобу дня «ремесленным полуискусством». Этот поступок перевел поэта в ряд так называемых «попутчиков» революции, которые находились в скрытой оппозиции к магистральным направлениям развития искусства в СССР.

В 1930-х годах Б. Пастернак опубликовал автобиографическую повесть «*Охранная грамота*», посвященную памяти Р. М. Рильке. Именно в этот период еще более отчетливыми становятся изменения в творческой манере поэта, названные позже «немыслимой простотой». В «Охранной грамоте» отразилось стремление поэта к тому, чтобы быть понятным, а для этого надо было стать понятным.

Женившись во второй раз, в 1931 году Б. Пастернак совершил поездку в Грузию, где нашел друзей — грузинских поэтов Тигиана Табидзе и Паоло Яшвили, стихи которых затем переводил. Этот период жизни Пастернак позднее подробно описал в автобиографическом очерке «Люди и положения».

В 1932 году вышла в свет поэтическая книга «*Второе рождение*». Само название книги говорит нам о том, что Б. Пастернак переживал в 1930-е годы духовное возрождение, которое было связано не только с новой любовью, но и с попыткой «жить думами времени и ему в тон». Лирика, созданная в этот период, в очередной раз подтвердила тягу поэта к простоте стиля. Однако это скорее количественная, а не качественная простота: почти исчезают языковые трудности, но усложняется семантический уровень стиха за счет насыщения литературного, философского, религиозного, исторического фона произведений. Эта стилевая тенденция Б. Пастернака сохранилась в его творчестве до конца жизни.

Не имея желания «обвинять и поучать, как Демьян Бедный, Горький и Маяковский», поэт старался держаться в стороне от официальной литературной жизни и, как скажут о нем в конце 1950-х годов, ушел во «внутреннюю эмиграцию». Противодействие поэта репрессивным действиям властей по отношению к О. Мандельштаму, к мужу и сыну А. Ахматовой стало источником двойственности в отношениях с властью, непримиримого конфликта поэта с эпохой, что постепенно послужило причиной духовного кризиса. В 1936 году Пастернак уехал на дачу в Переделкино, где занялся переводами западноевропейской поэзии, трагедий В. Шекспира «Гамлет» и «Ромео и Джульетта».

Во время Великой Отечественной войны Б. Пастернак с семьей жил в эвакуации в Чистополе. В 1943 году в составе писательской бригады он отправился в действующую армию. Поэт был в Туле, Мценске, Орле, Карачеве. Впечатления от «чужовщины происходящего» отражены им во «Фронтовом дневнике» (1943). «Из-за перелома ноги Пастернак не участвовал в войнах. Но добровольно ездил на фронт, был потрясен народной стихией тех лет. Хотел написать пьесу о Зое Космодемьянской, о школьнице, о войне» — так вспоминает о Пастернаке наш современник, поэт А. Вознесенский, знавший поэта лично. За период 1940—1950-х годов Пастернаком написаны две книги стихов — «*На ранних поездах*» (1943) и «*Земной простор*» (1945), автобиографический очерк «*Люди и положения*» (1957).

В стихотворении «На ранних поездах» из одноименной книги звучит мотив единения лирического героя с людьми нового времени:

Москва встречала нас во мраке,
Переходившем в серебро,
И, покидая свет двоякий,
Мы выходили из метро.

Идея целостности мира отразилась и в понимании Б. Пастернаком России-родины. В книге «На ранних поездах» поэт выразил свою концепцию единого мира. Составляющими этого мира, по Пастернаку, являются поэт, природа, творчество, народ. Причем и российский народ являет собой целое, не делящееся на классы, своих и чужих. Образ единого мира России воссоздан поэтом, в частности, в стихотворении «*Неоглядность*» (1944).

Творческим манифестом позднего Пастернака можно назвать первое стихотворение цикла «Художник» — «*Мне по душе строптивый норв...*». Подлинному художнику, по мысли поэта, чуждо желание славы, его удел — скромность и недовольство собой, а истинным судьей и критиком является время:

— Жизнь моя средь вас — не очерк.
Этого хоть захлебнись.
Время пощадит мой почерк
От критических скребниц.

Подобно А. Блоку, Пастернак создал образ России, имеющей свою — «русскую» — судьбу. Никакая видимая «небывалая новизна» не изменит и не заслонит героическое прошлое — настоящее — будущее России. В цикле «Стихи о войне», входящем в книгу «На ранних поездах», тема жертвенности и бессмертия души — одна из главных.

В период с 1946 по 1953 год Пастернаком создавались стихотворения, составившие цикл «*Стихотворения Юрия Живаго*» — заключительную главу романа «Доктор Живаго» — и принадлежащие главному герою этого романа. «Стихотворения Юрия Живаго» подтверждают религиозный смысл того перелома, который сам поэт пережил в 1930—1940-е годы. Своеобразие этих стихотворений состоит в том, что в них временное, преходящее понимается через вечное. Первое стихотворение этого цикла — «*Гамлет*» — начало лирического сюжета, в котором обнаруживается тема неотвратимо драматической судьбы человека. В финале же сюжета — стихотворение «*Гефсиманский сад*» — свидетельство осознания лирическим героем неизбежности судьбы («Но книга жизни подошла к странице, | Которая дороже всех святынь. | Сейчас должно написанное сбыться, | Пускай же сбудется оно. Аминь») и веры в вечную жизнь («Я в гроб сойду и в третий день восстану, | И, как сплавляют по реке плоты, | Ко мне на суд, как баржи каравана, | Столетия поплывут из темноты»).

В сборник Юрия Живаго вошло и стихотворение «*Зимняя ночь*» (1946), символическая образность которого соотносится с романом Б.Пастернака в целом.

Мело, мело по всей земле
Во все пределы.
Свеча горела на столе,
Свеча горела.

Метель символизирует конкретно-исторические события — революцию и гражданскую войну, свеча — символ, пусть слабого, но света, преодолевающего мрак и дарующего надежду на спасение.

«*Доктор Живаго*». Роман был закончен в 1956 году. Поэт передал рукопись в редакции журналов «Новый мир» и «Знамя», и почти в это же время рукопись романа попала к миланскому издателю Дж. Фельтринелли. Б.Пастернак дал согласие на публикацию романа за рубежом, но не раньше, чем он будет опубликован в СССР. Однако все сложилось иначе. В январе 1957 года Пастернак подписал договор с Гослитиздатом о публикации романа, а в ноябре этого же года роман «Доктор Живаго» увидел свет на итальянском языке и затем был переведен на другие языки мира.

В истории жизни Юрия Живаго — главного героя романа Б. Пастернака — отразилась история души самого поэта. Этим обусловлены и некоторые композиционные особенности произведения. Главным предметом изображения в романе являются продолжительные диалоги и внутренние монологи персонажей. С помощью этих приемов Б. Пастернак выражает в романе идею самоценности человека и его существования.

История доктора Живаго и его близких — это история людей, чья жизнь была разрушена стихией революции. Семьи Живаго и Громеко вынуждены покинуть московский дом и скитаться в поисках пристанища через всю Россию, до самого Урала. Юрий против своей воли попадает к красным и вынужденно принимает участие в боях с белыми. Герой лишился всего — жены и детей, любимой женщины, друзей. Опустошенный этими потерями и любовью, окружающей его, Живаго постепенно теряет жизненные и творческие силы. В кульминационном эпизоде романа герой, задыхаясь от сердечного приступа, вырывается из трамвая и умирает. В финале сюжета мы знакомимся с выросшей уже дочерью Юрия Живаго — «бельевщицей Танькой», которая называет себя сиротой. Танька символ «нового» человека, утратившего всякую связь со своими корнями, т. е. с миром русской дореволюционной культуры. Завершается роман жизнеутверждающим монологом автора.

На протяжении всего романа Б. Пастернак размышляет о судьбе России, о ее исторической миссии. Философские размышления автора выливаются в цикл стихов Юрия Живаго, в которых история России соотносится с евангельскими временами. Эта связь напоминает об извечном драматизме человеческого существования, о бессмертии человеческой души, о любви и христианской идее всепрощения.

Последние годы жизни. В 1958 году Борис Пастернак был удостоен Нобелевской премии «за выдающиеся достижения в современной лирической поэзии и на традиционном поприще великой русской прозы», но получить премию поэту не пришлось. Он вынужденно отказался от этой чести в связи с резкой критикой в печати и исключением из Союза писателей СССР. Роман «Доктор Живаго» назвали антикоммунистическим, Б. Пастернака обвинили в предательстве и предложили ему покинуть страну. Ключевая проблема романа «Доктор Живаго» — личность и история — стала проблемой жизни его автора. Дважды Б. Пастернак вынужден был каяться. В первом письме, адресованном руководителю страны Н. С. Хрущеву, русский поэт отказывался покинуть Родину: «Для меня это невозможно. Я связан с Россией рождением, жизнью, работой. Я не мыслю своей судьбы отдельно и вне ее».

Вскоре физическое состояние Б. Пастернака осложнилось тяжелой болезнью — раком легких. 30 мая 1960 года поэта не стало.

В 1965 году в СССР была опубликована поэтическая книга Б. Пастернака «Стихотворения и поэма», в которую вошел и последний стихотворный цикл поэта «*Когда разгуляется*» (1959).

В поздних стихотворениях Б. Пастернака, вошедших в книгу «*Когда разгуляется*», звучат вопросы, которыми задавался поэт на протяжении всего творческого пути: поэт и время, жизнь и бессмертие, преходящее и вечное.

С особенной страстью жизненная и поэтическая позиция поэта выражена в стихотворении «*Во всем мне хочется дойти...*»:

Во всем мне хочется дойти
До самой сути.
В работе, в поисках пути,
В сердечной смуте.

До сущности протекших дней,
До их причины,
До оснований, до корней,
До сердцевины.

<...>

Все время схватывая нить
Судеб, событий,
Жить, думать, чувствовать, любить,
Свершать открытья...

Первые восемь строк стихотворения представляют собой развернутое высказывание лирического героя о его желании проникнуть в сущность явлений, за видимым, «явленным» обнаружить смысл, тайну, недоступную поверхностному взгляду не-художника. Последние же строфы стихотворения содержат обобщение. По мысли поэта, в произведения искусства претворяется сама природа, а потом, претворенные воображением, впечатления художника становятся частью действительности, природы, жизни. «Достигнутое торжество» художника — это бессмертные произведения искусства, существующие во времени и в вечности. Подобно «натянутой тетиве тугого лука», художник выпускает свои «стрелы» в бесконечность.

Очевидно, идея Б. Пастернака, выраженная в стихотворении «Во всем мне хочется дойти...», обращена не только к человеку — художнику по роду занятий, но и к человеку вообще. Так, в очерке «Люди и положения» поэт писал: «Человек, деятельность человека должны заключать элемент бесконечности, придающий явлению определенность, характер».

Вопросы и задания

1. Прочитайте в учебнике раздел о Б. Л. Пастернаке.
2. *Прочитайте дополнительную литературу о жизни и творчестве Б. Л. Пастернака и подготовьте сообщение о биографии поэта. Составьте план ответа.
3. *Составьте таблицу «Хроника жизни и творчества Б. Пастернака».
4. *По синхронистической таблице (см. практикум) проанализируйте события 1930-х годов и соотнесите их с этим этапом в жизни Б. Пастернака.
5. Какие произведения Б. Пастернака вы уже изучали? Назовите их.

6. Перечитайте (или прочитайте) стихотворения Б. Пастернака «Февраль. Достать чернил и плакать!..», «Определение поэзии», «Во всем мне хочется дойти...», «Гамлет», «Зимняя ночь» и др. Обратите внимание на особенности поэтического стиля Б. Пастернака: жанровое своеобразие, интонационно-ритмический рисунок, метафорические и метонимические образы, исторически-конкретный и вневременной аспекты тематики.

7. Выучите одно из стихотворений Б. Пастернака наизусть и подготовьтесь к выразительному чтению.

8. *Подготовьте обзорное сообщение о романе Б. Пастернака «Доктор Живаго».

9. **Вспомните, как развивалась тема поэта и поэзии в русской лирике XIX—XX веков. Как развивает эту тему Б. Пастернак?

10. **В каких стихотворениях Б. Пастернака нашли свое отражение традиционные для русской литературы образы природы и времени? Подготовьте сообщение на эту тему.

11. Составьте понятийный словарь темы «Б. Л. Пастернак».

Рекомендуемая литература

Альфонсов В. Поэзия Бориса Пастернака / В. Альфонсов. — Л., 1990.

«Доктор Живаго» Бориса Пастернака. — М., 1990.

Пастернак Е. Б. Борис Пастернак. Биография / Е. Б. Пастернак. — М., 1997.

ОСОБЕННОСТИ РАЗВИТИЯ ЛИТЕРАТУРЫ В 1950 — 1990-е ГОДЫ

К началу 50-х годов XX века русская художественная культура в целом по-прежнему рассматривалась как сфера идеологической борьбы. Литературе отводилась роль эффективного средства идеологического воздействия на массы, выполняющего прежде всего воспитательную функцию. Прямое вмешательство высшего партийного руководства в литературный процесс создавало предпосылки для появления «лакировочных» бесконфликтных произведений. «Сочинять, ставить, играть — все равно, что гулять по заминированному полю, шаг вправо — взрыв и гибель, шаг влево — взрыв и гибель» — так характеризовал ситуацию жесткой регламентации художественного творчества тех лет театральный критик К. Л. Рудницкий. Творческие поиски во всех видах искусства были ограничены теми требованиями, которые предъявлялись к художественному произведению: современность и злободневность темы, жизнеподобные формы, наличие положительного идеала, оптимистический пафос, доступность массовому потребителю. Продолжалась и борьба с «формализмом», который стал синонимом антинародности.

Между тем уже послевоенный период в развитии литературы выявил исчерпанность форм художественного освоения действительности, утвердившихся в советской литературе социалистического реализма 1940-х годов, ориентированной на авторитетное, порой авторитарное авторское слово о мире и человеке. К этому времени трансформация реалистических принципов типизации, основу которых составляет исследование типических характеров в их взаимосвязи с социально-исторической средой, породила идейно-эстетическую систему, называемую сегодня *нормативизмом*: литературные характеры, действующие в нормативных, заданных обстоятельствах должны были при этом соответствовать определенной социальной норме — идеалу. В литературе 1940 — 1950-х годов появилось огромное множество произведений, в которых художественный образ явно иллюстрировал идеологически благонадежную позицию автора.

Литература периода «оттепели». Период социальных реформ, начавшихся в 1953 году после смерти И. С. Сталина, получил разное определение — «оттепель» — по одноименному

повести Ильи Эренбурга, опубликованной в журнале «Знамя» в 1954 году. В эти годы были сделаны первые шаги по пути преодоления сталинизма, началось восстановление культурной преемственности и международного культурного обмена. С 1955 года возобновилась деятельность журнала «Иностранная литература», в котором публикуются произведения зарубежных авторов.

Огромную популярность у писателей, входивших в литературу — и русскую, и зарубежную — второй половины XX века, получило творчество американского писателя Э.Хемингуэя¹, хорошо знавшего и ценившего творчество русских классиков: Н.В.Гоголя, Л.Н.Толстого, И.С.Тургенева, Ф.М.Достоевского и А.П.Чехова. Американский писатель был участником Первой и Второй мировых войн. Он в числе первых среагировал на агрессию фашистов, напавших на нашу страну в 1941 году, прислав в Москву телеграмму со словами поддержки. «Народ Советского Союза, — писал Хемингуэй, — своей борьбой защищает все народы, сопротивляющиеся фашистскому порабощению». В своем творчестве Хемингуэй, «выточивший стиль эпохи», исследовал такие проблемы, как человек и война, человек и природа. При этом писателя волновал философский аспект этих проблем: определение сущности человека, пребывающего в состоянии постоянной борьбы. Сам, будучи стойком², Хемингуэй полагал, что человек должен в этой борьбе остаться непобежденным. Уже хрестоматийными стали слова писателя из его повести-притчи «Старик и море» (1952), удостоенной высшей американской Пулитцеровской премии по литературе, — «Человека можно уничтожить, но его нельзя победить». Художественный стиль Хемингуэя базируется на его «теории айсберга», согласно которой писатель, хорошо знающий, о чем он пишет, «может опустить многое из того, что знает, и, если он пишет правдиво, читатель почувствует все опущенное так же сильно, как если бы писатель сказал об этом». О себе Хемингуэй говорил, что пишет «простую честную прозу о человеке». Именно поэтому американский писатель стал творческим и нравственным ориентиром для многих русских писателей, пришедших в литературу в 1950—1960-е годы.

