

**МИНИСТЕРСТВО ВЫСШЕГО И СРЕДНЕГО СПЕЦИАЛЬНОГО  
ОБРАЗОВАНИЯ РЕСПУБЛИКИ УЗБЕКИСТАН  
КОКАНДСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ  
ИНСТИТУТ имени МУКИМИ**

# **ТЕКСТЫ ЛЕКЦИИ**

**по дисциплине**

## **ИСТОРИЯ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ**

**Область знания:** 100000 – Гуманитарная

**Область образования:** 110000 – Педагогика

**Направление образования:** 5111300 – Родной язык и литература  
(*русский язык и литература*)

5111300 – Родной язык и литература  
(*русский язык и литература*)

**Коканд – 2020**

## **1-Тема: Социально-исторические условия на рубеже XVIII-XIX веков.**

### **План:**

- 1) Социально-исторические условия на рубеже XVIII-XIX веков.**
- 2) Основные литературные направления первой трети XIX века.**

Социально-политическая обстановка в России в начале XIX века. Эпоха царствования Павла I, ее противоречивость и неоднозначность. «Дней Александровых прекрасное начало» и либеральные начинания в экономической, общественной и культурной жизни. Нововведения и реформы в сфере хозяйствования («указ о вольных хлебопашцах»), науки и образования (открытие новых университетов, лицеев, гимназий), печати (принятие нового цензурного устава, провозглашавшего «общий дух терпимости и любви к просвещению», разрешение на открытие частных типографий, издательств, новых журналов). Своеобразие общественно-литературной ситуации. Традиции просветительского «осмнадцатого столетия» (Радищев) в литературе и культуре нового времени. Кризис просветительской философии и эстетики. Настроения в русском обществе начала XIX века. События рубежа XVIII—XIX веков в отзывах современников.

На пути от классицизму к предромантизму. Литературные общества, кружки и салоны, основные литературно-эстетические концепции и тенденции в развитии литературного процесса.

Творчество Г.Р. Державина в XIX веке. Анакреонтика Державина и ее место в поэзии начала XIX века. Утверждение свободы творчества, «эстетическое освоение» повседневности в «Жизни Званской». Салон Державина. Державинское «благословение» будущей литературе. «Державинские истоки» творчества А. С. Пушкина.

"Вольное общество любителей словесности, наук и художеств", его участники, поэты-"радищевцы" (И. Пнин, И. Борн, В. Попугаев, В. Дмитриев, А. Волков, В. Красовский, А. Измайлов); другие члены общества (А. Востоков, Г. Каменев, А. Ермолаев). Два периода в истории существования общества. Просветительские идеи в системе взглядов членов общества. «Философское», «гражданское», «Сентиментальное», «легкое» направления в поэзии представителей общества. Труды по истории русского стихосложения А. Х. Востокова. Баллада Г.Каменева «Громвал» как предромантическое произведение.

Изучение исторического и литературного прошлого России. Выход в свет «Сборника Кириши Данилова» А. Ф. Якубовича.

Эволюция сентиментализма. "Дружеское литературное общество" В. Жуковского и А. Тургенева, разнообразие эстетических тенденций. Оссиан в русской литературе.

Творчество В. Озерова; оссиановские мотивы, сочетание классицистических и сентименталистских черт в его трагедиях, их актуальность в канун наполеоновской агрессии.

Переводческая деятельность Н. И. Гнедича. Его место в русской культуре этой эпохи.

Возникновение романтизма в русской литературе (В. Жуковский, К. Батюшков, И. Козлов). Характерные особенности проблематики, поэтики.

Полемика между сторонниками "старого" и "нового" слога русского языка, шишковисты и карамзинисты. Организация общества "Беседа любителей русского слова" и его роль в литературном движении эпохи. Общество «Арзамас», обстоятельства его появления и место в литературной жизни 10-х годов.

Творчество Н.М. Карамзина в XIX веке, его эстетическая позиция. Журнал "Вестник Европы". Языковая реформа Карамзина. "История государства Российского" как выдающийся памятник русской культуры, её общественно-литературное значение. Проблема национального самосознания в памятнике, его оценка современниками. Пушкин и Карамзин. «Летописный взгляд» и религиозно-философское понимание

истории в труде Карамзина. Художественная точка зрения на историю в памятнике, его влияние на последующее развитие русской литературы

В. Нарезный — "родоначальник русских романистов" (В. Белинский).

Кружок А. Шаховского, участие в нем А. Грибоедова, П. Катенина.

Салон А. Н. Оленина.

Значение Отечественной войны 1812 года для развития национального самосознания, её отражение в научно-исторической, мемуарной и художественной литературе. «Письма русского офицера о военных происшествиях 1812 года» Ф. Н. Глинки. «Союз Спасения», «Союз Благоденствия», Северное и Южное общество. Декабризм как историческое явление. Мемуарное наследие декабристов. Создание тайных организаций, связь их с литературными обществами. "Зеленая лампа" и "Вольное общество любителей российской словесности". Журналы "Соревнователь просвещения и благотворения", «Невский зритель», «Сын отечества», альманах "Полярная звезда".

Кружок С. Е. Раича (М. Погодин, С. Шевырев, В. Титов, Ф. Тютчев).

«Философское» направление в русской литературе. «Общество любомудрия» (Вл. Одоевский, И. Киреевский, Д. Веневитинов), его первоначальная цель и задачи, эволюция религиозно-философских и эстетических взглядов членов общества, их роль в будущем развитии русской литературы. «Шеллингианство» русской культуры этой эпохи, влияние поэтических оснований философии Шеллинга на русскую литературу. Творческое наследие Дм. Веневитинова в истории русской поэзии и русской культуры. Тема поэта и поэзии в его произведениях. Ориентация на «поэзию мысли». Философская романтическая лирика. Судьба поэта, образ мыслителя и творца в стихотворениях Веневитинова. Вольнолюбивые идеи и настроения, пафос свободы личности («Песнь грека», «Смерть Байрона», «Новгород»). Литературно-критическое творчество.

Тема европейских революций в творчестве русских литераторов.

Восстание на Сенатской площади в 1825 году. Декабристская тема в русской литературе и в истории общественной мысли.

Первая половина XIX в. («пушкинская эпоха»); реформа поэзии, драматургии, прозы, национальная специфика

романтизма и реализма. Общественно-политическая ситуация, сложившаяся в России в первой четверти XIX в., способствовала

весьма заметному оживлению разных сфер и сторон литературной жизни. Впитывая в себя новые идеи и понятия, русская литература обретает более тесные связи с насущными запросами времени, с происходившими в это

время политическими событиями, глубокими внутренними переменами, переживаемыми в эти годы русским обществом и всей страной. Характерной особенностью

этой новой исторической эпохи стал повышенный интерес к области политической и общественной жизни. «Ведущими вопросами времени становятся государственное

устройство и крепостное право; эти вопросы волновали

умы современников, страстно обсуждались в существовавших тогда общественно-литературных организациях... проникали на страницы периодических изданий».

Уже в 1800-х гг. общее число таких изданий достигает 60

и в последующее десятилетие неуклонно возрастает. Но

к началу 1820-х гг. резко сокращается, что объясняется

отчетливо обозначившимся поправлением правительственного курса, наступлением реакции, гонениями на просвещение.

В условиях общественного подъема и стремительного роста гражданского и национального самосознания,

вызванного Отечественной войной 1812 г., происходят

дальнейшее расширение и демократизация читательской аудитории, выработка новых форм и критериев литературной критики, формирование новых принципов и

жанров русской публицистики. Все это приводит к возникновению и новых типов журналов. Приобщая читателей к широкому умственному движению, они активизируют передовое общественное мнение.

Важную общественную роль сыграли в начале XIX в.

периодические издания, в которых нашли свое продолжение лучшие традиции передовой русской журналистики XVIII в. («Северный вестник» (1804—1805) И. И. Мартынова и «Журнал Российской словесности» (1805) Н. П.

Брусилова). Боевым, наступательным характером в особенности отличались петербургские издания («Северный Меркурий» (1805), «Цветник» (1809—1810) А. Е. Измайлова и А. П. Бенитцкого и др.), к которым постепенно переходит журнальное первенство.

Если в эпоху 1800-х — середины 1810-х гг. наибольшей популярностью пользуются московские журналы

(«Вестник Европы», 1802—1830), то в конце 1810-х —

первой половине 1820-х гг. приобретают особый вес выходящие в Петербурге прогрессивные издания («Сын

отечества», «Соревнователь просвещения и благотворения» и др.). В 1820-х гг. передовые литературные рубежи прочно завоевывают альманахи.

Отражая весьма заметные сдвиги и внутренние перемены в общественно-политической и культурной жизни

России, многие русские журналы первой четверти XIX в.

становятся проводниками передовых общественных

идей и политических устремлений. Несмотря на известную эклектичность, журналы этой поры с большей, нежели прежде, определенностью выражают взгляды различных социальных слоев русского общества, вступая в

сложную по своим проявлениям и конечным результатам идейно-эстетическую борьбу.

С широкой программой просвещения и национально-культурного преобразования страны выступил в самом начале нового столетия «Вестник Европы», издателем которого в 1802—1803 гг. был Н. М. Карамзин. Именно в эти годы журнал сформировался как периодическое издание нового типа, сочетающее серьезность и разнообразие публикуемого материала (на его страницах освещались современные политические новости, как русские, так и зарубежные, печатались и разбирались наиболее интересные произведения отечественной словесности) с живостью и доступностью его изложения. Основную задачу своего издания Карамзин (как позднее и Жуковский, редактировавший «Вестник Европы» в 1808—1810 гг.) видел в приобщении широких слоев русского общества к достижениям европейской культуры. По мысли Карамзина, журнал должен был способствовать дальнейшему сближению России с Европой, быть «вестником» всего наиболее выдающегося в жизни европейских стран, держать русского читателя в курсе международных политических событий и воспитывать его национальное самосознание.

Выразителем иных тенденций, во многом противоположных европеизму и широте карамзинского журнала, стал издававшийся с 1808 г. «Русский вестник» С. Н.

Глинки, защищавший патриархальные устои национального бытия и ожесточенно боровшийся с французоманией русского дворянства. Тяготая к официальному патриотизму, журнал С. Н. Глинки сыграл, однако, важную роль в эпоху

антинаполеоновских кампаний и в особенности в Отечественную войну 1812 г. С. Н. Глинка стремился привлечь внимание русской публики к национальной истории,

истокам отечественного искусства, ревностно оберегая все истинно «русское» от вторжения иноземного, как он считал, чуждого всему русскому элементу. В

осуществлении этого узко понимаемого принципа Глинка доходил до анекдотических пристрастий (например, не принимал в свой журнал стихов, в которых встречались

мифологические имена), что в конце концов лишило его журнал серьезной в художественном отношении поддержки. Оказавшись на сугубо охранительных позициях, «Русский вестник» после 1816 г. полностью утратил какое бы то ни было значение и был ликвидирован самим издателем в 1824 г.

На общей волне патриотического подъема возник в 1812 г. «Сын отечества» (инициаторами издания были А. Н. Оленин, С. С. Уваров, И. О. Тимковский, а многолетним бессменным редактором — Н. И. Греч). На первых порах журнал наполнялся известиями о ходе военных действий. После окончания войны он стал журналом обычного для этого времени литературного типа. На протяжении 1810—1820-х гг. «Сын отечества» вместе с другими печатными органами («Соревнователем просвещения и благотворения» и декабристскими альманахами «Полярная звезда» и «Мнемозина») способствовал консолидации передовых общественно-литературных сил, отстаивал и защищал принципы формирующегося романтизма декабристского толка. Необходимо подчеркнуть, что при известной пестроте содержания и не всегда достаточной четкости своих исходных позиций журналы и альманахи первой четверти XIX в. концентрировались вокруг тех или иных литературно-общественных группировок. Становясь ареной острой идейной борьбы, они превращаются в своеобразные центры действующих в эти годы кружков, обществ, литературных объединений. Связь журналов с литературными организациями указывается в «Очерках по истории русской журналистики и критики», подчеркивает их общественную направленность, помогает точнее определить специфические особенности каждого из них и наметить расслоение внутри борющихся направлений. В атмосфере общественного подъема значительно возрастает гражданское самосознание русской литературы. «Писатель, уважающий свое звание, есть так же полезный слуга своего отечества, как и воин, его защищающий, как и судья, блюститель закона», — писал Жуковский, выражая новые взгляды на назначение литературы.

А. Ф. Мерзляков, вспоминая об оживлении общественных надежд в начале 1800-х гг., писал, что в «сие время блистательно обнаружилась охота и склонность к словесности во всяком звании...».

Склонность эта вызвала приток в литературу свежих сил (не только дворян, но и разночинцев). Исполненные возвышенных представлений о целях поэзии, молодые авторы стремились принести ей посильную пользу своей стране. В окружении своих единомышленников, столь же восторженных энтузиастов добра и правды, они стремились к активной литературной деятельности. Таковы были «психологические мотивы» объединения молодых авторов в особые кружки и общества, ставшие характернейшей для того времени формой организации литературной жизни. Они способствовали эстетическому самоопределению разных тенденций и направлений в литературном процессе и их более четкой дифференциации. Литературные общества и кружки, возникшие в начале XIX в., позволяют увидеть глубинные, внутренние процессы, зачастую не выходящие на поверхность литературной жизни, но тем не менее весьма существенные в общем поступательном развитии русской литературно-общественной мысли. Самое раннее из таких объединений — «Дружеское литературное общество», возникшее в январе 1801 г., незадолго до известных событий 11 марта (убийства Павла I группой заговорщиков из числа его ближайшего окружения). В условиях деспотического режима организация подобного кружка выявила тягу молодого поколения к общественно полезной деятельности. Участник «Дружеского литературного общества» А. Ф. Мерзляков писал: «Сей дух, быстрый и благотворительный, произвел весьма многие частные ученые собрания литературные, в которых молодые люди, знакомством или дружеством соединенные, сочиняли, переводили, разбирали свои переводы и сочинения и таким образом совершенствовали себя на трудном пути словесности и вкуса».

Собрания эти базировались на тесном дружеском единении и общности литературных влечений. Камерное по форме общество, однако, не ограничивало свою деятельность решением узко понимаемых эстетических задач. «Дружеское литературное общество» далеко не случайно возникает в Москве, которая в начале XIX в. являлась средоточием лучших литературных сил той эпохи.

Здесь жил Карамзин, а сами участники общества принадлежали к тем литературным кругам, которые концентрировались вокруг маститого писателя. Тяготение к карамзинизму становится исходной позицией для большинства его членов. Вырастая из студенческого кружка, состоявшего из воспитанников Московского университета и Университетского Благородного пансиона (Андрей и Александр Тургеневы, А. Воейков, А. Кайсаров, С. Родзянка, В. А. Жуковский), оно включало в свои ряды преподавателя университета А. Ф. Мерзлякова. Остальные только начинали свою литературную деятельность. Однако в их лице заявило о себе новое поколение писателей, не удовлетворенных общим направлением современного им литературного развития и искавших новые формы приобщения писательского труда к насущным нуждам российской действительности начала XIX в. Общественная ситуация, сложившаяся в эти годы, требовала более решительного вторжения литературы в разные сферы русской жизни. Наиболее радикальные члены общества (Андрей Тургенев, А. Кайсаров) проходят стремительную эволюцию, пересматривая свое отношение к карамзинизму, что дало серьезные основания современному исследователю расценить их позицию как один из ранних путей формирования декабристской идеологии в России.

Другие сохраняют верность принципам карамзинизма (такова позиция Жуковского и Александра Тургенева). Однако участников общества характеризовали прежде всего не различия, а общие устремления: горячая заинтересованность в судьбах России и ее культуры, вражда к косности и общественному застою, желание посылить содействовать развитию просвещения, идея гражданского и патриотического служения родине. Так раскрывается и конкретизируется понятие «дружеской общности», легшей в основу этого объединения, состоявшего из молодых энтузиастов, горячих поборников справедливости, ненавистников тирании и крепостного права, исполненных сочувствия к беднякам. Собраниям общества присущи неофициальный, непринужденный тон и атмосфера горячих споров, предвосхищающих организационные формы «Арзамаса», основное ядро которого составили участники «Дружеского литературного общества».

Как дружеский кружок молодых литераторов-единомышленников начинало свою деятельность и «Вольное общество любителей словесности, наук и художеств», возникшее в Петербурге 15 июля 1801 г. и просуществовавшее значительно дольше «Дружеского общества». Оно было вызвано к жизни той же общественной атмосферой, питалось тем же энтузиазмом и преследовало близкие, хотя и не тождественные цели.

Названное сначала «Дружеским обществом любителей изящного» и вскоре переименованное, оно объединяло лиц разночинного происхождения, интересовавшихся не только литературой, но и другими видами искусства: живописью, скульптурой. В составе общества со временем оказались скульпторы (И. И. Терещенков и И. И. Гальберг), художники (А. И. Иванов и др.), а также представители разных отраслей научного знания: археологии, истории и даже медицины (А. И. Ермолаев, И. О. Тимковский, Д. И. Языков и др.). «Вольное общество» характеризуется пестротой своего социального состава: оно включает в свои ряды выходцев из среды мелкого чиновничества, духовенства и даже из купечества. Казанским купцом был, например, поэт Г. П. Каменев, автор «Громвала» (1804). Людями безвестного происхождения

являлись поэты и публицисты И. М. Борн и В. В. Попугаев, представители наиболее радикальной части «Вольного общества». Из незаконнорожденных дворянских детей происходили И. П. Пнин и А. Х. Востоков, испытывавшие с детских лет тяготы положения этой не столь уж малочисленной социальной прослойки, лишенной наследственных прав и вынужденной пробиваться в жизни собственными силами. Недаром перу Пнина, «незаконного» сына, не признанного отцом, фельдмаршалом Н. В. Репниным, принадлежит такой волнующий документ, как трактат «Вопль невинности, отвергаемой законами» (1802), представляющий собою «замечательную по силе гражданского чувства критику семьи и брака в современном ему дворянском обществе».