Вот как в одном из интервью говорил о влиянии Э.Хемингуэя на русскую литературу писатель Ю.Казаков: «Тогда был в большом почете среди нас Хемингуэй, писатель не просто хорошо писавший, а хорошо живший. <...> Его *честность*, его *правдивость*, доходящая порой до грубости <...> в изображении войны, любви, питья, еды, смерти — вот что было мне бесконечно дорого в творчестве Хемингуэя».

¹ Хемингуэй Эрнест Миллер (1899—1961) — один из наиболее популярных и влиятельных американских писателей XX века. В 1954 году стал лауреатом Нобелевской премии по литературе.

² Стоик — человек, мужественно переносящий жизненные испытания.

Честность и правдивость — эти слова являются ключевыми для развития русской литературы в послесталинский период.

В 1956 году состоялся XX съезд КПСС, на котором Н. С. Хрущев выступил с докладом о культе личности Сталина. Разоблачительный пафос доклада Н. С. Хрущева породил надежды на то, что правда станет основным законом жизни общества. Очевидно, этими надеждами обусловлен тот взлет публицистики, который пришелся на первые годы «оттепели». Публикация очерков Сергея Смирнова (1915—1976), посвященных обороне Бреста, пробила дорогу мемуарной литературе бывших узников фашистских лагерей, а затем и тех, кто прошел ГУЛАГ. Неблагополучному состоянию дел в сельском хозяйстве были посвящены очерки публициста Валентина Овечкина (1904—1968).

Во многом под воздействием очерковой публицистики военных и послевоенных лет, мемуарно-очерковой литературы активизировался процесс демократизации художественного стиля эпохи. Из литературы уходили заданность конфликтов и характеров, «всевластие» автора над материалом, сочетание авторитарного стиля с романтической героизацией. Так же как и в других видах искусства, в литературе усилилось субъективное начало. Новому художественному осмыслению подвергались такие исторические явления, как революция, Гражданская война, коллективизация, политические репрессии, Великая Отечественная война. Постепенно переосмысливались проблемы взаимоотношений личности и общества, личности и государства, личности и истории.

Концептуально значимым для советской литературы второй половины XX века стало переосмысление связей личности с национальной традицией. Если на начальном этапе развития в советском искусстве создавались образы людей, порывающих с традициями старого мира, то в 1950—1980-е годы писатели все пристальнее вглядывались в те черты, которыми личность связана с психологией и культурой своего народа.

Наряду с утверждением приоритета государственного над частным, общего над личным в искусстве социалистического реализма вызывает мысль о самоценности человека, об обоюдной ответственности личности и общества, личности и государства, личности и истории. Вспомним образное противопоставление М. Горького — Ларра и Данко. Эгоизм первого делает его изгоем, а жертвенный альтруизм второго помогает людям. Теперь же в искусство соцреализма приходило осознание того, что не только человек важен для истории, но и история для человека. Да, жизнь человека вне общества — это путь к разрушению личности, но общество состоит из людей, следовательно, игнорируя интересы личности, оно игнорирует и свои собственные интересы.

Именно со второй половины XX века начался процесс пробуждения художественного сознания, в целом проходивший в двух

направлениях, связанных с возрождением принципов реалистического искусства. Так, например, в 1960-х годах выразителем демократических идей стал журнал «Новый мир», а в 1970—1980-е годы русской национальной идеей была пронизана деятельность журнала «Наш современник». На страницах этих журналов печатались лучшие произведения военной, лагерной, деревенской и городской прозы. Понятиями «военная», «лагерная», «деревенская», «городская» обозначались тематические разновидности советской реалистической литературы, осмыслявшейся как единый массив, генеральным идейно-художественным ориентиром которого оставался метод социалистического реализма.

По мнению современного филолога М. М. Голубкова, «оттепель» — наверное, последний из этапов в развитии русской культуры, когда слово писателя имело крупнейший резонанс в обществе. Люди зачитывали буквально до дыр журналы, в которых публиковалась литература, говорившая правду, пусть не полную, пусть не всю, но правду о том, о чем и помыслить прежде было невозможно. В годы «оттепели» сформировалось поколение, названное впоследствии «шестидесятниками», сыгравшее важную роль в перестройке 1985—1991 годов. «Шестидесятники» призывали к восстановлению революционных идеалов, связанных с именем В. И. Ленина. По их глубочайшему убеждению, правление И. В. Сталина преступным образом исказило путь развития советского государства.

В целом всему поколению «шестидесятников» свойственно стремление к искренности, именно это качество входило в оценку художественного произведения. В ситуации противостояния инерции политико-идеологического диктата общим пафосом художественного творчества было желание честно выразить свое время. Очевидно, этим общим настроением был обусловлен интерес «шестидесятников» к личности и творчеству американского писателя Э. Хемингуэя, герои которого наделены силой сопротивления злу.

В период «оттепели» активизировалась деятельность по реабилитации таких деятелей художественной культуры, как В. Э. Мейерхольд, Б. А. Пильняк, О. Э. Мандельштам, И. Э. Бабель и др., был снят запрет с публикаций А. А. Ахматовой и М. М. Зощенко, открыт доступ к поэзии С. А. Есенина. С другой же стороны, не были отменены ждановские постановления от 1946—1948 годов, в 1958 году жертвой публичной проработки стал Б. Л. Пастернак за опубликованный на Западе роман «Доктор Живаго»; как непреложные указания воспринимались критические выступления Н. С. Хрущева в адрес молодых поэтов и художников.

Середину 1960-х годов принято считать концом «оттепели». Окончательно ясным это стало после того, как советские войска вошли в Прагу (1968). В литературе конец «оттепели» ознаменовался судебным процессом над писателями А. Синявским и Ю. Да-

низем в 1966 году. Опубликовавшие несколько своих сочинений на Западе, они были обвинены в антисоветской деятельности.

Художественные поиски в литературе 1950—1980-х годов. Противоречивый характер «оттепельных» реформ породил пафос нонконформизма¹, на основе которого объединялись художники, противостоящие официальной политике в сфере искусства. Инакомыслие художников в политических кругах было названо диссидентством, а в творческих — андеграундом². Искусство андеграунда образовало противоположный соцреалистическому искусству полюс. Между этими крайними точками протекала многогранная, интересная творческая жизнь, основу которой составили поиски путей обновления изобразительно-выразительного языка искусства.

Развитие литературы в период 1950—1980-х годов связано прежде всего с восстановлением принципов реалистического искусства. Процесс этот был обусловлен общественно-историческими обстоятельствами. Литература восстанавливала утраченное соцреализмом 1940—1950-х годов социально-аналитическое начало, а многие явления социально-экономического, политико-идеологического характера в действительности были далеки от идеала и нуждались в серьезном осмыслении. Богатейшими возможностями художественных средств реализма пользовались такие прозаики, как Ю. В. Трифонов, Ю. П. Казаков, А. И. Солженицын, В. П. Астафьев, С. П. Залыгин, В. М. Шукшин, В. Г. Распутин, Ю. В. Бондарев и др.

При этом неотъемлемой частью литературного процесса 1950—1960-х годов являлись «нетрадиционные» для соцреализма модернистские и авангардистские тенденции.

С модернистской эстетикой было связано творчество А. А. Ахматовой, Б. Л. Пастернака, Н. А. Заболоцкого, В. П. Катаева, В. А. Каверина, В. Т. Шаламова. В 1950—1960-е годы литературный модернизм пережил второе рождение в новаторской поэзии Е. А. Евтушенко, А. А. Вознесенского, Б. А. Ахмадулиной, Ю. П. Мориц, Б. Ш. Окуджавы, И. А. Бродского, в прозе В. П. Аксенова, А. Г. Битова, С. Д. Довлатова.

Авангардные поиски в литературе вели поэты Г. Н. Айги, В. А. Соснора и др. Особенность авангарда 1960-х заключается в том, что он был противопоставлен не только официальной советской идеологии, но и романтическим идеалам «шестидесятников». Поэты-авангардисты отрицали всякую зависимость от любых ограничений художественного творчества, будь то политический диктат или рамки традиций.

¹ Нонконформизм (от англ. nonconformism) — инакомыслие, бунтарство; здесь: неприятие существующего порядка, критическое отношение к официальной культуре.

² Андеграунд (от англ. underground) — «подпольная» культура, составная часть контр-культуры.

Переосмысление некоторых эстетических категорий происходило и в реалистической литературе, даже в той, что разрешалась цензурой к печати. Так, этой литературой утверждалось достоинство частного, даже негероического человека. Вспомним, что в советской идеологии героическое понималось как действие, направленное на преобразование действительности, а искусство соцреализма объявлялось «героическим по преимуществу». Последующее развитие литературы переориентировало критерий героического на другие нравственные категории. Литературовед В. Я. Лакшин в статье «Писатель, читатель, критик» (1965) напоминал, что героем человека делает не только подвиг, понимаемый как деяние, направленное вовне, но и постоянное внутреннее подвижничество. После распада СССР в журнале «Знамя» (1992, № 11) в статье критика-эмигранта П. Вайля и вовсе была провозглашена «смерть героя», на смену которому в качестве нормы в литературу пришел «частный» человек.

Постепенно разнообразились и художественные средства реалистической литературы второй половины XX века. В период 1970—1980-х годов авторы активно использовали художественные приемы явной, «вторичной» условности. Психологический реализм сочетался с элементами фантастики и сюрреализма¹. В целом условные ситуации и обстоятельства, смещение временных и пространственных пластов, притчеобразие и мифоподобие в прозе и драматургии — средства, которыми охотно пользуются современные реалисты.

В период правления Л. И. Брежнева политика власти в отношении инакомыслящих представителей художественной культуры спровоцировала новый, третий поток эмиграции. В 1970—1980-е годы СССР покинули В. П. Аксенов, И. А. Бродский, Г. Н. Владимов, В. Н. Войнович, Ф. Н. Горенштейн, С. Д. Довлатов, А. А. Галич, Ю. М. Кублановский, В. Е. Максимов, Ю. В. Мамлеев, В. П. Некрасов, С. Соколов, был выслан из страны А. Солженицын и многие другие. Их творчество формировалось под влиянием не только русской классической литературы, творчества М. И. Цветаевой, Б. Л. Пастернака, А. П. Платонова, но и популярной в 1960-е годы в СССР американской и латиноамериканской литературы. Этим объясняется эстетическое разнообразие русской эмигрантской литературы третьей волны: от реализма до постмодернизма. Оторванные от родины, не принятые «старой эмиграцией», писатели создавали свои альманахи и журналы, из которых наиболее известны парижский «Континент», американские газеты «Новый американец» и «Панорама», журнал «Калейдоскоп», израильский журнал «Время и мы», мюнхенский — «Форум».

¹ Сюрреализм (от франц. *surrealisme* — сверхреализм) — модернистское направление, художественные принципы которого базируются на сочетании несочетаемого в одном художественном образе. Истоки русского сюрреализма восходят к творчеству Н. В. Гоголя.

В период 1985—1991 годов в результате ослабления цензуры были опубликованы острокритические статьи, предметом обсуждения в которых стали «деформации социализма», произошедшие за 70 лет существования системы. «Прорабами перестройки», поддержавшими политику М. С. Горбачева, стали «шестидесятники», они рассматривали деятельность Горбачева как продолжение антисталинских реформ «оттепели».

Границы между официальной культурой и возникшими еще в недрах советского государства субкультурами¹ были окончательно взорваны. Пользуясь терминологией Ю. М. Лотмана, можно сказать, что отечественная культура на рубеже 1980—1990-х годов оказалась в ситуации «взрыва». Это, с одной стороны, усложнило, а с другой — разнообразило общественно-культурную жизнь страны. Постепенно налаживались контакты с эмигрантами третьей волны, снимались запреты с их публикаций.

В результате смягчения политико-идеологического давления в «толстых» литературно-художественных журналах «Новый мир», «Октябрь», «Дружба народов» и других были опубликованы произведения, многие годы хранившиеся в спецхранах и получившие определение *возвращенная литература*. Среди них произведения А. П. Платонова, М. А. Булгакова, А. А. Ахматовой, Б. Л. Пастернака, В. С. Гроссмана, А. Т. Твардовского, Б. А. Можая, В. И. Белова, М. Ф. Шатрова, Ю. В. Трифонова, В. Ф. Тендрякова, Ю. О. Домбровского, В. Т. Шаламова, А. И. Приставкина, А. И. Солженицына и др. В то же время в литературу вошло новое поколение писателей: В. С. Маканин, Р. Т. Киреев, Т. Н. Толстая, Л. С. Петрушевская, В. Н. Крупин, Т. Ю. Кибиров и др.

Литература 1990-х годов. Распад монолита советской культуры, активизация разных субкультур, долгое время развивавшихся в условиях андеграунда, наконец, общественно-экономическая переориентация России — все это привело к тому, что русская культура конца 1980-х — начала 1990-х годов оказалась в ситуации идейно-художественного плюрализма². Стало очевидным, что наряду с художественной системой *реализма* в одном литературном пространстве существует и опыт *модернизма*, и долгое время вызревавший в недрах советской литературы, как «официальной», так и «неофициальной», *постмодернизм*³.

¹ Субкультура — здесь: культура какой-либо социальной группы.

² Плюрализм (от лат. pluralis — множественный) — множественность, многообразие чего-либо, например, мнений, взглядов.

³ Постмодернизм — термин, используемый для характеристики определенного мировоззрения, интеллектуального течения, возникшего в европейской мысли XX века в связи со стремлением определить прежде всего политические и культурологические проблемы общества. В постмодернизме отрицается идея мировоззренческой цельности и возможности познания действительности при помощи единого метода или языка описания.

Характерной особенностью постмодернизма является признание разнообразия и многообразия общественно-политических, идеологических, духовных, нравственных, эстетических ценностей. Эстетика постмодернизма отвергает ставший уже традиционным для искусства принцип взаимосвязи художественного образа и реалий действительности. В постмодернистском понимании объективность реального мира подвергается сомнению, поскольку мировоззренческое многообразие в масштабах всего человечества выявляет относительность религиозной веры, идеологии, социальных, нравственных и законодательных норм. С точки зрения постмодерниста, материалом искусства является не столько сама реальность, сколько ее образы, воплощенные в разных видах искусства. Этим же обусловлена и постмодернистская ироническая игра с уже известными (в той или иной мере) читателю образами, получившими название *симулякр*¹.

В понимании постмодернистов история человечества предстает как хаотическое нагромождение случайностей, человеческая жизнь оказывается лишенной всякого здравого смысла. Очевидным следствием такого мироощущения является то, что литература постмодернизма использует богатейший арсенал художественных средств, который накопила творческая практика за долгие века в разные эпохи и в разных культурах. Цитатность текста, сочетание в нем разнообразных жанров как массовой, так и элитарной культуры, высокой лексики с низкой, конкретно-исторических реалий с психологией и речью современного человека, заимствование сюжетов классической литературы — все это, окрашенное пафосом иронии, а в некоторых случаях — и самоиронии, характерные приметы постмодернистского письма.