Политический радикализм, повышенная общественная активность, демократизм социальных симпатий определяют «особое лицо» «Вольного общества любителей словесности, наук и художеств» в 1800-е гг. В отличие от «Дружеского литературного общества» его участники стремятся во всеуслышание заявить о своем существовании, добиваются официального признания и знаков внимания со стороны властей. Так, оба известные трактата И. Пнина («Вопль невинности» и «Опыт о просвещении относительно к России») были представлены Александру I и заслужили «высочайшее одобрение». Автор, разумеется, добивался не наград, а практических, реальных результатов, надеясь с помощью властей осуществить широкую программу развития просвещения и общественных реформ в России.

Стремясь содействовать выполнению этой задачи, «Вольное общество» получает в 1803 г. официальное утверждение, а вместе с тем и право устраивать открытые заседания и выпускать свои труды. Члены общества издавали альманах «Свиток муз» (1802—1803), начали было выпускать журнал под названием «Периодическое издание „Вольного общества любителей словесности, наук и художеств“» (вышел в 1804 г., правда, лишь единственный его номер), активно сотрудничали в других повременных изданиях начала XIX в. Интенсивная деятельность общества притягивала к себе прогрессивные силы художественного и литературного мира Петербурга и Москвы. В 1804—1805 гг. его членами стали К. Н. Батюшков, А. Ф. Мерзляков, С. С. Бобров, Н. И. Гнедич и др. Наибольшее историко-литературное значение имел первый период деятельности общества (1801—1807), далеко не случайно совпавший с эпохой либеральных веяний. В конце 1800-х гг. оно переживает кризис, вызванный смертью (1809) одного из активнейших членов общества — И. П. Пнина (вносившего в его работу дух широкой общественной инициативы), а также напряженной внутренней борьбой, которая закончилась победой правого, «благонамеренного» крыла общества (Д. И. Языков, А. Е. Измайлов и др.).

Некоторое оживление в его деятельность вносит приход новых членов-карамзинистов (Д. Н. Блудова, В. Л. Пушкина и в особенности Д. В. Дашкова, ставшего в 1811 г. президентом общества). Они стремились придать обществу боевой, наступательный характер, обратить его против своих литературных противников — «славенофилов»-шишковистов. Эти усилия наталкивались на упорное сопротивление консервативно настроенных членов Общества, приверженцев «высокого слога» русского классицизма. «Усиленное и оживленное новыми членами общество положило издавать с 1812 года ежемесячный литературный журнал, — свидетельствует Н. Греч. — После жарких и упорных прений решили назвать его „Санктпетербургским вестником“. Сначала дело шло довольно хорошо!.. Но уж с третьей книжки начались разногласия и раздоры. „Вестник“ был направлен прямо против славянофилов: это не нравилось некоторым членам, связанным почему-либо с партией Шишкова. Других давило превосходство ума и дарований одного из членов. Следовало так, что он должен был выйти из общества».

Речь идет о Дашкове, выступившем на одном из заседаний с

язвительной «похвальной речью» графу Хвостову, столь же бездарному, сколь и плодовитому поэту-шишковисту.

С уходом Дашкова «Вольное общество» постепенно угасает, а в 1812 г. и вовсе прекращает свою деятельность, с тем чтобы возобновить ее лишь с 1816 г. в значительно обновленном составе и во главе с новым президентом — А. Е. Измайловым. В этот последний период вокруг общества (прозванного в среде литераторов Измайловским, по имени его президента, или Михайловским — по месту его заседаний) группируются мелкие литераторы, сотрудничающие в издаваемом им журнале «Благонамеренный». По замечанию В. Н. Орлова, в эти годы оно не оказывает сколько-нибудь существенного воздействия на литературное движение и остается «на периферии „большой“ литературной жизни».

Вступление в общество поэтов лицейского круга делает его выразителем новых тенденций литературного процесса, характерных уже для поэзии 1820-х гг. Существенными представляются уточнения, которые даются в связи с последним этапом работы этого общества в книге В. Г. Базанова «Ученая республика». Исследователь справедливо отмечает, что в Михайловское (Измайловское) общество во второй половине 1810-х гг. входили не только «третьестепенные писатели», но и будущие декабристы, искавшие форм и путей активного воздействия на современное им общественно-литературное движение. Созданию первых объединений декабристов-литераторов предшествует период вхождения будущих членов тайных обществ в некоторые литературные общества 1810-х гг. «Декабристы учитывают прежние традиции и стремятся подчинить своему влиянию ранее созданные литературные общества», — подчеркивает исследователь, напоминая, что членами Измайловского общества были К. Ф. Рылеев, А. А. Бестужев, В. К. Кюхельбекер, А. Ф. Раевский (брат В. Ф. Раевского), О. М. Сомов и другие видные литераторы-декабристы. Тайные политические организации («Союз Спасения», а затем и «Союз Благоденствия») сначала ориентируются на «Вольное общество словесности, наук и художеств», постепенно подчиняя своему влиянию и другие литературные объединения первой четверти XIX в. Дальнейшая кристаллизация идейно-эстетических принципов, происходившая в условиях размежевания различных общественных лагерей и социальных групп, становится основой ряда литературных обществ, возникших в 1810-х гг., которые по праву могут быть названы временем наивысшего расцвета этой организационной формы литературной жизни преддекабристской эпохи.

Наиболее традиционным по своей структуре было одно из самых долголетних литературных объединений — «Московское общество любителей русской словесности». Оно просуществовало более 100 лет. Созданное при Московском университете, это общество включало в свои ряды его преподавателей, московских литераторов и просто любителей словесности. Подробные сведения об организационной структуре и деятельности общества содержатся в мемуарах М. А. Дмитриева, который сообщает, что оно «было учреждено в 1811 году. Председателем его был с самого начала профессор Антон Антонович Прокопович-Антонский». Общество устраивало ежемесячные публичные заседания, накануне которых собирался подготовительный комитет (из шести членов), решавший вопрос о том, «какие пьесы читать публично, какие только напечатать в Трудах общества и какие отвергнуть». М. А. Дмитриев пишет далее: «Каждое заседание начиналось обыкновенно чтением оды или псалма, а оканчивалось чтением басни. Промежуток посвящен был другим родам литературы, в стихах и прозе.

Между последними бывали статьи важного и полезного содержания. В их числе читаны были: „Рассуждение о глаголах“ профессора Болдырева; статьи о русском языке А. Х. Востокова; рассуждения о литературе Мерзлякова; о церковном славянском языке Каченовского; опыт о порядке слов и парадоксы из Цицерона красноречивого



Ивана Ивановича Давыдова. Здесь же был прочитан и напечатан в первый раз отрывок из „Илиады“ Гнедича: „Распря вождей“; первые переводы Жуковского из Гебеля: „Овсяный кисель“ и „Красный карбункул“; стихи мо-лодого Пушкина: „Гробница Анакреона“. — Баснею, под конец заседания, утешал общество обыкновенно Василий Львович Пушкин». Как видим, деятельность общества не отличается строгой выдержанностью какой-то одной литературно-эстетической линии; оно остается в пределах местного, московского объединения литераторов, однако в целом его позиция тяготеет к классицизму, защитниками принципов которого выступают организаторы и руководители общества (в особенности А. Ф. Мерзляков, выступивший в 1818 г. против гекзаметра и балладного жанра).

Временем наибольшего расцвета этого литературно-го объединения был 1818 год, когда, по свидетельству М. А. Дмитриева, в его работе одновременно участвовали видные петербургские поэты (Жуковский, Батюшков, Ф. Н. Глинка, А. Ф. Воейков и др.).

Более последовательной общественно-эстетической платформой отличалась «Беседа любителей русского слова» (1811—1816) — объединение консервативно настроенных петербургских литераторов. Организатором и главою «Беседы» был А. С. Шишков, ревностный защитник классицизма, автор известного «Рассуждения о старом и новом слоге русского языка» (1803), вызвавшего ожесточенную полемику. Борьба с карамзинизмом, защита патриархальных устоев русской жизни (понимаемых в реакционно-охранительном плане), стремление вернуть русскую литературу к стилистическим и этическим нормам допетровской культуры, к узко понимаемому ломоносовскому началу в русской поэзии — становятся той почвой, на которой возникает это весьма пестрое, неоднородное в литературно-эстетическом и общественно-политическом отношении объединение. Деятельность «Беседы» нередко получала в научных работах односторонне негативную оценку. За «Беседой» закрепилась репутация оплота литературного староверства и последнего прибежища отмирающего классицизма. В исследованиях Ю. Н. Тынянова, Н. И. Мордовченко и Ю. М. Лотмана раскрыта существенная неточность подобного представления.