Иронию многих постмодернистов можно назвать ностальгической. Их игра с различными принципами отношения к действительности, известными в художественной практике прошлого, похожа на поведение человека, перебирающего старые фотографии и тоскующего о том, что не сбылось.

Художественная стратегия постмодернизма в искусстве, отрицая рационализм реализма с его верой в человека и исторический прогресс, отвергает и представление о взаимообусловленности характера и обстоятельств. Отказываясь от роли все объясняющего пророка или учителя, писатель-постмодернист провоцирует читателя на активное сотворчество в поисках разного рода мотивировок событий и поведения персонажей. В отличие от автора-реалиста, являющегося носителем правды и оценивающего героев и события с позиций известной ему нормы, автор-постмодернист

¹ Симулякр (от франц. *simulacre* — подобие, видимость) — имитация образа, который не обозначает никакую действительность, более того, указывает на ее отсутствие.

ничего и никого не оценивает, а его «правда» является одной из равноправных позиций в тексте.

Концептуально «постмодернизм» противоположен не только реализму, но и модернистскому и авангардному искусству начала XX века. Если человек в модернизме задавался вопросом о том, *кто* он, то постмодернистский человек пытается понять, *где* он. В отличие же от авангардистов постмодернисты отказываются не только от социально-политической ангажированности, но и от создания новых социально-утопических проектов. Осуществление любой социальной утопии с целью преодоления хаоса гармонией, по мысли постмодернистов, неизбежно приведет к насилию над человеком и миром. Принимая хаос жизни за данность, они пытаются вступить с ним в конструктивный диалог.

В русской литературе второй половины XX века постмодернизм как художественное мышление впервые и независимо от зарубежной литературы заявил о себе в романе Андрея Битова «Пушкинский дом» (1964—1971). Роман был запрещен к публикации, читатель познакомился с ним лишь в конце 1980-х вместе с другими произведениями «возвращенной» литературы. Зачатки постмодернистского мироощущения обнаружились и в поэме Вен.Ерофеева «Москва — Петушки», написанной в 1969 году и долгое время известной лишь по самиздату¹, с ней массовый читатель познакомился также в конце 1980-х годов.

В современном отечественном постмодернизме в целом можно выделить два течения: «тенденциозное» (концептуализм²) и «бестенденциозное». В концептуализме автор скрывается за различными стилистическими масками, в произведениях бестенденциозного постмодернизма, напротив, авторский миф культивируется. Концептуализм балансирует на грани между идеологией и искусством, критически переосмысливая и разрушая (демифологизируя) значимые для культуры прошлого (прежде всего социалистического) символы и стили; бестенденциозные постмодернистские течения обращены к реальности и к человеческой личности; связанные с русской классической литературой, они нацелены на новое мифотворчество — ремифологизацию культурных обломков. С середины 1990-х годов в постмодернистской литературе намечается повторяемость приемов, которая, возможно, является признаком саморазрушения системы.

В конце 1990-х годов модернистские принципы создания художественного образа реализуются в двух стилевых течениях: первое

¹ Самиздát — форма нелегального распространения литературно-художественных произведений в СССР в машинописном виде.

² Концептуализм (от лат. *conceptus* — мысль, понятие) — художественное течение второй половины XX века, заявившее о себе как оппозиция официальному искусству.

восходит к литературе «потока сознания»¹, а второе — к сюрреализму.

Проза. Основным качеством прозы второй половины 1950-х годов стало исповедальное начало, в полной мере проявившееся в *лирической прозе*, и прежде всего в жанре дневника. Жанр лирического дневника позволял автору создать атмосферу доверительных отношений с читателем и выразить субъективную точку зрения на исторически значимые события. Персонифицированный рассказчик, от лица которого ведется повествование в дневнике, создает эффект достоверности изображаемого и задает определенный ракурс повествования: читатель воспринимает все сквозь призму точки зрения героя-рассказчика. «Владимирские проселки» (1957) В. Солоухина, «Дневные звезды» (1959) О. Берггольц, «Ледовая книга» (1958) Ю. Смуула — все эти произведения стали образцами лирической дневниковой прозы. С лирической прозой связано и творчество замечательного рассказчика Ю. Казакова. В его произведениях изображение человеческих чувств доминирует над сюжетностью, именно этим объясняется импрессионистичность стиля, присущая творчеству писателя.

Исповедальностью характеризуется и недолго просуществовавшее в литературе 1960-х годов течение, получившее название *молодежная проза*. Эта проза сумела выразить свое поколение, ее герои — обычные старшеклассники, студенты, чаще всего горожане. Исходным импульсом к конфликту героя с окружающей его действительностью становилось несоответствие реальной жизни, далекой от идеала, с романтично-наивными книжными представлениями о ней. Лидерами течения стали А. Гладилин («Хроника времен Виктора Подгурского», 1956), В. Аксенов («Коллеги», 1960; «Звездный билет», 1962), А. Кузнецов («У себя дома», 1964). С «молодежной прозой» связаны обновление художественной речи, проявление иронического пафоса, романтизация героев и их отношения к жизни и друг другу. Авторы этого течения обращались к литературному опыту зарубежных писателей, среди которых известный американский писатель Э. Хемингуэй.

Одним из ведущих направлений в литературе второй половины XX века стала *деревенская проза* (конец 1960-х — 1980-е годы). Истоки деревенской прозы восходят к остросоциальной публицистике В. В. Овечкина (очерки «Районные будни», 1952—1956), Е. Я. Дороша («Деревенский дневник», 1956—1970), программной статье писателя Ф. А. Абрамова «Люди колхозной деревни в послевоенной прозе» (1954), произведениям В. Ф. Тендрякова, «лирической прозе» Ю. П. Казакова, ранним рассказам В. П. Астафьева, В. А. Солоухина.

¹ «Поток сознания» — модернистский прием, восходящий к форме внутреннего монолога, развитой в реалистической литературе XIX века. В русской литературе эту форму активно использовал Л. Н. Толстой.

По мере развития деревенской прозы в ней выделились две разновидности. Такие писатели, как В. Ф. Тендряков, Б. А. Можжев, анализировали в своих произведениях социально-исторические проблемы, связанные с трагическими страницами в судьбе крестьянства. Внимание другой ветви деревенской прозы было сосредоточено преимущественно на внутреннем мире деревенских жителей. Именно в этой среде писатели В. И. Белов, В. Г. Распутин видели героя-носителя нравственных ценностей, противостоящих бездуховности и меркантильности обывателя. В полной мере идеология этой разновидности деревенской прозы проявилась в «Привычном деле» (1966) и «Плотницких рассказах» (1968) В. И. Белова, «Прощании с Матерой» (1976) В. Г. Распутина. Сочетание обеих тенденций, проявившихся в деревенской прозе, характерно для таких писателей, как Ф. А. Абрамов, В. М. Шукшин, В. П. Астафьев, Е. И. Носов.

Существенную роль в формировании идейно-художественных ориентиров деревенской прозы сыграли ранние произведения А. И. Солженицына «Матренин двор» (1959) и «Один день Ивана Денисовича» (1962). Хотя последнее и рассматривается как одна из первых ласточек *лагерной прозы*, но главный герой в нем — это деревенский мужик, стойко сносящий тяготы жизни благодаря крестьянской хватке. В рассказе же «Матренин двор» не менее мужественно переживает все невзгоды, выпавшие на ее «свободную» долю, простая крестьянка Матрена.

Стремлением к исповедальности, субъективизации эпического образа отмечено творчество писателей-фронтовиков, активно заявивших о себе в «оттепельный» период. В связи с их произведениями на рубеже 1950—1960-х годов литературно-критический лексикон пополнился понятием *военная проза*. Именно так было названо художественное течение, объединившее эпические произведения писателей-фронтовиков.

В это время были опубликованы первые повести Ю. Бондарева: «Батальоны просят огня» (1957) и «Последние залпы» (1959); Г. Бакланова: «Южнее главного удара» (1957) и «Пяль земли» (1959); Б. Балтера: «До свидания, мальчики» (1961); В. Быкова: «Журавлиный крик» (1961), «Третья ракета» (1962) и «Фронтальная станция» (1963); В. Астафьева: «Звездопад» (1961); В. Рослякова: «Один из нас» (1962); К. Воробьева: «Крик» (1962) и «Убиты под Москвой» (1963).

Писатели-фронтовики, с одной стороны, восприняли литературно-художественный опыт Виктора Некрасова, повесть которого «В окопах Сталинграда» (1946) была опубликована сразу после Победы, а с другой — выразили те же тенденции, которые были присущи «молодежной», «исповедальной прозе». Не случайно излюбленным жанром «военной прозы» стала лирическая повесть, герой которой — молодой человек, еще не имеющий значитель-

ного жизненного опыта, вчерашний школьник, студент или выпускник военного училища. Сквозным сюжетом «фронтовой повести» является процесс становления характера в трагических обстоятельствах.

В целом теме и жанру остался верен В. Быков, белорусский писатель, чье творчество входило в состав многонациональной советской литературы. Притчеобразие — характерная черта его произведений, на что впервые обратил внимание А. Адамович. Такова и его повесть «Сотников» (1970), заставляющая читателя задуматься о силе и слабости человеческого духа безотносительно к конкретно-историческим обстоятельствам.

С другой стороны, с эпическим началом рассказа М. Шолохова «Судьба человека» (1956) связано развитие больших эпических жанров, исследующих тему Великой Отечественной войны. Одним из первых объемных произведений, в котором показан не только воинский героизм, но и трагизм военных поражений начала войны, является трилогия К. Симонова «Живые и мертвые» (1959—1971), написанная в жанре хроники.

С 1980-х годов в литературе появляются произведения, посвященные уже современным армейским будням и войнам. Назовем здесь «Афганские рассказы» (1989) О. Ермакова и роман «Афганец» (1991) Э. Пустынина.

К трагической теме ГУЛАГа в своих произведениях обратились авторы, знакомые со сталинскими лагерями не понаслышке: В. Шаламов («Колымские рассказы», 1954—1973); Е. Гинзбург («Крутой маршрут», 1967); А. Жигулин («Черные камни», 1988); О. Волков («Погружение во тьму», книга писалась в 1957—1979 годах); А. Солженицын («В круге первом», 1955—1968; «Архипелаг ГУЛАГ», 1964—1970); Ю. Домбровский («Хранитель древностей», 1964; «Факультет ненужных вещей», 1964—1975, опубликован в 1988); так и новое поколение авторов — Е. Федоров («Илиада Жени Васяева. Год 1949», 1994); В. Зубчанинов («Повесть о прожитом», 1997).

В произведениях В. Шукшина («Я пришел дать вам волю», 1971), Ю. Трифонова («Нетерпение», 1973), Б. Окуджавы («Путешествие дилетантов», 1979; «Свидание с Бонапартом», 1983), А. Солженицына («Красное колесо», 1971—1991) и других получила дальнейшее развитие историческая проза. При этом В. Шукшин и Ю. Трифонов в истории пытались найти ответы на современные вопросы; в повествовании Б. Окуджавы сопрягаются разновременные пласты истории, такой прием позволяет автору выявить вечные вопросы, актуальные и для современности; А. Солженицына интересуют переломные моменты отечественной истории, в которых так или иначе проявляются судьбы отдельных людей и народа в целом.

С именем прозаика Ю. Трифонова связано развитие *городского*, или *интеллектуального*, течения в литературе. Объектом художе-

ственного анализа в повестях Ю. Трифонова «Обмен» (1969), «Предварительные итоги» (1970), «Долгое прощание» (1971), «Другая жизнь» (1975) является постепенная деградация личности. В отличие от «деревенской прозы», наследовавшей почвенническую традицию, «городская» проза формировалась на основе интеллектуальной традиции. При этом оба течения поднимали проблемы девальвации нравственности в современном обществе, разрушения «самости» в личности современника. «Городская проза» также изображала нецельного человека, лишённого позитивного активного начала. Название одной из повестей Ю. Трифонова — «Обмен» — символизирует процесс нравственной неопределённости современного человека. В числе близких ему писателей Трифонов называл В. Распутина, Ю. Казакова, А. Битова.

Именно в прозе Битова в полной мере проявилась проблема «не-своей» жизни в «ненастоящем времени». В романе «Пушкинский дом» (1964—1971) писатель независимо от зарубежных авторов использовал литературно-художественные приемы, характерные для постмодернистских произведений: авторский комментарий к тексту, эссеизм, вариативность сюжетных ходов, интертекстуальность, демонстрацию вымышленности повествования и т. д.

На рубеже 1970—1980-х годов в русской литературе появляются произведения *условно-метафорической прозы*, в реалистическое повествование которых авторы вводят фантастических персонажей, фольклорно-мифологические мотивы и сюжеты. Эти приемы позволяют соотносить события современности с вневременным планом и с позиций вечности оценить текущий момент. Таковы повести «Белый пароход» (1970) и «Пегий пес, бегущий краем моря» (1977) Ч. Айтматова, романы «Белка» (1984) А. Кима и «Альгист Данилов» (1981) В. Орлова и др.

Прозаики, входившие в литературу на рубеже 1970—1980-х годов, В. Маканин, Р. Киреев, А. Ким и другие, уже демонстрировали отличное от традиционного реализма мироощущение и художественные принципы: бесстрастность повествования, отсутствие однозначной авторской оценки, амбивалентность¹ героя, игровое начало.

В 1980—1990-х годах на волне антитоталитарных настроений к жанру сатирической антиутопии обратились Ф. Искандер («Кролики и удавы», 1982) и В. Войнович («Москва 2042», 1986), детективную антиутопию написал А. Гладилин («Французская Советская Социалистическая Республика», 1987), антиутопии-«катастрофы» создали В. Маканин («Лаз», 1991) и Л. Леонов («Пирамида», 1994). Появление жанра антиутопии в последние десятиле-

¹ Амбивалентность (от лат. *ambo* — обе; *valentia* — сила) — двойственность переживания, когда один и тот же объект вызывает у человека одновременно противоположные чувства, например, любви и ненависти, удовольствия и неудовольствия.

тия XX века весьма закономерно, поскольку идеологемы общества «развитого социализма» к этому времени были лишены реального содержания. Надежды на осуществление социалистической утопии не оправдались.

В 1990-е годы трагическим мироощущением пронизана и проза уже состоявшихся реалистов А. Астафьева, В. Распутина, В. Белова, Г. Владимова.

Поэзия. В 1950-е годы творческим оживлением отмечено развитие русской поэзии. Творчество *поэтов старшего поколения* было посвящено осмыслению «нравственного опыта эпохи» (О. Берггольц). В своих стихах Н. Асеев, А. Ахматова, Б. Пастернак, А. Твардовский, Н. Заболоцкий, В. Луговской, М. Светлов и другие в философском ключе размышляли над проблемами и недавнего прошлого, и современности. В эти годы активно развивались жанры гражданской, философской, медитативной и любовной лирики, различные лироэпические формы.

Вершинами поэзии 1950—1960-х годов стали философская лирика и лироэпические произведения А. Твардовского, «Северные элегии» и «Реквием» А. Ахматовой, стихи из романа «Доктор Живаго» и поэтический цикл «Когда разгуляется» Б. Пастернака.

В целом творчество поэтов старшего поколения отличается внимание к нравственной сфере современного человека в связи с историей, с прошлым, настоящим и вероятным будущим.

К «вечным» темам обратились в своем творчестве и *поэты фронтового поколения*, выражавшие собственное видение войны и человека на войне. Конечно же, главным мотивом их творчества была тема памяти. Для С. Гудзенко, Б. Слуцкого, С. Наровчатова, А. Межирова Великая Отечественная война навсегда осталась главным, если не единственным мерилем нравственности. Составной частью литературного процесса стали и стихи поэтов, погибших на войне, — П. Когана, М. Кульчицкого, Н. Майорова, Н. Отрады, Г. Суворова и др.

В 1950-е годы в литературу вошло и новое поколение поэтов, чья юность пришлась на послевоенное время, — Е. Евтушенко, Р. Рождественский, А. Вознесенский, Р. Казакова, — их стих был ориентирован на ораторскую традицию. Продолжение этой традиции обуславливалось публицистической направленностью творчества молодых поэтов, поднимавших актуальные для своего времени вопросы. Именно этих поэтов современники называли *эстрадниками*. Годы «оттепели» были отмечены настоящим поэтическим бумом: стихи читали, записывали, заучивали наизусть. Поэты собирали спортивные, концертные, театральные залы в Москве, Ленинграде и других городах страны. Именно «эстрадники» впоследствии были названы «шестидесятниками».

Противовесом «громкой» поэзии шестидесятников во второй половине 1960-х годов стала лирика, получившая определение

«тихая». Поэтов этого направления объединяла общность нравственных и эстетических ценностей. Если поэзия шестидесятников ориентировалась на традиции Маяковского, то *тихая лирика* наследовала традиции философской и пейзажной поэзии Ф. Тютчева, А. Фета, С. Есенина. К «тихой лирике» относится творчество поэтов Н. Рубцова, В. Соколова, С. Куняева и др. Их поэзию объединяют стремление осмыслить сложные противоречия века и поиски новой гармонии. По своему пафосу творчество «тихих лириков» близко реалистическому направлению «деревенской прозы». К «деревенской прозе» близок и Ю. Кузнецов, вошедший в литературу в 1960-е годы.

Гражданский пафос поэтов-шестидесятников и тонкий лиризм «тихих лириков» сочетался в творчестве дагестанского поэта Р. Гамзатова, на стихи которого написано множество песен. С «тихой лирикой» Гамзатова роднит вневременная, философская направленность его поэзии и обращение к национально-фольклорной образности.

С традициями модернистской поэзии Н. Гумилева, О. Мандельштама, А. Ахматовой связана поэзия А. Тарковского, И. Бродского, поэтов фронтового поколения Д. Самойлова и С. Липкина, шестидесятников Б. Ахмадулиной, А. Кушнера, О. Чухонцева, поэтов 1970—1980-х годов В. Кривулина, О. Седаковой. Их поэзии в целом присуще чувство историзма, выражающееся в явном или неявном диалогическом цитировании классических произведений, в осмыслении памяти как основы нравственности, спасающей человека и культуру от хаоса.

Вынужденный покинуть страну в 1972 году, И. Бродский в 1987 году был удостоен Нобелевской премии по литературе, а в 1991 году получил, как в свое время А. Ахматова, мантию и диплом доктора в Оксфорде. Талант Бродского ярко проявился в разнообразных прозаических, лирических и лироэпических жанрах. Уникальность этого поэта заключается в том, что его поэзия вобрала в себя богатые художественные традиции как отечественной, так и зарубежной поэзии от мифологии до XX века.

С 1950-х годов развивается, ставший с течением времени необычайно популярным, жанр *авторской песни*. Творчество Б. Окуджавы, А. Галича, Н. Матвеевой, В. Высоцкого, Ю. Визбора и др. было одной из форм преодоления формально-содержательного догматизма, официоза казенно-патриотической поэзии и неглубоких эстрадных шлягеров. Внимание этих поэтов было сосредоточено на жизни обычного, «маленького», «частного» человека. 1960—1970-е годы — классический период в развитии этого жанра, ключевыми фигурами которого по праву признаны Б. Окуджава, А. Галич и В. Высоцкий.

Как разновидность авторской песни развивается более поздняя *рок-поэзия* романтиков Б. Гребенщикова, А. Макаревича, реали-

стов Ю. Шевчука, В. Бутусова, тяготевшего к экспрессии романтика В. Цоя и др.

С 1960-х годов в отечественной поэзии возобновились авангардистские эксперименты. Современный авангард объединил различные поэтические группы: Лианозовскую¹, СМОГ², многие другие неофициальные поэтические клубы. Как правило, поэты этого направления были лишены возможности публиковать свои произведения, именно с ними связано возникновение андеграунда, который значительно пополнился в 1970-е годы. Уверенные в абсурдности и антигуманности общественной реальности, современные авангардисты лишены антиутопического пафоса, который был присущ авангарду начала XX века. Этим мироощущением обусловлены и художественные средства. Отказываясь от художественного правдоподобия, поэты создают деформированный образ мира, частью которого является человек. Характерным приемом в поэзии современного авангарда является центон³, позволяющий иронически обыгрывать цитаты из классической литературы, разнообразные штампы официальной пропаганды и массовой культуры. Этим, в свою очередь, обусловлено смешение различных стилистических пластов лексики, обнаружение высокого в низком и наоборот.

Одним из первых направлений современного авангарда стал *концептуализм*, с которым в разное время было связано творчество Г. Сапгира, Вс. Некрасова, Д. Пригова, И. Холина, Л. Рубинштейна. В 1980-х концептуальная поэзия получила развитие в иронических стихах А. Еременко, Е. Бунимовича и в творчестве Т. Кибирова и М. Сухотина. Концептуализм возник как эстетическая реакция на тоталитаризм советской эпохи, поэтому идейно-художественные возможности этого направления (игра с политико-идеологическими штампами официоза советской эпохи) на сегодня исчерпаны.

С экспериментами футуристов начала XX века связано развитие *визуальной поэзии*. Во второй половине XX века эту поэтическую традицию наследуют А. Вознесенский, Г. Сапгир, Н. Искренко и др. Современная видеопэзия представляет собой явление международное, связанное с общим стремлением культуры к освобождению от идеологического давления.

Середина 1980-х годов, как и годы «оттепели», была отмечена взлетом *стихотворной публицистики* Е. Евтушенко, А. Вознесенского, Р. Рождественского. Осмыслению трагических событий про-

¹ Лианозовская группа — одно из первых неформальных творческих объединений второй половины XX века, у истоков которого стояли художники Е. В. и Л. В. Кропивницкие, поэты Г. Сапгир, И. Холин и др.

² СМОГ — «Смелость. Мысль. Образ. Глубина»; литературная группа, основанная в 1964 году В. Д. Алейниковым, Л. Г. Губановым, Ю. М. Кублановским.

³ Центон (от лат. cento — лоскутное платье или одеяло) — стихотворение, составленное из строк других стихотворений.

шло и вечных общечеловеческих проблем были посвящены произведения В. Соколова, Б. Ахмадулиной, В. Корнилова, О. Чухонцева, Ю. Кузнецова, А. Кушнера и многих других поэтов.

Своеобразным итогом трагического XX века стала *духовная поэзия*, в основе которой — чувство раскаяния и искренняя вера в Бога. На рубеже 1980—1990-х годов религиозную окраску получила поэзия известного ученого С. Аверинцева, поэтов Ю. Кублановского, И. Ратушинской, Н. Горбаневской. Входят в это направление и молодые поэты: М. Рахлина, А. Зорина, О. Николаева, С. Кекова.

Драматургия. В 1950—1960-е годы значительно разнообразился жанровый диапазон драматургии. Развиваются комедия, социально-психологическая и историко-документальная драмы.

В большей мере, чем в прозе и поэзии, усиливается интерес к молодому современнику, к реальной жизни в ее острейших противоречиях.

Особой популярностью пользовались социально-психологические пьесы В. Розова «В добрый час!» (1954) и «В поисках радости», (1956). «В добрый час!» и в настоящее время ставится на театральных подмостках.

Все чаще драматургия обращала внимание на повседневные проблемы обычных людей. Исследуя психологию человеческих отношений, драматурги ставят характеры в узнаваемые жизненные обстоятельства. Драмы А. Володина («Фабричная девчонка», 1956; «Пять вечеров», 1957; «Старшая сестра», 1961), Э. Радзинского («104 страницы про любовь», 1964; «Чуть-чуть о женщине», 1968) посвящены любви.

Обращаясь к теме войны, драматурги 1950—1960-х годов отходили от публицистичности, такие проблемы, как долг и совесть, героизм и предательство, честь и бесчестие, они рассматривали сквозь призму нравственных ценностей. Одной из лучших пьес репертуара тех лет стала пьеса А. Салынского «Барабанщица» (1958).

В период «оттепели» театральное искусство развивалось в тесном взаимодействии с поэзией. На сцене театра драмы и комедии на Таганке разыгрывались *поэтические представления*, драматургическую основу которых составляли стихи классиков — В. Маяковского и С. Есенина, произведения современников — А. Вознесенского и Е. Евтушенко. Театр под руководством Ю. Любимова тяготел к экспрессивным формам образности, а благодаря приоткрывшемуся в то время «железному занавесу» художественная культура страны отчасти соприкоснулась с западноевропейским и американским искусством. В частности, на режиссуру Ю. Любимова оказало влияние творчество и теоретические концепции Б. Брехта¹.

¹ Брехт Бертольд (1898—1956) — немецкий писатель и режиссер, разработал принципы «эпического театра», суть которого заключается в воздействии на разум зрителя.

С «оттепелью» связано творчество М. Шатрова, показавшего в необычном ракурсе образ Ленина. В *документально-исторической, политической* драматургии Шатрова аналитическому исследованию подвергается документальный факт, а не миф о вожде, созданный политическими идеологами. Наиболее удачная его пьеса периода «оттепели» — «Шестое июля» (первая редакция — 1964, вторая — 1973). В ней драматург исследует проблему соотношения цели, пусть даже высокой, и средств ее достижения. М. Шатров обращался к образу Ленина и в последующие десятилетия. Сам он определил жанровое своеобразие своих пьес как «публицистическую драму» и «публицистическую трагедию». Для этого есть все основания: открытая публицистичность присуща таким остроконфликтным пьесам М. Шатрова 1970—1980-х годов, как «Синие кони на красной траве (Революционный этюд)» (1977) и «Так победим!» (1981).

Конец «оттепели» потребовал других героев и адекватной оценки далекой от предполагаемого идеала действительности и нравственного состояния общества. В конце 1960-х годов в развитии драматургии наметился спад. Очевидно, этим было обусловлено активное обращение театров в 1970-е годы к *произведениям отечественных прозаиков* Ф. Абрамова, В. Тендрякова, Ю. Бондарева, В. Быкова, Б. Васильева, Д. Гранина, В. Распутина, Ю. Трифонова, Б. Можая, В. Шукшина, Ч. Айтматова.

В те же 1970-е годы исследованием острейших проблем социально-экономического, нравственного и психологического характера занималась публицистически заостренная *производственная, или социологическая*, драма И. Дворецкого, Г. Бокарева, А. Гребнева, В. Черных и др. Особой популярностью пользовались «производственные» пьесы А. Гельмана «Протокол одного заседания» (1975), «Мы, нижеподписавшиеся» (1979), «Обратная связь» (1978), «Наедине со всеми» (1981).

С течением времени изменялась и тональность *социально-бытовой и социально-психологической* драмы. В. Розов, А. Володин, А. Арбузов, А. Вампилов и другие авторы пытались разобраться в причинах нравственного кризиса общества, в тех изменениях, которые происходят во внутреннем мире человека, живущего по законам двойной морали «застойного времени».

Переломный момент в драматургии В. Розова отразился в пьесе «Традиционный сбор» (1966), посвященной теме подведения жизненных итогов, которые контрастируют с романтическими устремлениями героев его драм 1950-х годов. В пьесах 1970—1980-х годов «Гнездо глухаря» (1978), «Хозяин» (1982), «Кабанчик» (1987) и других Розов обратился к теме постепенного разрушения изначально многообещающей личности.

Общечеловеческие ценности стали предметом осмысления в пьесах А. Володина («Мать Иисуса», 1970; «Дульсинья Тобосская»,

1980; «Ящерица», 1982) и Э. Радзинского («Беседы с Сократом», 1972; Лунин, или Смерть Жака», 1979; «Театр времен Нерона и Сенеки», 1982). Оба автора использовали притчевые формы с целью философского постижения вневременных ситуаций, проблем, характеров.

Проблеме внутренней деградации внешне успешной личности посвящены пьесы А. Арбузова 1970—1980-х годов. Пафосом отрицания «жестоких игр», в которые вовлечены и взрослые и дети, обделенные в свое время родительской любовью, отмечены его драмы, посвященные теме взаимной ответственности людей за то, что происходит с ними. Драматург создал цикл «Драматический опус», включающий три драмы — «Вечерний свет» (1974), «Жестокие игры» (1978) и «Воспоминания» (1980).

Душевно-духовный инфантилизм современника — ключевая тема драматургии А. Вампилова, появившейся на театральных подмостках в 1970-х годах. Говоря словами критика Л. Аннинского, драматург создал тип «средненравственного» героя, характер которого до того зависим от предлагаемых обстоятельств, что невозможно понять, каков же он на самом деле. Таков герой пьесы Вампилова «Утиная охота» (1970) Виктор Зилев. С именем А. Вампилова связано усиление роли символики и гротеска в отечественной драматургии.

Открытие «безгеройного» героя А. Вампилова осознается как этапное в развитии русской драмы второй половины XX века. Творчество пришедших в драматургию на рубеже 1980-х годов и воспринявших опыт Вампилова авторов «новой волны» получило определение «поствампиловская драма».

Понятием *поствампиловская драматургия* объединяют творчество драматургов Л. Петрушевской, В. Арро, В. Славкина, А. Галина, Л. Разумовской и других, разнящихся по стилю, но объединенных пафосом обращения к тому негативу, что накопился в бытовой, частной жизни людей, утративших из ценностного поля понятие дома, образ которого долгое время был ключевым в русской литературе. Так, «поствампиловский театр» в полный голос заявил о том, что человеческая личность не сводима к одной лишь социально-профессиональной функции. А презрительное отношение к личным бытовым и семейным проблемам чревато в итоге серьезными нравственными пороками.

В годы перестройки, на рубеже 1980—1990-х годов художественная публицистика «социологической» драмы уступила место собственно *публицистике*, а собственно драматургические произведения сменились инсценировками мемуарной литературы. В постановках произведений В. Шаламова, Е. Гинзбург, А. Солженицына в психологическом ключе исследовалась тема тоталитаризма. На этом же материале в конце 1980-х А. Казанцев написал драматургическую антиутопию «Великий Будда, помоги им!» (1988),

действие которой разворачивается в «образцовой Коммуне имени великих Идей». Драматург рассматривает тему тоталитарного режима в плоскости проблемы личности и государства.

В русской драматургии второй половины XX века постмодернистское ощущение проявило себя не так рано, как в других литературных родах. Не в последнюю очередь это обусловлено тем, что театр как явление публичное прежде всего находился под пристальным вниманием цензуры.

Наиболее явно *постмодернистский* способ постижения действительности проявился в неоконченной пьесе Вен. Ерофеева «Вальпургиева ночь, или Шаги Командора» (1985). В основу содержания пьесы положено сравнение жизни с сумасшедшим домом: разумное в этой жизни оказывается ненормальным, а ненормальное — разумным. Так, в постмодернистской драме «Вальпургиева ночь...» отсутствует ярко выраженный конфликт, сюжет фрагментарен, система персонажей лишена иерархии, размыты родо-жанровые границы.

С традициями *театра абсурда* связаны постмодернистские драмы последнего десятилетия XX века Н. Садур, Д. Липскерова и др. Представления постмодернистского сознания о мире и человеке выражаются в современной драматургии такими средствами, как отсутствие причинно-следственных связей, взаимообусловленности характеров и обстоятельств, бессюжетность, пространственно-временные деформации, замкнутость и отчужденность персонажей.