Наряду с яркими реакционерами — охранителями и эпигонами классицизма, в «Беседу» входили такие прославленные авторы, как Державин, Крылов и даже карамзинист И. И. Дмитриев (не принимавшие, впрочем, участия в работе общества).

По свидетельству Ф. Ф. Вигеля, по своей организационной структуре «Беседа» имела более «вид казенного места, чем ученого сословия», и в ней «в распределении мест держались более табели о рангах, чем о талантах».

Заседания общества, как рассказывает Вигель, обычно продолжались «более трех часов... Дамы и светские люди, которые ровно ничего не понимали, не показывали, а может быть, и не чувствовали скуки: они исполнены были мысли, что совершают великий патриотический подвиг, и делали сие с примерным самоотвержением».

Однако в кругу «Беседы» не только «витийствовали» и «зевали», не только взывали к патриотическим

чувствам русского дворянства. Здесь делались первые шаги к изучению памятников древнерусской письменности, здесь с увлечением читали «Слово о полку Игореве», интересовались фольклором, ратовали за сближение России со славянским миром. Далеко не однозначной была и литературно-эстетическая продукция «беседчиков». Даже Шишков не только защищает «три стиля», но и признает необходимость сближения «выспренного», «славянского» слога с простонародным языком. В

своем поэтическом творчестве он отдает дань сентиментальной традиции («Стихотворения для детей»). Еще

более сложным является вопрос о литературной позиции С. А. Ширинского-Шихматова, сочетавшего приверженность к эпохе классицизма с интересом к преромантической поэзии (Юнгу и Оссиану). В этом отношении справедливо наблюдение Г. А. Гуковского, отметившего, что в своей литературной продукции «Беседа» была «упорной, хоть и неумелой, ученицей романтизма». В писаниях Д. Горчакова, Ф. Львова, Н. Шапошникова, В. Олина и других исследователь находит «и элегии в духе Жуковского, и романтическую балладу, и сентиментальную лирику, и легкую поэзию». Подобные опыты носят, однако, экспериментальный характер, а основная деятельность поэтов-«беседчиков» осуществляется на иной эстетической основе, связанной с классицизмом, и свидетельствует о том, что основные жанры в системе классицизма (ода, эпопея) перемещаются на литературную периферию и становятся достоянием эпигонов. Создание «Беседы» провело резкую границу между «шишковистами» и их литературными противниками — карамзинистами, активизировало литературную борьбу 1810-х гг., в ходе которой оказались мобилизованными не только прежние литературно-полемические жанры (такие как «ирои-комическая поэма», пародия), не только «легальные» возможности русской печати (журналы, книги), но и рукописная литература, имевшая своего прилежного и внимательного читателя. Ожесточенные споры, выходя за пределы узких дружеских кружков и литературных объединений, становились достоянием более широких слоев общества. В них активно вовлекался и зритель, наполнявший театральные залы. Русская сцена также становится местом ожесточенных литературных схваток. С нею, в частности, оказалась связанной история возникновения самого значительного литературного общества этой поры — «Арзамаса», давшего в своей деятельности образцы новой организационной структуры и более разнообразных форм литературной полемики (памфлет, эпиграмма, шуточная кантата и т. п.).

Поводом к созданию «Арзамаса» послужила премьера комедии А. А. Шаховского (активного «беседчика») «Урок кокеткам, или Липецкие воды», состоявшаяся в петербургском Малом театре в сентябре 1815 г. Известный своими выпадами против Карамзина и его молодых сторонников (комедия «Новый Стерн», ирои-комическая поэма «Расхищенные шубы»), Шаховской на этот раз высмеял балладника Жуковского, приобретающего широкую известность в литературно-читательских кругах. В окружении Жуковского появление «Липецких вод» было воспринято как объявление открытой войны карамзинистам и вызвало мобилизацию всех «внутренних резервов» этого лагеря. Для организации отпора «Беседе» было решено создать свое литературное общество, используя мотивы памфлета Д. Н. Блудова «Видение в какой-то ограде, изданное обществом ученых людей», адресованного Шаховскому и его приверженцам. Под видом тучного проезжего, заночевавшего на постоялом дворе в г. Арзамасе Нижегородской губ., Блудов изобразил автора «Липецких вод», ополчившегося «на кроткого юношу» (Жуковского), «блистающего талантами и успехами». На этом же постоялом дворе памфлетист оказался случайным свидетелем собрания никому не известных молодых людей — любителей словесности. Эти возмущаемые арзамасские собрания подали друзьям Жуковского мысль о создании литературного общества «безвестных любителей словесности», названного «Арзамасом». Основанное с литературно-полемическими целями, арзамасское общество пародировало в своей структуре организационные формы «Беседы» с царившей в ней служебно-сословной и литературной иерархией. В противовес «Беседе» «Арзамас» был замкнутым дружеским,

подчеркнуто партикулярным обществом, хотя большинство его участников по роду своей служебной деятельности близко соприкасалось с правительственными — в том числе и дипломатическими — кругами.

Пародируя официальный ритуал собраний «Беседы», при вступлении в «Арзамас» каждый его член должен был прочитать

«похвальную речь» своему «покойному» предшественнику из числа здравствующих членов «Беседы» и «Российской Академии» (графу Д. И. Хвостову, С. А. Ширинскому-Шихматову, самому А. С. Шишкову и др.). «Похвальные речи» арзамасцев пародировали излюбленные беседчиками «высокие» жанры, высмеивали витиевато-архаическую стилистику, погрешности против вкуса и здравого смысла, звуковую какофонию их поэтических опусов.

Шутливые арзамасские послания и протоколы (писанные секретарем «Светланой», т. е. Жуковским) и в особенности речи арзамасцев явились живым стимулом к расцвету юмористических жанров русской литературы.

Несмотря на свою внешнюю «несерьезность», «Арзамас» отнюдь не был чисто развлекательным обществом. Члены его вели смелую и решительную борьбу с рутинной, с общественным и литературным консерватизмом, с устаревшими эстетическими принципами, со всем тем, что мешало утверждению новой литературы. На арзамасских заседаниях звучали лучшие произведения А. Пушкина, Жуковского, Батюшкова, Вяземского, В. Л. Пушкина и др. «Арзамас», по верному определению П. А. Вяземского, был школой «литературного товарищества», взаимного литературного обучения. Общество стало центром передовой русской литературы, притягивающим к себе прогрессивно мыслящую молодежь. В деятельности «Арзамаса» нашли отражение глубокие внутренние перемены и в самой русской жизни и в общественно-литературной обстановке после Отечественной войны 1812 г. В боевых схватках арзамасцев с «покойниками» «Беседы», в насмешках над мертвой схоластикой их писаний, в колких выпадах арзамасских пародий и разящей остроте эпиграмм было нечто большее, чем вражда с уходящим в прошлое литературным направлением. За всем этим скрывались новые понятия о личности, постепенно освобождавшейся из-под власти узкой, сословно-феодальной морали, из-под идейного гнета представлений, выработанных в эпоху абсолютизма. В «Арзамасе» спорили не только о литературе, но и об историческом прошлом и будущих судьбах России. Горячо осуждали все то, что мешало общественному прогрессу. Участники общества любили называть свой

союз «арзамасским братством», подчеркивая не только организационную общность, но и свое глубокое духовное родство. Своей важнейшей задачей арзамасцы считали борьбу за сплочение лучших литературных сил. И здесь их союзниками оказывались не только литераторы-единомышленники, но нередко и писатели иной литературно-эстетической ориентации, например Крылов и Державин, которые, как известно, состояли членами «Беседы любителей русского слова». В 1817 г. в «Арзамас» вступили члены тайных декабристских организаций М. Ф. Орлов, Н. И. Тургенев, Н. М. Муравьев. Они предприняли попытку реформировать арзамасское общество, настаивая на принятии «законов» и устава, на создании своего печатного органа (арзамасского журнала). Не удовлетворенные общим направлением деятельности «Арзамаса», связанной по преимуществу с решением литературных вопросов (хотя и понимаемых в достаточной мере широко), декабристы стремились обратить арзамасцев к животрепещущим проблемам эпохи, сделать общество трибуной острой политической борьбы. Созданный для решения иных идейно-творческих задач, «Арзамас» по своей внутренней структуре не соответствовал требованиям и устремлениям радикально настроенных новых членов общества, что привело к внутреннему расколу, а затем и прекращению всей его деятельности (1818). Те тенденции общественно-литературного развития, выразителями которых выступили в

«Арзамасе» М. Орлов и Н. Тургенев, приводят к возникновению новых организационных форм — литературных объединений декабристской поры. Основанные в 1818—1819 гг. «Вольное общество любителей российской словесности» и «Зеленая лампа» явились литературными филиалами («управами») тайных обществ.