С другой стороны, в 1990-е годы в развитии отечественной драматургии наметилась и противоположная тенденция. В пьесах М. Угарова, Е. Греминой, О. Михайлова и др. доминирует ностальгически светлый пафос по далекому, идиллически прекрасному прошлому. Драматурги создают поэтически возвышенный образ жизни персонажей, речь которых литературно нормирована и изобилует цитатами из чеховских комедий. Так создается эффект отражения разных эпох друг в друге, имеющий как минимум двойный смысл. Либо драматурги хотят указать на то, что желанная гармония достижима лишь в художественной реальности, либо напоминают о «звуке лопнувшей струны», который, по словам чеховского Фирса, предвещает «несчастье» от «воли».

Вопросы и задания

1. Прочитайте в учебнике раздел об особенностях развития литературы в 1950 — 1990-е годы.
2. Охарактеризуйте общественно-культурный фон, на котором развивалась отечественная художественная литература второй половины XX века. Составьте план ответа.
3. Охарактеризуйте пути преодоления идейно-художественной ограниченности нормативного соцреализма в литературе второй половины XX века. Составьте план ответа.

4. *Вспомните особенности мировоззрения модернистов начала XX века. Сравните его с мироощущением постмодернистов. Назовите художественные средства воплощения постмодернистского мироощущения в литературе. Составьте план ответа.

5. Назовите основные пути обновления художественного метода реализма, происходившего на протяжении всего XX века.

6. Прочитайте повесть Э.Хемингуэя «Старик и море». Проанализируйте композицию и сюжет повести «Старик и море». Какую функцию в повести выполняют образы старика, мальчика, моря и рыбы? Охарактеризуйте философский подтекст повести «Старик и море». Выясните значение термина «притча» по словарю литературоведческих терминов. Подумайте, можно ли произведение Э.Хемингуэя назвать повестью-притчей.

7. *Подготовьте обзор «Литература русского зарубежья второй половины XX века».

8. **Проведите исследование на тему «Роль литературы в культурно-общественной жизни России XIX—XX веков» и напишите реферат.

9. Назовите и охарактеризуйте основные направления и течения литературно-художественной прозы второй половины XX века. Составьте план ответа.

10. *Как вы думаете, почему именно произведения «деревенской прозы» составили направление, имеющее идейно-эстетическое единство?

11. Прочитайте (перечитайте) повесть В. В. Быкова (1924—2003) «Сотников». Охарактеризуйте сюжет и композицию повести «Сотников». Определите своеобразие художественного конфликта. Охарактеризуйте систему персонажей повести. Разрешен ли художественный конфликт в повести? Проанализируйте начало и финал повести. Опишите художественные средства изображения героев. Охарактеризуйте способы выражения авторской позиции в повести.

12. *Определите функцию образа дороги в повести «Сотников». В каких произведениях русской литературы вам уже встречался этот образ?

13. **Подумайте, почему произведение В. Быкова «Сотников» называют повестью-притчей. В чем заключается универсальность ситуации, в которой оказались герои повести? В каком аспекте (философский, социальный, нравственный, психологический) рассматривает эту ситуацию автор?

14. Истолкуйте идейное содержание повести. Как заголовок повести «Сотников» связан с ее содержанием? Составьте план ответа.

15. Прочитайте (перечитайте) повесть В. Г. Распутина (родился в 1937 году) «Прощание с Матерой». Охарактеризуйте сюжет и композицию повести. Определите своеобразие художественного конфликта. Охарактеризуйте систему персонажей повести. Какова функция женских образов в повести? Разрешен ли художественный конфликт в повести? Проанализируйте начало и финал повести. Опишите художественные средства в изображении героев. Охарактеризуйте способы выражения авторской позиции в повести. Подумайте, какие образы повести можно отнести к символам. Обратите внимание на образы Матеры, Лиственя, Хозяина острова, Богодула, Дарьи, Андрея. Разрешен ли художественный конфликт в повести? Проанализируйте начало и финал повести.

16. *В каком аспекте (философский, социальный, нравственный, психологический) В. Распутин рассматривает проблему, поставленную в повести «Прощание с Матерой»?

17. **Укажите жанровую разновидность повести (философская, историческая, социально-психологическая, нравоописательная).

18. Истолкуйте идейное содержание повести. Как заголовок повести «Прощание с Матерой» связан с ее содержанием? Составьте план ответа.

19. Прочитайте (перечитайте) повесть В. М. Шукшина (1927—1974) «Калина красная». Охарактеризуйте сюжет и композицию повести «Калина Красная». Определите своеобразие художественного конфликта. Охарактеризуйте систему персонажей повести. Разрешен ли художественный конфликт в повести? Проанализируйте начало и финал повести. Опишите художественные средства изображения героев. Охарактеризуйте способы выражения авторской позиции в повести. Охарактеризуйте функцию художественной детали в предметном мире повести (точное описание природы или создание образа-символа).

20. *Подумайте, какие образы повести можно отнести к символам? Обратите внимание на образы тюрьмы, города, деревни, природы.

21. **Укажите жанровую разновидность повести (философская, историческая, социально-психологическая, нравоописательная).

22. Истолкуйте идейное содержание повести. Как заголовок повести «Калина Красная» связан с ее содержанием? Составьте план ответа.

23. **Истолкуйте философский смысл повестей В. Быкова «Сотников», В. Распутина «Прощание с Матерой», В. Шукшина «Калина Красная» в контексте традиций русской литературы. Составьте план ответа.

24. *Подготовьте доклады о жизни и творчестве В. Быкова, В. Распутина, В. Шукшина.

25. **Проанализируйте повесть одного из прозаиков в контексте направлений и течений русской прозы второй половины XX века.

26. Назовите и охарактеризуйте основные направления в развитии русской поэзии второй половины XX века. Составьте план ответа.

27. Прочитайте стихотворения Б. Ш. Окуджавы (1924—1997) из цикла о Москве, «Песня кавалергарда», «Мы за ценой не постоим...» и другие произведения по вашему выбору. Выучите одно стихотворение наизусть.

28. Какое настроение возникло у вас при чтении стихотворений Б. Окуджавы? Какое из стихотворений и почему произвело на вас наиболее сильное впечатление?

29. *Прослушайте песни Б. Окуджавы в его собственном исполнении и соотнесите авторские интонации с тем настроением, которое возникло у вас при чтении его стихов.

30. **С поэтическим творчеством какого поэта вы могли бы соотнести лирику Б. Окуджавы на основе того эмоционального переживания, которое вы испытали при чтении его стихов?

31. Проанализируйте художественные средства создания образа в лирике Б. Окуджавы, обратив внимание на приемы звукописи, рифмовки, стихотворный размер, ритм, лексику.

32. В чем заключается своеобразие лирического героя Б. Окуджавы?

33. В каких интонациях Б.Окуджава осмысливает мотив войны, образы Москвы и Арбата?
34. Охарактеризуйте жанровое своеобразие лирики Б. Ш. Окуджавы. Составьте план ответа.
35. *К каким традициям русской лирики тяготеет поэзия Б. Окуджавы?
36. **Охарактеризуйте поэтический стиль Б. Ш. Окуджавы.
37. Прочитайте стихотворения А. А. Вознесенского (родился в 1933 году) «Гойя», «Дорогие литсобратья», «Автопортрет», «Гитара», «Смерть Шукшина», «Памятник» и другие произведения по вашему выбору. Выучите одно стихотворение наизусть.
38. Какое настроение возникло у вас при чтении стихотворений А. Вознесенского? Какое из стихотворений и почему произвело на вас наиболее сильное впечатление?
39. *Прослушайте стихи А. Вознесенского в его собственном исполнении и соотнесите авторские интонации с тем настроением, которое возникло у вас при чтении его стихов.
40. **С поэтическим творчеством какого поэта вы могли бы соотнести лирику А. Вознесенского на основе того эмоционального переживания, которое вы испытали при чтении его стихов?
41. Проанализируйте художественные средства создания образа в лирике А.Вознесенского, обратив внимание на приемы звукописи, рифмовки, стихотворный размер, ритм, лексику.
42. В чем заключается своеобразие лирического героя А. Вознесенского?
43. В каких интонациях А. Вознесенский осмысливает мотивы войны, прошлого и настоящего, темы творчества, памяти?
44. Охарактеризуйте жанровое своеобразие лирики А. Вознесенского. Составьте план ответа.
45. *К каким традициям русской лирики тяготеет поэзия А. Вознесенского?
46. **Охарактеризуйте поэтический стиль А. Вознесенского.
47. Прочитайте стихотворения Н. М. Рубцова (1936—1971) «Березы», «Поэзия», «Оттепель», «Не пришла», «О чем писать?..», «Сергей Есенин», «В гостях», «Грани» и другие произведения по вашему выбору. Выучите одно стихотворение наизусть.
48. Какое настроение возникло у вас при чтении стихотворений Н. Рубцова? Какое из стихотворений и почему произвело на вас наиболее сильное впечатление?
49. *В чем проявляется близость поэзии Н. Рубцова «деревенской прозе»?
50. **С поэтическим творчеством какого русского поэта вы могли бы соотнести лирику Н. Рубцова на основе того эмоционального переживания, которое вы испытали при чтении его стихов?
51. Проанализируйте художественные средства создания образа в лирике Н. Рубцова, обратив внимание на приемы звукописи, рифмовки, стихотворный размер, ритм, лексику.
52. В чем заключается своеобразие лирического героя Н. Рубцова?
53. В каких интонациях Н. Рубцов осмысливает мотивы родины, творчества, любви?

54. Охарактеризуйте жанровое своеобразие лирики Н. Рубцова. Составьте план ответа.

55. *К каким традициям русской лирики тяготеет поэзия Н. Рубцова?

56. **Охарактеризуйте поэтический стиль Н. Рубцова.

57. Прочитайте стихотворения Р. Гамзатова «Журавли», «Есть глаза у цветов», «И люблю малиновый рассвет я...», «Не торопись» и др. Выучите одно из стихотворений наизусть.

58. Какое настроение возникло у вас при чтении стихотворений Р. Гамзатова? Какое из стихотворений и почему произвело на вас наиболее сильное впечатление?

59. *С поэтическим творчеством какого поэта вы могли бы соотнести лирику Р. Гамзатова на основе того эмоционального переживания, которое вы испытали при чтении его стихов?

60. **Напишите отзыв о лирике Р. Гамзатова.

61. *Используя материалы сайта <http://www.litera.ru/stixiya/poets>, подготовьте доклады о жизни и творчестве Б. Окуджавы, А. Вознесенского, Н. Рубцова, Р. Гамзатова.

62. **На основе материалов учебника и собственного анализа поэтических текстов подготовьте сообщение на тему «Поэзия Б. Окуджавы, А. Вознесенского, Н. Рубцова, Р. Гамзатова в контексте традиций русской литературы».

63. Охарактеризуйте направления, по которым развивалась отечественная драматургия второй половины XX века. Составьте развернутый план ответа.

64. *Используя ресурсы Интернета, подготовьте доклады о жизни и творчестве В. Розова, А. Володина, А. Арбузова.

65. **Используя материалы учебника и ресурсы Интернета, подготовьте сообщение о развитии драматургии второй половины XX века.

66. **Напишите рецензию на театральную инсценировку драмы одного из современных драматургов.

Подготовьтесь к семинару «По страницам прозы и поэзии конца XX века»

План семинара

1. Повесть В. Маканина «Где сходилось небо с холмами» (1984).

1.1. Творческая биография В. Маканина.

1.2. Стилистический анализ фрагмента повести В. Маканина «Где сходилось небо с холмами».

1.3. Художественное своеобразие повести В. Маканина «Где сходилось небо с холмами».

1.4. Идейное содержание повести «Где сходилось небо с холмами».

1.5. Жанровое своеобразие повести «Где сходилось небо с холмами».

1.6. Повесть «Где сходилось небо с холмами» в контексте традиций русской литературы второй половины XX века.

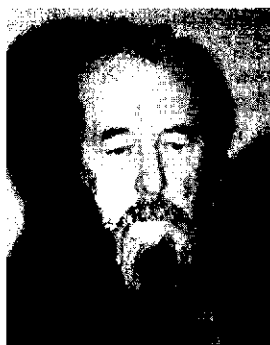
2. Стихотворения Т. Кибирова «Умничанье» (1997—1998), «Онтологическое» (1997—1998), «В творческой лаборатории» (1997—1998), «Nota bene» (1999), «С Новым Годом!» (1999).

- 2.1. Выразительное чтение стихотворений Т. Кибирова.
- 2.2. Творческая биография Т. Кибирова.
- 2.3. Своеобразие поэтического стиля Т. Кибирова.
- 2.4. Литературные реминисценции в поэзии Т. Кибирова.
- 2.5. Поэзия Т. Кибирова в контексте традиций русской литературы второй половины XX века.
3. Итоги семинара.
 - 3.1. Проблема личности и социо-культурного контекста в повести В. Маканина «Где сходилась небо с холмами» и в поэзии Т. Кибирова.
 - 3.2. Тема творчества в повести В. Маканина и поэзии Т. Кибирова.
 - 3.3. Соотношение интеллектуального и эмоционального начал в произведениях В. Маканина и Т. Кибирова.
 - 3.4. Развитие традиционных для русской литературы тем, своеобразие их решения в произведениях В. Маканина и Т. Кибирова.
 - 3.5. Повесть В. Маканина и поэзия Т. Кибирова в контексте русской литературы второй половины XX века.

Биографические справки о жизни В. Маканина и Т. Кибирова на сайтах: <http://magazines.russ.ru/authors/m/makanin/>
<http://magazines.russ.ru/authors/k/kibirov/>

Рекомендуемая литература

- Агеносов В. Современные русские поэты. Справочник — антология / В. Агеносов, К. Анкудинов. — М., 1998.
- Бочаров А. Литература и время : из творческого опыта прозы 1960—1980-х годов / А. Бочаров. — М., 1989.
- Вайль П. 60-е. Мир советского человека / П. Вайль, А. Генис. — М., 1996.
- Громова М. И. Русская современная драматургия / М. И. Громова. — М., 1999.
- История русской советской поэзии. 1941—1980. — Л., 1984.
- Немзер А. Литературное сегодня : о русской прозе 90-х годов / А. Немзер. — М., 1999.
- Нефагина Г. Русская проза второй половины 80-х — начала 90-х годов XX в. / Г. Нефагина. — Минск, 1998.
- Русские писатели XX века. Биографический словарь / под ред. П. А. Николаева. — М., 2000.



**Александр
Исаевич
Солженицын
(1918 — 2008)**

Александр Исаевич Солженицын вошел в историю России и как активный общественный деятель, и как писатель, посвятивший свой дар исследованию острейших проблем, которыми полна драматическая судьба нашего Отечества.

Родился Александр Исаевич 11 декабря 1918 года в Кисловодске в крестьянской семье через несколько месяцев после смерти отца. В 1924 году семья переехала в Ростов-на-Дону. Мать писателя Таисия Захаровна была дочерью зажиточного кубанского землевладельца, «кулака», поэтому она с трудом находила работу.

Окончив школу, Солженицын с 1936 по 1941 год учился на физико-математическом факультете университета в Ростове-на-Дону, а с 1939 года — на заочном отделении в Московском институте философии, литературы и истории. В эти же годы в сознании Солженицына родился замысел исторического романа о начале Первой мировой войны, позже воплотившийся в книгу «Август Четырнадцатого» (первая часть «Красного колеса»).

В 1941 году Солженицына мобилизовали, а в конце 1942-го — по окончании офицерской школы — направили на фронт. С 1943 по 1945 год он командовал артиллерийской батареей. По окончании войны произведен в чин капитана и награжден орденами Отечественной войны 2-й степени и Красной Звезды. Такой высокой оценки Солженицын удостоился за воинскую храбрость — в январе 1945 года ему удалось вывести из окружения свою батарею.