В соответствии с уставом «Союза Благоденствия» декабристы стремились подчинить своему влиянию те литературные общества, которые казались способными к выполнению задач широкой просветительской и пропагандистской работы («попирать невежество», обращать «умы к полезным занятиям», «познанию отечества», «к истинному просвещению»).

Создание собственно декабристских объединений — на принципиально новой идейно-организационной основе — относится уже ко второй половине 1810-х гг., ознаменованной стремительным созреванием декабризма. Участникам тайных обществ вменялась в обязанность деятельность по созданию легальных и нелегальных литературных филиалов («управ») с последующим контролем их работы. С реализацией этого важнейшего, с общественно-литературной точки зрения, принципа связана организация названных выше обществ. «Зеленая лампа», получившая свое название по месту своих постоянных собраний (происходивших в Петербурге, в доме Н. Всеволожского, в зале, освещавшейся лампой с зеленым абажуром), была нелегальным литературным обществом с сильной политической окраской. Общество включало в свои ряды молодых «радикалов», сторонников политического преобразования России и даже республиканцев по убеждениям. В «Зеленой лампе» господствовал дух независимости, резкого отрицания современного российского порядка. Участники общества, среди которых находим Пушкина, Ф. Глинку, А. Дельвига, Н. Гнедича, театральных критиков Д. Баркова, Я. Толстого, публициста А. Улыбышева, молодых «повес», исполненных «вольногодумства» (П. Каверина, М. Щербинина и др.), отличаются широтой и разнообразием своих культурных интересов, активно сотрудничают в петербургских журналах. По показаниям деятелей тайных обществ (в следственной комиссии), — стремившихся, однако, из тактических целей несколько приуменьшить политическое значение этого общества, — на его заседаниях читались республиканские стихи и антиправительственные эпиграммы.

В иные, легальные формы выливалась деятельность «Вольного общества любителей российской словесности». Пройдя сложную внутреннюю эволюцию, сопровождавшуюся ожесточенной борьбой ее правого, «благонамеренного» (Н. А. Цертелев, Б. М. Федоров, Д. И. Хвостов, В. Н. Каразин) и левого, декабристского крыла (Ф. Н. Глинка, Н. и А. Бестужевы, К. Ф. Рылеев, А. О. Корнилов, В. К. Кюхельбекер, О. М. Сомов и др.), общество к 1821 г. превратилось в подлинный центр русской передовой культуры, средоточие ее наиболее прогрессивных сил. Разнообразна деятельность общества: регулярные заседания с обсуждением всего наиболее замечательно-го в «русской словесности», принципиальная идейно-эстетическая борьба за создание подлинно национальной литературы, разработка и анализ научных проблем (гражданской истории, политической экономии, эстетики); открытые публичные заседания, привлекающие широкий круг участников; наконец, поддержка своими произведениями прогрессивных журналов («Сын отечества», «Невский зритель», позднее организация Рылеевым и Бестужевым альманаха «Полярная звезда»), выпуск собственного журнала («Соревнователь просвещения и благотворения») — вот далеко не полный перечень тех направлений, в которых осуществлялась программа этого декабристского литературного объединения. Масштабы его работы характеризуют то огромное влияние, которое приобрело в литературных кругах «Вольное общество» в 1820-е гг., став самым влиятельным и наиболее значительным из всех организаций подобного типа. В 1823 г. в Москве возникло «Общество любомудров», в состав которого вошли такие видные впоследствии литературные деятели, как В. Ф.

Одоевский, Д. В. Веневитинов, И. В. Киреевский, С. П. Шевырев, М. П. По-годин и др. Это общество по существу явило собой объ-единение нового типа, тяготев уже не столько к общественно-литературным и политическим, сколько к фило-софско-эстетическим проблемам, которые приобрели первостепенное значение уже в последекабрьскую эпо-ху. Однако в преддверии 14 декабря 1825 г. и любомуд-ры оказались вовлеченными в сферу декабристского воздействия. На заседаниях общества также ставился вопрос о необходимости «перемены в обра-зе правле-ния».

После поражения декабристов любомудры пре-кратили свои собрания и уничтожили архив общества. Литературные общества и кружки первой четверти XIX в. были не только особой формой литературного бы-та. Им принадлежит значительная роль в общественно-литературном процессе той поры, в выработке эстетиче-ских платформ и консолидации идейно-художественных сил, в совершенствовании форм литературной полеми-ки. Они содействовали сближению литературы с нужда-ми общественного развития России, пробуждению более широкого интереса к литературному творчеству. Выпол-нив эту важнейшую задачу, литературные общества и кружки исчерпали свою функцию, и настоятельная по-требность в их деятельности постепенно отпадала. Консолидация и размежевание литературных сил происходит в годы николаевской реакции уже на сущест-венно иной и преимущественно социально-философской основе.

## 2-тема. ТВОРЧЕСТВО И.А. КРЫЛОВА (1769 — 1844)

ПЛАН:

- 1) КРАТКИЕ БИОГРАФИЧЕСКИЕ ДАННЫЕ.
- 2) ГОДЫ ИДЕЙНОГО И ТВОРЧЕСКОГО СТАНОВЛЕНИЯ И.А.КРЫЛОВА.
- 3) ТВОРЧЕСТВО И.А.КРЫЛОВА 1806-1813 ГГ.
- 4) КРАТКИЙ АНАЛИЗ КОМЕДИИ «МОДНАЯ ЛАВКА» И «УРОК ДОЧКАМ»

Роль и место Крылова в истории русской литературы и культуры. Жанровое и тематическое многообразие художественного наследия писателя. Просветительские традиции в творчестве Крылова и их судьба. Шутотрагедия «Трумп, или Подщипа» — пародия на классицистические трагедии XVIII века. Пародирование галломании и сентиментализма в пьесах «Модная лавка», «Урок дочкам». Утверждение идеалов национальной культуры ("Модная лавка", "Урок дочкам"). Усвоение Крыловым-баснописцем творческих традиций зарубежных и отечественных предшественников (Эзоп, Лафонтен, Ломоносов, Сумароков, Хемницер и др.), новаторство его басенного искусства. Отражение в его баснях национального быта, событий социально-политической и эстетической жизни. Крылов как участник «Беседы любителей русского слова».

Отечественная война 1812 года в баснях Крылова ("Ворона и курица", "Волк на псарне", "Щука и кот", "Раздел", "Обоз", "Кот и повар"); их патриотический пафос.

Социально-политическая, этическая и нравственно-философская проблематика басен Крылова. Религиозно-философское осмысление проблемы взаимоотношения народа и власти в басне «Листы и Корни». Отношение к умозрительным концепциям «общественного блага» и «справедливого жизнеустройства» («Огородник и Философ») и ответственности мыслителя за свои взгляды («Сочинитель и Разбойник»). Народная мудрость, народное сознание как высшая ценность в художественном творчестве Крылова.

Поэтическое мастерство Крылова, язык его басен, их самобытность и национальное своеобразие образов, сюжетов, богатство и разнообразие способов и приемов поэтического изображения. Типический характер басен Крылова. «Частное» и «всеобщее» в художественном пространстве его произведений («Квартет», «Кукушка и Петух»).

Ранние годы Править

Отец, Андрей Прохорович Крылов (1736—1778), умел читать и писать, но «наукам не учился», служил в драгунском полку, в 1773 году отличился при защите Яицкого городка

от пугачёвцев, затем был председателем магистрата в Твери. Умер в капитанском звании в бедности. Мать, Мария Алексеевна (1750—1788) после смерти мужа осталась вдовой.

Иван Крылов первые годы детства провёл в разъездах с семьёй. Грамоте выучился дома (отец его был большой любитель чтения, после него к сыну перешёл целый сундук книг); французским языком занимался в семействе состоятельных соседей. В 1777 г. он был записан в гражданскую службу подканцеляристом Калязинского нижнего земского суда, а затем Тверского магистрата. Эта служба была, по-видимому, только номинальной, и Крылов считался, вероятно, в отпуске до окончания учёня.

Учился Крылов мало, но читал довольно много. По словам современника, он «посещал с особенным удовольствием народные сборища, торговые площади, качели и кулачные бои, где толкался между пёстрой толпой, с жадностью прислушиваясь к речам простолудинов». С 1780 года начал служить подканцеляристом за копейки. В 1782 г. Крылов ещё числился подканцеляристом, но «у одного Крылова на руках никаких дел не имелось».

В это время он увлёкся уличными боями, стенка на стенку. А так как он был физически очень крепким, то выходил зачастую победителем над взрослыми мужиками.

В конце 1782 г. Крылов поехал в Санкт-Петербург с матерью, намеревавшейся хлопотать о пенсии и о лучшем устройстве судьбы сына. Крыловы остались в Санкт-Петербурге до августа 1783 г. По возвращении, несмотря на долговременное незаконное отсутствие, Крылов уволился из магистрата с награждением чином канцеляриста и поступил на службу в петербургскую казённую палату.