Однако в том же 1945 году Солженицын был арестован и приговорен к 8 годам исправительно-трудовых лагерей и на пожизненную ссылку «за антисоветскую агитацию и попытку создания антисоветской организации» — в его письмах к другу цензура обнаружила негативные высказывания в адрес Сталина и современной советской литературы.

Поначалу Солженицын отбывал срок в лагере в Новом Иерусалиме, потом был направлен на строительство жилого дома в Москве, впечатления этого периода нашли отражение в пьесе «Республика труда» (1954). В 1947 году Солженицына как матема-

тика перевели в секретный научно-исследовательский институт — «шарашку», который находился в подмосковном поселке Марфино. Эта «шарашка» будет описана в романе «В круге первом». Период с 1950 по 1953 год Солженицын провел в экибастузском лагере на самых тяжелых «общих» работах: чернорабочим, каменщиком, литейщиком. Этот опыт воссоздан в повести (рассказе) «Один день Ивана Денисовича» (1959). По окончании срока заключения началась ссылка: Солженицын стал преподавателем математики в ауле Кок-Терек Джамбульской области (Казахстан). В ссылке он провёл 3 года — в 1956 году решением Верховного Суда СССР А. И. Солженицын был реабилитирован.

В 1956 году Солженицын вернулся в Россию, поселился в рязанской деревушке у героини будущего рассказа «Матренин двор» (1963). В 1957 году Солженицын переехал в Рязань, где работал в школе учителем математики. Все это время он работал над романом «В круге первом» и обдумывал замысел «Архипелага ГУЛАГ».

После возвращения из лагерей А. Солженицын начал писать без всякой надежды на то, что его произведения будут напечатаны еще при жизни. Груз накопившихся «тем» был настолько тяжел, что писатель решил «писать только для того, чтоб об этом обо всем не забылось, когда-нибудь известно стало потомкам. При жизни же моей даже представления такого, мечты такой не должно быть в груди — напечататься». Однако, прослушав выступление А. Т. Твардовского на XXII съезде КПСС, Солженицын решился переправить с тюремным другом Львом Копелевым рукопись под названием «Щ-854» в редакцию журнала «Новый мир», которым руководил Твардовский. Автору повезло, Твардовский решился опубликовать его рассказ, обратившись за помощью к самому Н. С. Хрущеву.

В связи с публикацией повести (рассказа) «*Один день Ивана Денисовича*» в 1962 году имя А. И. Солженицына стало известным всей стране. Впервые в советской литературе в мельчайших подробностях был описан быт политзаключенного. В читательской среде повесть Солженицына была воспринята неоднозначно: одни благодарили писателя за правду, другие были возмущены «клеветой».

Среди благодарных оказался писатель Г. Бакланов. Его отзыв был напечатан в «Литературной газете» в том же, 1962 году. «Когда человеку больно, особенно больно впервые, душа его кричит, — писал Бакланов. — И чем слабее душа, тем громче кричит он сам, но, испытав многое, что, поначалу казалось, и перенести невозможно, он постепенно твердеет духом, потому что он — человек. И за своей болью он начинает различать и понимать боль других. И если он сильный человек, у него еще находится для других, для тех, кто слабее его, часть души. Странное дело: отдавая, ты, оказывается, приобретаешь больше. С этой позиции умудренного

тягчайшими испытаниями человека и написана повесть А. Солженицына. Это не крик раненой души, не первый крик боли — повесть написана спокойно, сдержанно, с юмором даже — эта житейская простота изложения действует значительно сильнее».

Действительно, один из лагерных дней Ивана Денисовича изображен Солженицыным в эпическом ключе, что роднит его произведение с рассказом М. Шолохова «Судьба человека». В русле шолоховской концепции «простого советского человека» оно и было прочитано. Только у Солженицына страшнее... Шолоховский Андрей Соколов борется с фашистами, посягнувшими на чужое, а у Шухова отняли все свои. Его — крестьянина, а в прошлом солдата, приговорили к десяти годам лагерей как «шпиона» за то, что попал в плен, в котором и провел-то «пару дней», а потом сбежал. Надо заметить, что судьба Шухова не исключение, как правило, именно так в реальной сталинской действительности поступали с людьми, побывавшими в плену. Да и многие герои повести (рассказа) Солженицына имеют своими прототипами людей, которые были знакомы автору по лагерю. С тем жизненным опытом, который он получил в тюремном заключении, сам писатель связывает успех на литературном поприще: «Страшно подумать, — размышляет Солженицын, — что б я стал за писатель (а стал бы), если б меня не посадили».

Действие повести (рассказа) «Один день Ивана Денисовича» происходит в замкнутом пространстве лагерной зоны. Основу сюжета составляют события одного дня из тех восьми лет, что Иван Денисович уже провел в лагере, воспроизведенные Солженицыным в хроникальной последовательности. В этот день с Шуховым случилось «много удач»: не попал в карцер, угостили сигаретой, получил лишнюю миску баланды и т.д. Вроде бы мелочи, но ведь жив — «гнется» и не ломается.

Между тем повествование Солженицына выходит далеко за рамки зоны и за рамки одного дня, проведенного на ней. С одной стороны, мельчайшие детали лагерного быта, характерный лагерный сленг, а с другой стороны, трагические страницы нашей истории. Шухов — крестьянин, а рядом с ним и городские («интеллигенция»: дореволюционная и советская), и люди разных национальностей, и жертвы коллективизации, и фронтовики, и «бывшие начальники» (гражданские и военные), и бендеровец, и баптист, и стар, и млад... Каждый со своей историей, в которой отразилась история всей страны.

Одним из средств создания образа Ивана Денисовича является внутренний монолог. Именно из его внутренних монологов мы узнаем не только о прежней жизни самого героя, но и о судьбах российского крестьянства до и после коллективизации.

Крестьянская закваска помогает Шухову в лагере. Труд и житейская мудрость — верные союзники главного героя. Труд явля-

ется и той мерой, которой Солженицын меряет своих героев. Система персонажей повести (рассказа) построена на противопоставлении людей, которые умеют и любят работать, и «придурков», паразитирующих на чужом труде.

По настоянию Твардовского пришлось изменить название рассказа, так «Ш-854» стал «Одним днем Ивана Денисовича», и жанровую ориентацию — с рассказа на повесть. Позже Солженицын сожалел о последнем: «Зря я уступил. У нас смываются границы между жанрами и происходит обесценение форм. “Иван Денисович” — конечно рассказ, хотя и большой, нагруженный. Мельче рассказа я бы выделял новеллу — легкую в построении, четкую в сюжете и мысли. Повесть — это то, что чаще всего у нас гонятся называть романом: где несколько сюжетных линий и даже почти обязательна протяженность во времени. А роман (мерзкое слово! нельзя ли иначе?) отличается от повести не столько объемом и не столько протяженностью во времени (ему даже пристала сжатость и динамичность), сколько — захватом множества судеб, горизонтом огляда и вертикалью мысли».

Под измененным названием — «Один день Ивана Денисовича» — рассказ был опубликован «Новым миром» в 1962 году и принес А. Солженицыну мировую известность.

В том же «Новом мире» в 1963 году были опубликованы рассказы «*Матренин двор*» (в первоначальном варианте — «Не стоит село без праведника»), «*Случай на станции Кречетовка*» и «*Для пользы дела*». Все это время А. Солженицын активно работал над «*Архипелагом ГУЛАГ*», писал «*Раковый корпус*», обдумывал книги о событиях революции («*Красное Колесо*»). Этой работе способствовали письма бывших заключенных и встречи с ними. «Один день Ивана Денисовича» был выдвинут на Ленинскую премию, но исподволь начавшаяся борьба с Солженицыным усилилась после смещения Н. С. Хрущева с поста Генерального секретаря ЦК КПСС: в 1965 году был захвачен архив писателя, перекрыты пути к публикации (в 1966 году напечатан только рассказ «Захар-Калита») и, наконец, последовало обсуждение «Ракового корпуса» на заседании секции прозы Московского отделения Союза писателей, закончившееся запретом повести.

В 1967 году А. Солженицын обратился с Открытым письмом к делегатам Четвертого съезда писателей, в котором требовал отмены цензуры. А в 1969 году его исключили из Союза писателей.

Между тем в 1968 году писатель завершил работу над «Архипелагом ГУЛАГ», за границей были опубликованы «В круге первом» и «Раковый корпус». В 1970 году творчество А. И. Солженицына было отмечено Нобелевской премией по литературе.

В 1973 году в Париже вышел в свет первый том «Архипелага ГУЛАГ». Уже в 1974 году Солженицына арестовали, лишили гражданства и выслали в ФРГ. В том же году он основал «Русский

общественный фонд», внося в него свои гонорары за «Архипелаг ГУЛАГ».

Писатель недолгое время прожил в Цюрихе, затем в 1975 году получил Нобелевскую премию в Стокгольме, а в 1976 году с семьей переехал в США. В 1977 году основал «Всероссийскую мемуарную библиотеку» и начал «Исследования новейшей русской истории». В 1978—1988 гг. в Париже увидело свет собрание сочинений А. Солженицына в 18 томах.

Долгие годы А. Солженицын работал над эпопеей «Красное Колесо. Повествование в отмеренных сроках»: в 1982 году вышли книги «Август Четырнадцатого» и «Октябрь Шестнадцатого»; в 1986—1987 годах — «Март Семнадцатого»; в 1991 году — «Апрель Семнадцатого».

В 1989 году новому редактору «Нового мира» — С. П. Залыгину после долгой борьбы удалось опубликовать на страницах журнала Нобелевскую лекцию Солженицына, а затем и некоторые, отобранные автором, главы «Архипелага ГУЛАГ».

В 1990 году Указом Президента СССР А. И. Солженицыну возвращено гражданство и с этого же года его проза публикуется на Родине.

В 1991 году А. Солженицын издал книгу очерков о литературной жизни в советский период — «Бодался теленок с дубом».

В 1994 году он вернулся в Россию и занялся активной общественной деятельностью, решительно осудив реформы Б. Н. Ельцина и критикуя власти предрержащие. В это время писателю было выделено эфирное время на телеканале ОРТ, но уже с сентября 1995 года цикл телепередач прекратился.

В 1998 году опубликована книга А. И. Солженицына «Россия в обвале», в которой автор, критикуя экономические реформы, проводящиеся в современной России, призывал к возрождению русского самосознания и русских традиций.

Отводя искусству центральную роль в человеческой жизни, в Нобелевской лекции А. И. Солженицын сказал: «Кто создаст человечеству единую систему отсчета — для злодеяний и благодеяний, для нетерпимого и для терпимого, как они разграничиваются сегодня? ...Бессильны тут и пропаганда, и принуждение, и научные доказательства. Но, к счастью, средство такое в мире есть! Это — искусство. Это — литература».

Вопросы и задания

1. Прочитайте в учебнике раздел об А. И. Солженицыне.
2. *Прочитайте дополнительную литературу о жизни и творчестве А. И. Солженицына и подготовьте сообщение о биографии писателя. Составьте план ответа.
3. *Составьте таблицу «Хроника жизни и творчества А. И. Солженицына».

4. **По синхронистической таблице (см. практикум) проанализируйте события 1960-х годов и соотнесите их с этим этапом в жизни А. И. Солженицына. На основе анализа подготовьте краткое сообщение.
5. Перечитайте (или прочитайте) повесть (рассказ) А. Солженицына «Один день Ивана Денисовича».
6. Какие события из биографии А. И. Солженицына отразились в его произведении «Один день Ивана Денисовича»?
7. *Прочитайте рассказ В. Т. Шаламова «Последний бой майора Пугачева» и еще один рассказ по вашему выбору.
8. Используя словарь литературоведческих терминов, выясните различия в жанрах повести и рассказа.
9. *Прочитайте (или перечитайте) рассказ А. И. Солженицына «Матренин двор». Обратите внимание на те черты, которые, по мнению Солженицына, выделяют ее из круга односельчан как праведницу. Подумайте, что общего в характерах Ивана Денисовича и Матрены?
10. **На сайте <http://ais.tsygankov.ru/> ознакомьтесь с публицистикой А. И. Солженицына и подготовьте ее обзор.

Рекомендуемая литература

- Голубков М. М. Александр Солженицын : в помощь преподавателям, старшеклассникам и абитуриентам / М. М. Голубков. — М., 1999.
- Нива Ж. Солженицын / Ж. Нива. — М., 1992.
- Спиваковский П. Е. Феномен А. И. Солженицына : новый взгляд / П. Е. Спиваковский. — М., 1998.
- Чалмаев В. А. Александр Солженицын : жизнь и творчество. Книга для учащихся / В. А. Чалмаев. — М., 1994.



**Александр
Трифонович
Твардовский
(1910 — 1971)**

Имя Александра Трифоновича Твардовского связано с тем периодом в развитии русской литературы, который называют советским. Именно это определение как нельзя лучше характеризует и самого поэта, посвятившего свою жизнь идее построения социализма.

Александр Трифонович родился 8 (21) июня 1910 года в деревне Загорье Смоленской губернии в многодетной семье кузнеца. В 1930-е годы во время коллективизации семья Твардовских была раскулачена и сослана на Север.

Отец Александра Твардовского, Трифон Гордеевич, был грамотным, начитанным человеком, знавшим на память много стихов. Позже поэт вспоминал, что зимними вечерами в их семье часто читались книги А. С. Пушкина, Н. В. Гоголя, М. Ю. Лермонтова, Н. А. Некрасова, А. К. Толстого, С. И. Никитина.

Окончил Твардовский сельскую школу в Ляхове, что недалеко от Загорья. Писать стихи начал с детства. Первые его публикации — небольшие заметки о «неисправных мостах, о комсомольских субботниках, о злоупотреблениях местных властей и т. п.»; стихи, очерки — появились в смоленских газетах в 1924 году. В 1928 году Твардовский после ссоры с отцом переехал в Смоленск, где перебивался литературным заработком. В 1932 году он поступил в Смоленский педагогический институт и одновременно ездил в колхозы в качестве корреспондента. Первые художественно-литературные опыты Твардовского были неудачными, но сыграли свою роль в формировании поэтического таланта.

Начало творческого пути А. Твардовского отмечено активным интересом молодого поэта к современности. Деревенский паренек, работающий сельским корреспондентом, страстно желал одарить людей своим творчеством. Публицистичность и злободневность ранних стихов Твардовского были продиктованы его пониманием роли поэта и поэзии в жизни общества. Он как бы захлебывается от охватившей всех и вся новизны жизни. Восторженным пафосом пронизаны его первые поэтические опыты,

посвященные родной Смоленщине и простым сельским труженикам: «Родное», «Смоленщина», «Ночной сторож», «Уборщица» и др.

В 1930-е годы Твардовским были написаны поэма *«Страна Муравия»* (1936), за что поэт был удостоен Государственной премии СССР (1941), циклы стихов «Сельская хроника» и «Про дела Данилу». Вершиной же первого этапа творческой судьбы А. Твардовского стали стихотворения о матери, в которых наиболее полно проявилось лирическое «я» поэта. В стихах о матери — *«Ты робко его приподымишь...»*, *«Не стареет твоя красота...»*, *«И первый шум листвы еще неполной...»* — память становится одним из ключевых мотивов. На смену юношескому порыву вырваться из тесного круга отцовского хутора приходит понимание: «малая родина» — вот чем силен дар поэта. Заметим, что именно А. Твардовский обогатил наш словарь этим понятием.

В 1936 году Твардовский поступил на филологический факультет Московского института истории, философии и литературы, который с отличием окончил в 1939 году. Тогда же его призвали в армию. Твардовский участвовал в финской кампании 1939—1940 годов в качестве корреспондента военной газеты. Событиям тех лет посвящены цикл стихов «В снегах Финляндии» (1939—1940) и прозаические записи «С Карельского перешейка» (опубликованы в 1969 году).

В качестве специального корреспондента фронтовой печати А. Т. Твардовский участвовал в Великой Отечественной войне, делая все, что было необходимо фронту: выступал в армейской и фронтовой печати с очерками, стихами, фельетонами, песнями и т. п.

С течением времени эволюционировал и лирический герой Твардовского, осознавший себя частицей исторического (большого) времени, которое вмещает в себя и память о прошлом — о детстве, о родном доме. День сегодняшний мыслился им как продолжение прошедшего и исток будущего.

В военные годы мотив памяти не просто развивается, а углубляется Твардовским. Историзм мышления в военные годы был характерен для многих поэтов. Например, Б. Пастернак в своей лирике военных лет осознал себя частью целого — своего народа.

Память — это нить, связующая человека с историей, с народом, с отчим домом, с жизнью, наконец. Одним из аспектов темы памяти в лирике Твардовского периода войны стало воспоминание о мирной, довоенной жизни, образ которой сменялся описанием военных событий — будто подчеркивая нелепость, противостественность происходящего (стихотворения *«Не дым домашний над поселком...»*, *«Зима, под небом необжитым...»*).

Ощущением времени пронизана и пейзажная лирика военных лет. Время осознается как философская категория, оно принадле-

жит вечности, в которой соединяются все жизни. *«Ноябрь»*, *«Отцов и прадедов примета...»*, *«Перед войной, как будто в знак беды...»* — эти и многие другие стихотворения входят в *«Фронтовую хронику»* (1941—1945) А. Твардовского.

Главным трудом поэта этих лет стала поэма *«Василий Теркин»* (1941—1945). Поэт назвал ее «книгой про бойца». В 1946 году поэма была удостоена Государственной премии СССР.

В цикле *«Стихов из записной книжки»*, которую составили, если можно так сказать, особенно «личные» произведения, соединились все аспекты темы памяти. Поэт «размыкает» границы пространства и времени, «делая» читателя участником событий, дает ему возможность пережить и прожить все сквозь призму души лирического героя (стихотворения *«У Днепра»*, *«За Вязьмой»*, *«Две строчки»*). По жанровой природе цикл «Стихов из записной книжки» близок лирическому дневнику в прозе, расцвет которого пришелся на послевоенные годы.

Война часто становилась основной темой и послевоенного творчества Твардовского: поэма *«Дом у дороги»* (1946), стихи *«Я убит подо Ржевом»*, *«Жестокая память»* и др.

В 1950-е годы Твардовский создал поэму *«За далью — даль»* (1950—1960) в форме лирического монолога современника, повествующего о сложном историческом пути родины и народа, о внутреннем мире человека XX века. В эти же годы поэт написал сатирико-публицистическую поэму-сказку *«Теркин на том свете»* (1954—1963), в которой с сатирическим пафосом изобразил «косность, бюрократизм, формализм».

Помимо произведений лироэпического жанра (поэмы и баллады) в 1940—1960-е годы Твардовский писал лирические произведения: миниатюры, портреты, лирические поэмы, философские и публицистические стихотворения. В таких стихотворениях, как *«В тот день, когда окончилась война»*, *«Сыну погибшего воина»* и других, вновь отозвалась «жестокая память» войны. Ряд лирических стихотворений, в которых выражены размышления поэта о природе, человеке, родине, истории, времени, жизни, смерти, поэтическом слове, составили книгу *«Из лирики этих лет»* (1967).

В послевоенной лирике А. Твардовского в органическом единстве сливаются прошлое, настоящее и будущее. Стихотворения поэта принимают форму размышлений, обращений, призывов. Все настойчивее звучит тема прошлого в настоящем. Физическая гибель павших на войне преодолевается памятью человеческой. *«Жестокая память»*, *«Я знаю: никакой моей вины...»* — стихотворения о дне сегодняшнем, но этот день теперь навсегда сопряжен с прошлым.

В лирике А. Твардовского 1960-х годов со всей полнотой раскрылись особенности реалистического стиля, который сам поэт

ценил за то, что он дает «во всей властной внушительности достоверные картины живой жизни».

В 1960-е годы появились следующие произведения: «Стихи из записной книжки» (1961), «Из лирики этих лет. 1959—1967» (1967; Государственная премия СССР, 1971), цикл «Из новых стихотворений» (1969). Кроме того, особый интерес представляют статьи и выступления А.Твардовского, посвященные литературе, поэтам и поэзии: «Слово о Пушкине», «О Бунине», «Поэзия Михаила Исаковского», «О поэзии Маршака» и др. Все они вошли в книгу поэта «Статьи и заметки о литературе».

Все чаще поэт обращался к форме цикла. Одной из вершин в творчестве Твардовского стал цикл *«Памяти матери»*, в котором конкретный образ родной матери поэта обобщен до степени символа. В цикл стихов, посвященных матери, вошли произведения, различные по жанровой природе: от лирического рассказа до песни.

О чем бы ни писал А.Твардовский после войны: о строительстве новой жизни, об освоении Сибири, о космосе, — в его произведениях неизменно звучал мотив памяти. Такие жанровые образования, как рассказ в стихах, портрет, баллада, песня, постепенно синтезировались в жанр стихотворения-размышления, позволяющий адекватно воплотить в потоке лирического сознания поток самой жизни. Осознание жизни как процесса, в котором человек — невосполнимая клеточка человеческого сообщества, позволило поэту постичь взаимосвязь всех жизненно важных явлений. Это осознание нашло отражение в стихах на космическую тему: *«Не просто случай славы тленной...»*, *«Космонавту»*, *«Памяти Гагарина»*.

Переживание времени влечет за собой раздумья о жизни и смерти. Эпическим пафосом притягивает неперенной цикличности жизни пронизана пейзажная лирика позднего творчества А.Твардовского. Аллегорические образы природы наполняются философским осмыслением темы смены поколений как непреложного закона бытия (*«Как только снег начнут буравить...»*, *«Как после мартовских метелей...»*, *«Признание»*). Лирический герой Твардовского осознает одновременную ничтожность и ценность каждого человеческого поколения в контексте вечной непрерывно развивающейся жизни (*«Посаженные дедом деревца...»*). В сопряжении прошлого, настоящего и будущего утверждается непрерывный поток жизни. Память поэта — это память, вбирающая жизнь всех поколений.

Долгие годы Твардовский занимал руководящие посты в литературных организациях страны. Он был членом правления Союза писателей (с 1950 года), а в 1950—1954 и 1959—1971 — секретарем правления Союза писателей. В 1950 году Твардовский был назначен главным редактором журнала «Новый мир», но через четыре года лишился этой должности. Снова возглавив «Новый мир»



**Александр
Валентинович
Вампилов
(1937 — 1972)**

Творческое наследие драматурга Александра Валентиновича Вампилова невелико по объему — всего несколько пьес и рассказов. Между тем невозможно переоценить ту роль, которую сыграл Вампилов в истории русской драматургии XX века.

Александр Валентинович родился 19 августа 1937 года в поселке Кутулик Иркутской области в семье учителей. Александром будущего драматурга назвали в честь А. С. Пушкина — 1937 год был годом столетия со дня смерти поэта. Через несколько месяцев после рождения Александра его отец был арестован по доносу в НКВД и в 1938 году расстрелян, а спустя 19 лет реабилитирован.

Художественные таланты Александра Вампилова проявились еще в детстве — в школе он научился играть на домбре, мандолине и гитаре.

Закончив школу, с 1955 по 1960 год Вампилов обучался на историко-филологическом факультете Иркутского государственного университета. С 1958 года на страницах иркутской периодики стали появляться комические рассказы молодого автора под псевдонимом «А. Санин, студент госуниверситета». Затем А. Вампилова приняли в штат иркутской областной газеты «Советская молодежь» и в Творческое объединение молодых при Союзе писателей. В 1961 году в Иркутске вышла первая книга Вампилова «*Стечение обстоятельств*» — сборник юмористических рассказов. Это была единственная книга писателя, изданная при его жизни.

В 1962 году по направлению газеты «Советская молодежь» А. Вампилов несколько месяцев проучился на Высших литературных курсах в Москве. В том же году была написана первая пьеса Вампилова — «Двадцать минут с ангелом». Вернувшегося на родину молодого и талантливого автора назначили ответственным секретарем «Советской молодежи».

Оставив работу в газете в 1964 году, А. Вампилов принял участие в творческом семинаре драматургов в Комарове. В ноябре этого же года журнал «Театр» опубликовал его пьесу «Дом окнами в

поле». Вскоре же в Иркутске в коллективных сборниках были опубликованы его рассказы.

Через год А. Вампилов снова оказался в Москве, куда он отправился в надежде пристроить в один из театров свою пьесу «*Прощание в июне*». Эти попытки не увенчались успехом, и начинающий драматург поступил на Высшие литературные курсы Литинститута.

Пьеса «Прощание в июне» все-таки была поставлена в 1966 году, но на подмостках Клайпедского драмтеатра.

В феврале 1966 года Вампилова приняли в Союз писателей. В этом же году он закончил работу над пьесой «*Старший сын*» («Предместье» в первоначальном варианте).

По окончании учебы на Высших литературных курсах в 1967 году А. Вампилов возвратился в Иркутск. Летом этого же года он завершил работу над пьесой «Утиная охота».

В «*Утиной охоте*» (1967) внимание драматурга сосредоточено на тех процессах, которые происходят во внутреннем мире героя, суть которого принято обозначать понятием «антигерой». Критик Л. Аннинский называет время, в которое писалась пьеса, поворотным моментом в литературе: герой-романтик уступил место «людям опыта». Зилов — герой того же типа, что и главные герои Вампилова из других пьес.

Импульсом к сюжетной завязке пьесы «Утиная охота» послужила шутка друзей Зилова, пославших ему траурный венок. Шутка чуть не обернулась трагедией — морально готовый к переоценке многих ценностей, Зилов оказался на грани жизни и смерти. Пограничная ситуация растревожила память героя. На сцене разворачивается действие, которое совершается в сознании Зилова. Мысленно он вновь проделывает тот путь, который и привел его к душевно-духовному перерождению.

По форме драма А. Вампилова «Утиная охота» является исповедью. При этом автор, как бы самоустраняясь, не предлагает герою обстоятельства, в которых определенным, нужным автору образом раскрылся бы его характер, а передоверяет герою право самостоятельного отбора ситуаций, проясняющих его душевное состояние.

Композицию пьесы можно охарактеризовать как спектакль в спектакле. Одну сюжетную линию составляют взаимоотношения Зилова с друзьями. Другая же линия связана с эволюцией его внутреннего мира.

Шутка с траурным венком, очевидно, должна была снять напряжение, возникшее в их отношениях после скандала, который тот устроил накануне. Вроде бы, все логично: Зилов, цинично разыгрывающий всех, и сам должен был оценить злой розыгрыш. Однако благополучной развязки, на которую рассчитывали друзья, не получилось. Траурный венок стал импульсом к завязке другой пьесы.

Мотив смерти, возникающий в «Утиной охоте», заставляет вспомнить героя пьесы Вампилова «Случай с метранпажем»¹ (1968) Калошина. Эпиграф, предпосланный к «Случаю с метранпажем», отсылает читателя к гоголевскому «Носу»: «Кто что ни говори, а подобные происшествия бывают на свете, — редко, но бывают». Сюжетная модель вампиловского «анекдота» явно ориентирована на сюжет гоголевского «Ревизора»: хамовитый невежа — администратор гостиницы «Тайга» Калошин, бесперемонно обошедшийся с постояльцем-москвичом, пугается до смерти, узнав о том, что тот — «метранпаж» из газеты.

Прием саморазоблачения положен и в основу сюжета «Утиной охоты». Зритель становится свидетелем воспоминаний Зилова, в которых он показан как сын, друг, муж, инженер. Ипостаси разные — суть одна. И выразить ее можно словами самого Зилова, обращенными к жене Галине: «...Мне все безразлично, все на свете». Жизнь Зилова вроде бы полна событий. Новоселье, работа, друзья, жена, любовница, телеграммы отца... С другой стороны, наблюдая за героем, невозможно избавиться от ощущения пустоты.

Герой остается один — таков печальный итог его игры в отношении с близкими людьми. И предпринятая Зиловым попытка самоубийства символизирует осознание и приятие им собственной вины в случившемся.

Финал пьесы остается открытым, решение конфликта может быть многовариантным.

В 1969 году в Иркутском драматическом театре имени Н. П. Охлопкова состоялась первая постановка пьесы «Старший сын», в которой принимал участие и сам автор. Несмотря на успех, которым пользовались пьесы А. Вампилова в провинции, ни один театр Москвы или Ленинграда не взялся за их инсценировку. В 1971 году была завершена работа над пьесой «Прошлым летом в Чулимске», и в это же время в серии «Репертуар художественной самодеятельности» публикуется «Случай (История) с метранпажем».

С 1972 года пьесы А. Вампилова ставятся и на театральных подмостках Москвы и Ленинграда. На малой сцене Ленинградского большого драматического театра был поставлен спектакль «Два анекдота» по дилогии драматурга «Провинциальные анекдоты», включающей две одноактные пьесы «Случай с метранпажем» и «Двадцать минут с ангелом». В московском Театре им. Ермоловой поставлена пьеса «Прошлым летом в Чулимске», а Театр им. Станиславского инсценировал «Прощание в июне».

За два дня до своего 35-летия (в августе 1972 года) А. Вампилов погиб на озере Байкал. Последняя пьеса драматурга «Несравнен-

¹ Метранпа́ж (от франц. *mettre en pages* — букв. укладывать в страницы) — рабочий, сверстывающий в типографии наборный материал и окончательно подготавливающий набор для отправки в машину.

ный наконечник», начатая им в 1971 году, осталась незавершенной.

Уже после гибели драматурга по пьесе «Старший сын» на ленинградском телевидении режиссер В. Мельников снял фильм с одноименным названием. Фильм был награжден премией «За лучший сценарий экранизации» на XIII Международном фестивале телефильмов в Праге. В 1979 году В. Мельников осуществил экранизацию пьесы «Утиная охота» на киностудии Ленфильм. Фильм называется «Отпуск в сентябре», исполнителем главной роли в нем стал известный актер Олег Даль. В 1983 году композитор Геннадий Гладков по пьесе «Старший сын» написал оперу.

Интерес к творчеству и личности А. В. Вампилова не ослабевает до сих пор. Публикуются его книги, инсценируются его пьесы. С пьесами А. В. Вампилова теперь знакомы не только российские, но и зарубежные любители театра. В поселке Кутулик, на родине драматурга, открыт музей. Имя А. В. Вампилова носит Иркутский Театр юного зрителя.

Вопросы и задания

1. Прочитайте в учебнике раздел об А. В. Вампилове.
2. *Прочитайте дополнительную литературу о жизни и творчестве А. В. Вампилова и подготовьте сообщение о биографии драматурга. Составьте план ответа.
3. *Составьте таблицу «Хроника жизни и творчества А. В. Вампилова».
4. **По синхронистической таблице (см. практикум) проанализируйте события 1960—1970-х годов и соотнесите их с этим этапом в жизни А. В. Вампилова. На основе анализа подготовьте краткое сообщение.
5. Перечитайте (или прочитайте) пьесу А. В. Вампилова «Утиная охота».
6. *На сайте Иркутского областного фонда А. В. Вампилова (<http://vampilov.irkutsk.ru/vvamp.html>) ознакомьтесь с воспоминаниями о драматурге и подготовьте сообщение на тему «А. В. Вампилов в воспоминаниях современников».
7. **Подумайте, какие особенности драматургии А. В. Вампилова позволяют сравнивать ее с творчеством В. М. Шукшина?

Рекомендуемая литература

- Венок Вампилову. — Иркутск, 1997.
- Стрельцова Е. Плен утиной охоты. Вампилов. Творчество и судьба / Е. Стрельцова. — Иркутск, 1998.
- Сушков Б. Александр Вампилов : размышления об идейных корнях, проблематике, художественном методе и судьбе творчества драматурга / Б. Сушков. — М., 1989.