В это время большой славой пользовался «Мельник» Аблесимова, под влиянием которого Крылов написал, в 1784 г., оперное либретто «Кофейница»; сюжет он взял из «Живописца» Новикова, но значительно изменил его и закончил счастливой развязкой. Крылов отнёс свою книгу Брейткопфу, который дал за неё автору книги 60 рублей (Расина, Мольера и Буало), но не напечатал. «Кофейница» увидела свет только в 1868 г. (в юбилейном издании) и считается произведением крайне юным и несовершенным. При сличении автографа Крылова с печатным изданием оказывается, однако, что последнее не вполне исправно; по удалении многих недосмотров издателя и явных описок юного поэта, который в дошедшей до нас рукописи ещё не совсем отделал своё либретто, стихи «Кофейницы» едва ли могут назваться неуклюжими, а попытка показать, что новомодность (предмет сатиры Крылова — не столько продажная кофейница, сколько барыня Новомодова) и «свободные» воззрения на брак и нравственность, сильно напоминающие советницу в «Бригадире», не исключают жестокости, свойственной Скотининым, равно как и множество прекрасно подобранных народных поговорок, делают либретто 16 летнего поэта, несмотря на невыдержанность характеров, явлением для того времени замечательным. «Кофейница» задумана, вероятно, ещё в провинции, близко к тому быту, который она изображает.

Портрет работы Ивана Эггинка

В 1785 г. Крылов написал трагедию «Клеопатра» (не сохранилась) и отнёс её на просмотр знаменитому актёру Дмитревскому; Дмитревский поощрил молодого автора к дальнейшим трудам, но пьесы в этом виде не одобрил. В 1786 г. Крылов написал трагедию «Филомела», которая ничем, кроме избытка ужасов и воплей и недостатка действия, не отличается от других «классических» тогдашних трагедий. Немногим лучше написанные Крыловым в то же время либретто комической оперы «Бешеная семья» и

комедия «Сочинитель в прихожей», о последней Лобанов, друг и биограф Крылова, говорит: «Я долго искал этой комедии и сожалею, что, наконец, её нашёл». Действительно, в ней, как и в «Бешеной семье», кроме живости диалога и нескольких народных «словечек», нет никаких достоинств. Любопытна только плодовитость молодого драматурга, который вошёл в близкие сношения с театральным комитетом, получил даровой билет, поручение перевести с либретто французской оперы «L'Infante de Zamoga» и надежду, что «Бешеная семья» пойдёт на театре, так как к ней уже была заказана музыка.

В казённой палате Крылов получал тогда 80-90 рублей в год, но положением своим не был доволен и перешёл в Кабинет Её Величества. В 1788 г. Крылов лишился матери, и на руках его остался малолетний брат Лев, о котором он всю жизнь заботился как отец о сыне (тот в письмах и называл его обыкновенно «тятенькой»). В 1787—1788 гг. Крылов написал комедию «Проказники», где вывел на сцену и жестоко осмеял первого драматурга того времени Я. Б. Княжнина (Рифмокрад) и жену его, дочь Сумарокова (Таратора); по свидетельству Греча, педант Тянислов списан с плохого стихотворца П. М. Карабанова. Хотя и в «Проказниках», вместо истинного комизма, мы находим карикатуру, но эта карикатура смела, жива и остроумна, а сцены благодушного простака Азбукина с Тянисловом и Рифмокрадом для того времени могли считаться очень забавными. «Проказники» не только поссорили Крылова с Княжнинным, но и навлекли на него неудовольствие театральной дирекции.

Басни Править

#### И. А. Крылов на Памятнике «1000-летие России» в Великом Новгороде

В 1805 г. Крылов был в Москве и показал И. И. Дмитриеву свой перевод (с французского языка) двух басен Лафонтена: «Дуб и Трость» и «Разборчивая невеста». По словам Лобанова, Дмитриев, прочитав их, сказал Крылову: «это истинный ваш род; наконец, вы нашли его». Крылов всегда любил Лафонтена (или Фонтена, как он называл его) и, по преданию, уже в ранней юности испытывал свои силы в переводах басен, а позднее, может быть, и в переделках их; басни и «пословицы» были в то время в моде. Прекрасный знаток и художник простого языка, всегда любивший облекать свою мысль в пластическую форму аполога, к тому же сильно склонный к насмешке и пессимизму, Крылов, действительно, был как бы создан для басни, но всё же не сразу остановился он на этой форме творчества: в 1806 г. он напечатал только 3 басни, а в 1807 г. появляются три его пьесы, из которых две, соответствующие сатирическому направлению таланта Крылова, имели большой успех и на сцене: это «Модная лавка» (окончательно обработана ещё в 1806 г. и в первый раз представлена в Петербурге 27 июля) и «Урок дочкам» (сюжет последней свободно заимствован из «Précieuses ridicules» Мольера; представлена в первый раз в Петербурге 18 июня 1807 года). Объект сатиры в обеих один и тот же, в 1807 г. вполне современный — страсть российского общества ко всему французскому; в первой комедии французомания связана с распутством, во второй доведена до геркулесовых столпов глупости; по живости и силе диалога обе комедии представляют значительный шаг вперёд, но характеров нет по-прежнему. Третья пьеса Крылова: «Илья Богатырь, волшебная опера» написана по заказу А. Л. Нарышкина, директора театров (поставлена в первый раз 31 декабря 1806 г.); несмотря на массу чепухи, свойственной феериям, она представляет несколько сильных сатирических черт и любопытна как дань юному романтизму, принесённая таким крайне неромантическим умом.

Неизвестно, к какому времени относится неоконченная (в ней всего полтора действия, и герой ещё не появлялся на сцену) комедия Крылова в стихах: «Лентяй» (напеч. в VI т.

«Сборника Акад. Наук»); но она любопытна, как попытка создать комедию характера и в то же время слить её с комедией нравов, так как недостаток, изображаемый в ней с крайней резкостью, имел свои основы в условиях жизни русского дворянства той и позднейшей эпохи.

Герой Лентул

любит лежебочить;

Зато ни в чём другом нельзя его порочить:

Не зол, не сварлив он, отдать последне рад

И если бы не лень, в мужьях он был бы клад;

Приветлив и учтив, при том и не невежа

Рад сделать всё добро, да только бы лишь лежа.

В этих немногих стихах мы имеем талантливый набросок того, что позднее было развито в Тентетникове и Обломове. Без сомнения, Крылов и в самом себе находил порядочную дозу этой слабости и, как многие истинные художники, именно потому и задался целью изобразить её с возможной силой и глубиной; но всецело отождествлять его с его героем было бы крайне несправедливо: Крылов — сильный и энергичный человек, когда это необходимо, и его лень, его любовь к покою властвовали над ним, так сказать, только с его согласия. Успех его пьес был большой; в 1807 г. современники считали его известным драматургом и ставили рядом с Шаховским (см. «Дневник чиновника» С. Жихарева); пьесы его повторялись очень часто; «Модная Лавка» шла и во дворце, на половине императрицы Марии Феодоровны (см. Арапов, «Летопись русского театра»). Несмотря на это, Крылов решился покинуть театр и последовать совету И. И. Дмитриева. В 1808 г. Крылов, снова поступивший на службу (в монетном департаменте), печатает в «Драматическом Вестнике» 17 басен и между ними несколько («Оракул», «Слон на воеводстве», «Слон и Моська» и др.) вполне оригинальных. В 1809 г. он выпускает первое отдельное издание своих басен, в количестве 23, и этой книжечкой завоёвывает себе видное и почётное место в русской литературе, а благодаря последующим изданиям басен он становится писателем в такой степени национальным, каким до тех пор не был никто другой. С этого времени жизнь его — ряд непрерывных успехов и почестей, по мнению огромного большинства его современников — вполне заслуженных.

В 1810 г. он вступает помощником библиотекаря в Императорскую публичную библиотеку, под начальство своего прежнего начальника и покровителя А. Н. Оленина; тогда же ему назначается пенсия в 1500 рублей в год, которая впоследствии (28 марта 1820 г.), «во уважение отличных дарований в российской словесности», удваивается, а ещё позднее (26 февраля 1834 г.) увеличивается вчетверо, при чём он возвышается в чинах и в должности (с 23 марта 1816 г. он назначен библиотекарем); при выходе в отставку (1 марта 1841 г.) ему, «не в пример другим», назначается в пенсию полное его содержание по библиотеке, так что всего он получает 11700 руб. асс. в год.

Иван Андреевич Крылов. С портрета рисованного в 1812 г. А. О. Орловским

Уважаемым членом «Беседы любителей русской словесности» Крылов является с самого её основания. 16 декабря 1811 года он избран членом Российской Академии, 14 января 1823 года получил от неё золотую медаль за литературные заслуги, а при преобразовании Российской Академии в отделение русского языка и словесности академии наук (1841) был утверждён ординарным академиком (по преданию, император Николай I согласился на преобразование с условием, «чтобы Крылов был первым академиком»). 2 февраля 1838 года в Петербурге праздновался 50-летний юбилей его литературной деятельности с такою торжественностью и вместе с тем с такою теплотой и задушевностью, что



подобного литературного торжества нельзя указать раньше так называемого Пушкинского праздника в Москве.