ОСОБЕННОСТИ РАЗВИТИЯ ЛИТЕРАТУРЫ НА РУБЕЖЕ XX — XXI ВЕКОВ

Итак, литературно-художественная и общественно-культурная жизнь России на протяжении XX столетия была чрезвычайно насыщенной и сложной. В конце века русская литература опять оказалась в ситуации идеологического и эстетического многообразия. В современном литературном процессе одновременно существуют разнообразные стилевые течения таких художественных систем, как *реализм*, *модернизм* и *постмодернизм*. При этом границы между ними подвижны: один и тот же автор может обращаться в своем творчестве к разным методам создания художественного образа. Так, например, в творчестве С. Довлатова реализм сочетается с модернизмом, произведения В. Пелевина, Т. Толстой, Л. Петрушевой, В. Пьецуха тяготеют то к реалистической, то к постмодернистской эстетике.

Роль постмодернистских литературных течений при всех различиях между ними сводится к формально-содержательному раскрепощению русской литературы, долгое время находившейся под политическим давлением. Интерес публики к постмодернизму вызван прежде всего отсутствием в литературно-художественном произведении пафоса назидательности.

Модернистские идейно-эстетические принципы, используемые в литературе конца XX — начала XXI века, являются средством преодоления пределов рационалистического мышления, поскольку в человеке и человеческой жизни всегда существует нечто непостижимое разумом.

Благодаря взаимодействию с другими художественными системами реалистическая литература к началу XXI века пополнилась приемами адекватного выражения мироощущения современного человека. Стало очевидным, что принцип историзма предполагает не только воплощение в образе представлений о прогрессе, но и отражение связи времен в их качественном своеобразии, а принцип детерминизма¹ не сводится исключительно к социально-исторической обусловленности характеров. Эта обус-

¹ Детерминизм — философское учение о закономерной взаимосвязи и причинной обусловленности всех явлений.

ловленность может иметь и психологический, и социально-психологический, и биологический, и религиозный, и мифологический характер.

К концу XX века в реализме выделяют следующие стилевые течения:

1. Традиционный реализм, наследующий традиции классического и социалистического реализма.

2. Реализм, вбирающий в себя элементы разных художественных направлений, в частности сентиментализма, романтизма, модернизма.

3. Реализм, использующий формы вторичной, явной условности (миф, сказку), поэтому его называют «мифологическим» реализмом.

Таким образом, велика вероятность того, что в XXI веке обновленный реализм с его обращенностью к миру и человеку будет занимать лидирующее положение в художественной культуре.

В традиционных для реалистической литературы формах продолжают писать прозаики В. Белов, Ю. Бондарев, В. Распутин, А. Солженицын. Тяготеет к обновленному реализму проза В. Маканина, Р. Киреева, А. Кима, В. Крупина, Д. Галковского, О. Павлова, Б. Екимова, А. Варламова, С. Каледина и др. Постмодернистское мироощущение обнаруживается в творчестве Вик. Ерофеева, Е. Харитоновой, Евг. Попова, А. Королева и др.

Сюрреалистические тенденции развиваются в поэзии И. Жданова и гражданской лирике Ю. Кузнецова. Гражданские и патристические мотивы характерны для творчества молодых поэтов И. Тюленева и Ф. Черепанова. Продолжает свое творчество и Г. Айги, которого исследователи называют «мастером подлинного верлибра в современной поэзии». Переосмысливает иронический пафос своей поэзии Т. Кибиров. Политически заостренную окраску носит лирика И. Савельева, О. Шестинского и др.

В драматургии пока практически не развиваются традиции русского реалистического театра. Постмодернистские пьесы создает Л. Петрушевская. Психологическая драма нашла свое развитие в творчестве постмодерниста Н. Коляды, с театром абсурда связана драматургия Н. Садур и А. Дьяченко. Мировоззрение последнего ориентировано на философию дзэн-буддизма¹.

Говоря об особенностях русской литературы рубежного периода, нельзя обойти вниманием такое явление, как «массовая литература». Это явление активно развивается с 1990-х годов. Сначала книжный рынок заполнили произведения массовой литературы зарубежных писателей, а теперь уже на этом рынке появились и произведения отечественных авторов. А. Маринина, Д. Донцова,

¹ Буддизм — одна из трех (наряду с христианством и исламом) мировых религий; дзэн-буддизм — школа японского буддизма.

Ф. Незнанский и многие другие стали культовыми авторами в среде читающей публики.

Развитие массовой литературы объясняется существованием в едином культурном пространстве, объединенном устойчивыми константами нашего менталитета, субкультур, отличающихся друг от друга не только политическими, но и половозрастными интересами, этическими и эстетическими ориентирами, уровнем и качеством образования, социальной принадлежностью. С другой стороны, в отсутствие государственного финансирования писатели теперь вынуждены учитывать и социальный «заказ», т. е. запросы читающей публики.

Строго говоря, русская литература и в советскую эпоху не была единообразной. Сам факт существования таких течений, как «молодежная», «деревенская» и «городская» проза, уже является свидетельством того, что даже официальная культура была вынуждена признать наличие подкультур, качественно отличающихся друг от друга. Однако поскольку отрицалось деление культуры в целом и литературы в частности на элитарную и массовую подкультуры, то не могло быть и речи о создании и развитии массовой литературы.

Массовая литература ориентирована на современность и обладает рядом характерных свойств: четкое деление по жанрово-тематическому принципу; устойчивые типы героев, зачастую серийных, что позволяет писателям создавать бесконечные продолжения; сочетание принципов жизнеподобия (узнаваемые реалии современности — политические, социальные, психологические, бытовые) со сказочными сюжетами и исключительными возможностями героя, похожего на обычного среднестатистического современника; оптимистический пафос.

Благодаря этим свойствам массовая литература осуществляет определенные общественные и психотерапевтические функции. Она интересна читателю, потому что дает ответы на незатейливые, но насущные проблемы: показывает стереотипы поведения и общения людей, объединенных одной культурой, принадлежащих к той или иной социальной группе; помогает читателю отвлечься от реальных забот и т. п.

В лучших своих образцах зарубежная массовая литература нацелена на внедрение в массовое сознание стереотипов поведения гражданина, думающего о своем отечестве, заботливого семьянина, защитника природы и т. д. Отечественный же рынок массовой литературы пока изобилует детektивами, боевиками и фэнтези¹.

¹ Фэнтези (от англ. *fantasy*) — вид литературно-художественных произведений, сюжетную основу которых составляют факты и явления, неподдающиеся разумному объяснению. Литература фэнтези восходит к архаическим мифам и волшебным сказкам.

Рекомендуемая литература

- Голубков М.М. Русская литература XX века : после раскола / М.М.Голубков. — М., 2002.
- Кожин В.В. Статьи о современной литературе / В.В.Кожин. — М., 1990.
- Кулаков В. Поэзия как факт. Статьи о стихах / В.Кулаков. — М., 1999.
- Курицын В. Русский литературный постмодернизм / В.Курицын. — М., 2001.
- Нефагина Г.Л. Русская проза конца XX века : учеб. пособие / Г.Л.Нефагина. — М., 2005.
- Руднев В.П. Энциклопедический словарь культуры XX века / В.П.Руднев. — М., 2001.
- Современный словарь-справочник по литературе / сост. и научн. ред. С.И.Кормилов. — М., 1999.

ПРИМЕРНЫЕ ВОПРОСЫ И ЗАДАНИЯ К ИТОВОМУ ЗАЧЕТУ ПО КУРСУ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ XX ВЕКА

1. «Вечные проблемы» русской литературы и их художественное воплощение в прозе И. Бунина и А. Куприна.
2. Основные темы и проблемы в творчестве И. Бунина (на примере двух-трех произведений).
3. Основные темы и проблемы в творчестве А. Куприна (на примере одного-двух произведений).
4. Поэзия русского символизма (на примере творчества одного поэта). Чтение наизусть стихотворения. Анализ одного стихотворения (восприятие, истолкование, оценка).
5. Поэзия русского акмеизма (на примере творчества одного поэта). Чтение наизусть стихотворения. Анализ одного стихотворения (восприятие, истолкование, оценка).
6. Русский футуризм (на примере творчества одного поэта). Чтение наизусть стихотворения. Анализ одного стихотворения (восприятие, истолкование, оценка).
7. Раннее творчество М. Горького (на примере романтических и реалистических произведений).
8. Драматургия М. Горького. Пьеса «На дне». Основные темы и проблемы.
9. Основные мотивы лирики В. Маяковского. Чтение наизусть стихотворения. Анализ одного стихотворения (восприятие, истолкование, оценка).
10. В. Маяковский — сатирик. Чтение наизусть стихотворения. Анализ одного стихотворения (восприятие, истолкование, оценка).
11. Основные мотивы лирики А. Блока. Анализ одного стихотворения (восприятие, истолкование, оценка).
12. Тема революции в поэме А. Блока «Двенадцать». Чтение наизусть отрывка из поэмы.
13. Основные мотивы лирики С. Есенина.
14. Развитие темы Родины в лирике С. Есенина. Чтение наизусть стихотворения. Анализ одного стихотворения (восприятие, истолкование, оценка).
15. Тема революции и Гражданской войны в произведениях А. А. Фадеева, И. Э. Бабея, Б. Л. Пастернака, М. А. Булгакова (сопоставительный анализ).
16. Судьба крестьянства в творчестве М. А. Шолохова (на примере изученных произведений).
17. Реалистическое изображение трагедии XX века в романе М. А. Шолохова «Тихий Дон».

18. Интеллигенция и революция в романах М. Булгакова, А. Фадеева, Б. Пастернака (сопоставительный анализ).

19. Тема трагической судьбы человека в тоталитарном государстве (на примере произведений А. Солженицына, В. Шаламова, А. Жигулина).

20. Лирика Б. Пастернака. Чтение наизусть стихотворения. Анализ одного стихотворения (восприятие, истолкование, оценка).

21. Лирика А. Ахматовой. Чтение наизусть стихотворения. Анализ одного стихотворения (восприятие, истолкование, оценка).

22. Основные мотивы поэзии А. Твардовского. Чтение наизусть стихотворения. Анализ одного стихотворения (восприятие, истолкование, оценка).

23. Тема Великой Отечественной войны в творчестве Ю. Бондарева, В. Быкова, В. Некрасова, К. Воробьева, В. Астафьева (на примере двух-трех произведений).

24. Судьба крестьянской культуры в прозе 1960—1970-х годов (В. Белов, Б. Можаяев, Ф. Абрамов, С. Залыгин, С. Крутилин, В. Солоухин — по выбору учащихся).

25. Проблема обретения нравственного самосознания в творчестве В. Шукшина.

26. Герой и конфликт драмы 1960—1980-х годов (А. Вампилов, А. Володин, Л. Петрушевская, Э. Радзинский — по выбору учащихся).

27. Лирический герой лирики второй половины XX века (Н. Рубцов, А. Тарковский, А. Кушнер — по выбору учащихся).

28. Реалистические, модернистские и постмодернистские тенденции в современной поэзии (Ю. Кузнецов, И. Бродский, Т. Кибиров — по выбору учащихся).

29. Современная авторская песня (на примере одного-двух авторов по выбору учащихся).

30. Литература русского зарубежья. Основные течения литературы третьей волны эмиграции (Ф. Горенштейн, С. Соколов, С. Домингов — по выбору учащихся).

СОДЕРЖАНИЕ

От авторов	3
------------------	---

ЧАСТЬ I

РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА КОНЦА XVIII—XIX ВЕКОВ

ОСОБЕННОСТИ РАЗВИТИЯ ЛИТЕРАТУРЫ С КОНЦА XVIII ДО СЕРЕДИНЫ XIX ВЕКА	6
Александр Сергеевич Пушкин	33
Михаил Юрьевич Лермонтов	67
Николай Васильевич Гоголь	89
ОСОБЕННОСТИ РАЗВИТИЯ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ ВО ВТОРОЙ ПОЛОВИНЕ XIX ВЕКА	109
Александр Николаевич Островский	117
Иван Александрович Гончаров	134
Иван Сергеевич Тургенев	152
Федор Иванович Тютчев	177
Афанасий Афанасиевич Фет	189
Алексей Константинович Толстой	200
Николай Алексеевич Некрасов	205
Михаил Евграфович Салтыков-Щедрин	225
Николай Семенович Лесков	239
Федор Михайлович Достоевский	252
Лев Николаевич Толстой	290
Антон Павлович Чехов	331
Примерные вопросы и задания к итоговому зачету по курсу русской литературы конца XVIII—XIX веков	356

ЧАСТЬ II

РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА XX ВЕКА

ОСОБЕННОСТИ РАЗВИТИЯ ЛИТЕРАТУРЫ И ДРУГИХ ВИДОВ ИСКУССТВА В КОНЦЕ XIX—НАЧАЛЕ XX ВЕКА	362
Иван Алексеевич Бунин	378

Александр Иванович Куприн	396
Алексей Максимович Горький	405
Серебряный век русской поэзии	423
Творчество поэтов Серебряного века	434
Александр Александрович Блок	462
Владимир Владимирович Маяковский	485
Новокрестьянская поэзия	508
Сергей Александрович Есенин	513
ОСОБЕННОСТИ РАЗВИТИЯ ЛИТЕРАТУРЫ	
В 1920—1940-е ГОДЫ	535
Марина Ивановна Цветаева	549
Анна Андреевна Ахматова	556
Михаил Афанасьевич Булгаков	568
Андрей Платонович Платонов	578
Михаил Александрович Шолохов	584
Борис Леонидович Пастернак	598
ОСОБЕННОСТИ РАЗВИТИЯ ЛИТЕРАТУРЫ	
В 1950—1990-е ГОДЫ	607
Александр Исаевич Солженицын	632
Александр Трифонович Твардовский	638
Александр Валентинович Вампилов	644
ОСОБЕННОСТИ РАЗВИТИЯ ЛИТЕРАТУРЫ	
НА РУБЕЖЕ XX—XXI ВЕКОВ	648
Примерные вопросы и задания к итоговому зачету по курсу русской литературы XX века	652

Учебное издание

**Обернихина Галина Аркадьевна,
Вольнова Инесса Львовна,
Емельянова Татьяна Валентиновна,
Зернов Дмитрий Игоревич,
Мацыяка Елена Владимировна,
Савченко Ксения Владимировна**

Литература

Учебник

Под редакцией Г. А. Обернихиной

Редактор *Л. Ю. Клевцова*
Технический редактор *Е. Ф. Коржуева*
Компьютерная верстка: *Л. А. Смирнова*
Корректоры *Е. В. Кудряшова, О. Н. Тетерина,*
К. Н. Симон, Л. А. Перовская

В оформлении обложки использован фрагмент картины
Н. К. Рериха «Заморские гости» (1901)

Изд. № 115109646. Подписано в печать 08.11.2016. Формат 60 × 90/16.
Гарнитура «Таймс». Печать офсетная. Бумага офсетная № 1. Усл. печ. л. 41,0.
Тираж 4000 экз. Заказ № 9242.

ООО «Издательский центр «Академия». www.academia-moscow.ru
129085, г. Москва, пр-т Мира, д. 101В, стр. 1.
Тел./факс: 8 (495) 648-05-07, 616-00-29.
Санитарно-эпидемиологическое заключение № РОСС RU.ПЩ01.Н00695 от 31.05.

Отпечатано с готовых файлов заказчика
в АО «Первая Образцовая типография»,
филиал «УЛЬЯНОВСКИЙ ДОМ ПЕЧАТИ»
432980, г. Ульяновск, ул. Гончарова, 14

ЛИТЕРАТУРА



Издательский центр
«Академия»
www.academia-moscow.ru