Скончался Иван Андреевич Крылов 9 ноября 1844 года. Похоронен 13 ноября 1844 года на Тихвинском кладбище Александро-Невской лавры. В день похорон друзья и знакомые И. А. Крылова вместе с приглашением получили по экземпляру изданных им басен, на заглавном листе которых под траурною каймою было напечатано: «Приношение на память об Иване Андреевиче, по его желанию».

Анекдоты об его удивительном аппетите, неряшестве, лени, любви к пожарам, поразительной силе воли, остроумии, популярности, уклончивой осторожности — слишком известны.

Высокого положения в литературе Крылов достиг не сразу; Жуковский, в своей статье «О басне и баснях Крылова», написанной по поводу изд. 1809 г., ещё сравнивает его с И. И. Дмитриевым, не всегда к его выгоде, указывает в его языке «погрешности», «выражения противные вкусу, грубые» и с явным колебанием «позволяет себе» поднимать его кое-где до Лафонтена, как «искусного переводчика» царя баснописцев. Крылов и не мог быть в особой претензии на этот приговор, так как из 27 басен, написанных им до тех пор, в 17 он., действительно, «занял у Лафонтена и вымысел, и рассказ»; на этих переводах Крылова, так сказать, набивал себе руку, оттачивал оружие для своей сатиры. Уже в 1811 г. он выступает с длинным рядом совершенно самостоятельных (из 18 басен 1811 г. документально заимствованных только 3) и часто поразительно смелых пьес, каковы «Гуси», «Листы и Корни», «Квартет», «Совет мышей» и пр. Вся лучшая часть читающей публики тогда же признала в Крылове огромный и вполне самостоятельный талант; собрание его «Новых басен» стало во многих домах любимой книгой, и злостные нападки Каченовского («Вестн. Европы» 1812 г., № 4) гораздо более повредили критику, чем поэту. В год Отечественной войны 1812 года Крылов становится политическим писателем, именно того направления, которого держалось большинство русского общества. Также ясно политическая идея видна и в баснях двух последующих годов, напр. «Щука и Кот» (1813) и «Лебедь, Щука и Рак» (1814; она имеет в виду не Венский конгресс, за полгода до открытия которого она написана, а выражает недовольство русского общества действиями союзников Александра I). В 1814 году Крылов написал 24 басни, все до одной оригинальные, и неоднократно читал их при дворе, в кружке императрицы Марии Феодоровны. По вычислению Галахова, на последние 25 лет деятельности Крылова падает только 68 басен, тогда как на первые двенадцать — 140.

Сличение его рукописей и многочисленных изданий показывает, с какой необыкновенной энергией и внимательностью этот в других отношениях ленивый и небрежный человек выправлял и выглаживал первоначальные наброски своих произведений, и без того, по-видимому, очень удачные и глубоко обдуманые. Набрасывал он басню так бегло и неясно, что даже ему самому рукопись только напоминала обдуманное; потом он неоднократно переписывал её и всякий раз исправлял, где только мог; больше всего он стремился к пластичности и возможной краткости, особенно в конце басни; нравоучения, очень хорошо задуманные и исполненные, он или сокращал, или вовсе выкидывал (чем ослаблял дидактический элемент и усиливал сатирический), и таким образом упорным трудом доходил до своих острых, как стилет, заключений, которые быстро переходили в поговорки. Таким же трудом и вниманием он изгонял из басен все книжные обороты и неопределённые выражения, заменял их народными, картинными и в то же время вполне точными, исправлял постройку стиха и уничтожал так наз. «поэтические вольности». Он достиг своей цели: по силе выражения, по красоте формы басни Крылова — верх совершенства; но всё же уверять, будто у Крылова нет неправильных ударений и

неловких выражений, есть юбилейное преувеличение («со всех четырёх ног» в басне «Лев, Серна и Лиса»), «Тебе, ни мне туда не влезть» в басне «Два мальчика»), «Плоды невежества ужасны таковы» в басне «Безбожники» и т. д.). Все согласны в том, что в мастерстве рассказа, в рельефности характеров, в тонком юморе, в энергии действия Крылов — истинный художник, талант которого выступает тем ярче, чем скромней отмежёванная им себе область. Басни его в целом — не сухая нравоучительная аллегория и даже не спокойная эпопея, а живая стоактная драма, со множеством прелестно очерченных типов, истинное «зрелище жития человеческого», рассматриваемого с известной точки зрения. Насколько правильна эта точка зрения и назидательна басня Крылова для современников и потомства — об этом мнения не вполне сходны, тем более, что для полного выяснения вопроса сделано далеко не всё необходимое. Хотя Крылов и считает благотворителем рода человеческого «того, кто главнейшие правила добродетельных поступков предлагает в коротких выражениях», сам он ни в журналах, ни в баснях своих не был дидактиком, а ярким сатириком, и притом не таким, который казнит насмешкой недостатки современного ему общества, в виду идеала, твёрдо внедрившегося в его душе, а сатириком-пессимистом, плохо верящим в возможность исправить людей какими бы то ни было мерами и стремящимся лишь к уменьшению количества лжи и зла. Когда Крылов, по обязанности моралиста, пытается предложить «главнейшие правила добродетельных поступков», у него это выходит сухо и холодно, а иногда даже и не совсем умно (см. напр. «Водолазы»); но когда ему представляется случай указать на противоречие между идеалом и действительностью, обличить самообольщение и лицемерие, фразу, фальшь, тупое самодовольство, он является истинным мастером. Поэтому едва ли уместно негодовать на Крылова за то, что он «не выразил своего сочувствия ни к каким открытиям, изобретениям или нововведениям» (Галахов), как неуместно требовать от всех его басен проповеди гуманности и душевного благородства. У него другая задача — казнить зло безжалостным смехом: удары, нанесённые им разнообразным видам подлости и глупости, так метки, что сомневаться в благотворном действии его басен на обширный круг их читателей никто не имеет права. Полезны ли они, как педагогический материал? Без сомнения, как всякое истинно художественное произведение, вполне доступное детскому уму и помогающее его дальнейшему развитию; но так как они изображают только одну сторону жизни, то рядом с ними должен предлагаться и материал противоположного направления. Важное историко-литературное значение Крылова также не подлежит сомнению. Как в век Екатерины II рядом с восторженным Державиным был необходим пессимист Фонвизин, так в век Александра I был необходим Крылов; действуя в одно время с Карамзиным и Жуковским, он представлял им противовес, без которого российское общество могло бы зайти слишком далеко по пути мечтательной чувствительности.

Не разделяя археологических и узко-патриотических стремлений Шишкова, Крылов сознательно примкнул к его кружку и всю жизнь боролся против полусознательного западничества. В баснях явился он первым у нас «истинно народным» (Пушкин, V, 30) писателем, и в языке, и в образах (его звери, птицы, рыбы и даже мифологические фигуры — истинно русские люди, каждый с характерными чертами эпохи и общественного положения), и в идеях. Он симпатизирует русскому рабочему человеку, недостатки которого, однако, прекрасно знает и изображает сильно и ясно. Добродушный вол и вечно обиженные овцы у него единственные так называемые положительные типы, а басни: «Листы и Корни», «Мирская сходка», «Волки и Овцы» выдвигают его далеко вперёд из среды тогдашних идиллических защитников крепостного права. Крылов избрал себе скромную поэтическую область, но в ней был крупным художником; идеи его не высоки, но разумны и прочны; влияние его не глубоко, но обширно и плодотворно.

В большой трехактной комедии Крылов специально изображает модные лавки — характерную принадлежность дворянского городского быта того времени. Он прямо

называет свою пьесу "Модная лавка". В ней молодой дворянин, только что вернувшийся из армии, рассказывает девушке, служащей в лавке мадам Каре, о том, что всерьез влюбился, мечтает жениться, но ему отказано. Маша берется помочь. Дворянин обещает ей, крепостной своей сестры, в случае успеха вольную и три тысячи рублей.

Преодолев массу препятствий, проявив блестящую изобретательность и находчивость, показывая на каждом шагу неизменное превосходство над "дворянскими" персонажами, Маша достигает цели. В комедии изображена не только модная лавка француженки мадам Каре, в которой происходит все действие пьесы, не только высмеивается разорительное и позорное увлечение чужестранными модами, но и показывается русский дворянский быт начала 19 века, изображен барин, приехавший в столичный город со всей семьей, на своих лошадях, в своих экипажах с кучерами, лакеями - всей дворней. Показаны патриархальные взгляды на жизнь этих дворян, их бездушное, пренебрежительное отношение к дворовым людям как к низшим существам, пьянство и притворство которых поневоле приходится выносить. "Модная лавка" социально менее остра, чем "Урок дочкам", другая комедия Крылова. Однако она с первых слов держит в напряжении читателя и зрителя, следящего за блестящим поединком умной крепостной девушки с ничтожными подобиями людей, наделенных властью. Конечно, изображение французской модной лавки обеспечивало постановку комедии на сцене. Этому способствовало и то, что автор, учитывая цензурные условия, не показывал открыто борьбу с крепостным правом, а лишь описывал попытки личного освобождения и самоутверждения путем перехода в торговое сословие.

В ключе тезаурусного подхода, предложенного Вал. А. и Вл. А. Луковыми и в настоящее время привлекающего внимание ученых нашей страны, интересно рассмотреть жанр комедии «урока», ставший своеобразным продолжением комедии-«школы», которая сформировалась в Европе в XVII веке (Мольер), а в европейской драматургии XVIII века выразила идеи Просвещения, и в этих своих вариантах она и попала в поле российского тезауруса. Важнейшая оппозиция в тезаурусном подходе — «чужое» и «свое» в таких исследованиях частных культурных фактов высвечивается во всей конкретности проявлений более общего процесса межкультурных взаимодействий, столкновения и слияния различных национальных культурных тезаурусов.

Основанная также на идее воспитания, комедия «урока» в России сосредоточила свое внимание, в первую очередь, на частных вопросах. На сцене давались «домашние» уроки. Наибольшей популярностью пользовались комедии «Урок дочкам» И. Крылова (1807), «Урок холостым, или Наследники» М. Загоскина (1822), «Урок женатым» А. Шаховского (1822), «Урок лжецам, или Жених на один час» Я. Люстиха (1823) и другие. При этом все чаще просматривалась главная особенность комедии «урока» — сочетание вопросов воспитания добродетели в семье с общенациональной идеей утверждения всего русского в общественной и частной жизни. Драматурги высмеивали галломанствующих господ, обращали внимание зрителя на негативные стороны светского воспитания вообще. В частности, невинная, на первый взгляд, манера поведения — кокетство — оказывалась серьезным социально-опасным явлением, последствия которого сказывались на судьбах порядочных людей. От отдельных человеческих недостатков комедия «урока» приводила зрителя к большим социальным обобщениям. Однако, в отличие от комедии-«школы», пьесы-«уроки» не носили философского характера. Они были смешными, веселыми, продолжая разрабатывать на практике мольеровский принцип — «развлекая, поучать».

Мольеровская концепция стала определяющей в развитии комедии «урока» на русской сцене в первой четверти XIX века. При этом необходимо заметить, что комедия «урока» имела, как правило, всего один акт, отказавшись от формы пятиактной классицистической комедии. Возможно, это было связано с распространившимся жанром водевиля в начале века, который, по замечанию М. Паушкина, развивался по двум линиям: с одной стороны,

во французскую схему вкладывалось русское содержание (оригинальный водевиль), а с другой, — переделывалась «безделка французского образца с попыткой во французский сюжет вложить русские образы и русскую действительность — это переводной, переделанный водевиль»[1]. Схожие процессы наблюдались в ряде переводных комедиях «урока», таких, например, как «Урок мужьям, или Сумасбродное испытание» И. Вольберха (1809), «Урок женам, или Домашняя тайна» по комедии О. Крезе де Лессе А. Волкова (1812), «Урок в ботанике, или Наказанная недоверчивость», — подражание Э. Дюпати неизвестного автора (1820), «Урок ревнивым, или Ревность не ведет к добру» в переделке Р. М. Зотова (1823) и другие.

Среди первых оригинальных русских комедий «урока» выделяется пьеса И. А. Крылова (1796–1844) «Урок дочкам». По мнению исследователей, она заимствовала сюжет и характеры из комедии Мольера «Смешные жеманницы». Однако при всей схожести произведений комедия Крылова — это самостоятельная русская пьеса, поднимавшая актуальнейшую проблему времени — распространившееся увлечение всем иностранным и пренебрежение русским, национальным. Проблема, как известно, не потеряла своей актуальности до сих пор.

К созданию комедии Крылов пришел в результате размышлений о театре. Эстетические взгляды писателя сложились еще в конце XVIII века, когда он был редактором и автором «Почты духов» (1789). Используя форму сатиры, критик высмеивал подражателей классицистической трагедии, которые в погоне за внешними эффектами уходили от объективности в изображении характеров и ситуаций. Так, например, описывал Крылов подобную классицистическую трагедию, пародируя, по замечанию Б. Асеева, пьесу Княж-нина «Восслав»[2]: «Трагедия была сочинена по вкусу островитян в восьми действиях двенадцатистопными стихами... Главный герой сей трагедии... был вдруг философ, гордец и плакса; актер по смыслу слов очень изрядно поддерживал свой характер (Дон Кихот — Н. Е.); он храбрился в тюрьме, читал на театре рассуждения тогда, когда надобно ему было что-нибудь делать; будучи простолюдином, гордился пред государем и плакал пред своею любовницею, как дитя от лозы, когда она делала ему ласки, а чтоб ему чаще хлопали, то он, оборотясь к зрителям, почти при всяком стихе твердил им, что он иноземец»[3]. Размышляя о судьбе актера, Крылов в том же письме поднимал вопрос о роли этой профессии в жизни общества, защищал человеческое достоинство ее представителей. Он утверждал: «Это одно только предрассуждение... Негодный промысел приносит больше пользы, нежели вреда. И самая низость сего звания полезна для того, что поведение комедианта не берется в пример, и он своею худою жизнию не заражает целого народа, а добродетельною не делает лицемеров, старающихся ему подражать и под видом благочестия производящих тысячу разорений. Комедиант не имеет случая сделать несправедливого суда; угнетать каким-нибудь откупом целый город: проманивать по двадцати лет бедных просителей, не делая ничего и живя их именем. Вся власть его ограничивается только тем, что изображает на театре пороки. Он может поправить те части злоупотребления, до которых не достигают законы и которые более вреда и разорения приносят государству, нежели самые хищные откупщики»[4].

Крылов писал, что «театр... есть училище нравов, зеркало страстей, суд заблуждений и игра разума...»[5]. И далее, в письмах-памфлетах, по определению Н. Степанова[6], Крылов уже от своего имени говорил: «Всякое действие должно быть на театре вероятно и исполняемо в своем месте. Автор не должен казаться чудотворцем, но подражателем природы»[7]. В письме к П. А. Соймонову (1789), указывая, что «добрый вкус у всех просвещенных народов один, а драма, в которой нет толку, и парадиз зевать заставляет»[8], критик продолжал развивать собственные наблюдения за вкусами публики, отражающие социальные ориентации автора, который, подобно Радищеву,

признавал истинно прекрасным не «светскую бледность лица, а живой румянец»: «Быть дородною, иметь природный румянец на щеках — пристойно одной крестьянке; но благородная женщина должна стараться убежать такого недостатка: сухощавость, бледность, томность — вот ее достоинства. В нынешнем просвещенном веке вкус во всем доходит до совершенства, и женщина большого света сравнена с голландским сыром, который тогда только хорош, когда он попорчен»[9].

По мнению Крылова, успех пьесы зависит от хорошо построенного действия и от правдоподобия выводимых на сцену характеров. «Сколь бы герой привлекателен ни был... сколь бы много остроты, ума и вкуса на него истощено ни было — все это не произведет пол-ного действия, если герой введен... без причины», — указывается в «Примечании» на комедию «Смех и горе» (1789)[10]. Развивая мысль П. Плавильщикова о том, что «зрелище есть общественная забава, исправляющая нравы человеческие», Крылов писал: «На театре должно нравоучение извлекаться из действия. Пусть говорит философ, сколь недостойно питать в сердце зависть к счастью ближнего; сколь вредна страсть сия в общежитии, сколь пагубна в сильных людях; пусть истощает все риторические украшения, дабы сделать отвратительное изображение сей страсти: я буду восхищен и тронут красноречием; но драматический автор должен мне показать завидливого, коего ритор сделал описание, — он должен придать ему такое действие и оттенки, которые бы без помощи его слова, заста-вили меня ненавидеть это лицо, а с ним вместе и пагубную страсть, в нем образованную»[11]. И далее критик обращал внимание на мастерство Мольера, подражание которому, по его мнению, является естественным и поучительным: «Мольер в своей комедии, не говоря длинных нравоучений против скупости, заставляет ненавидеть Гар-пагона и делает его смешным; но в некоторых наших комедиях старики говорят преизрядные и предлинные нравоучения, охлаждают ими жар действия, и весь успех, производимый ими, это тот, что слушатели желают только скорее дожидаться счастливой минуты, когда опустят занавес»[12].

Драматург был близок в своих рассуждениях к автору «Школы Света» Вуазенону, также утверждавшего первенство мольеровской комедии. Крылов явно ориентировался и на Дидро, когда говорил о «положениях», выводимых на сцену: «...На театре обстоятельства трагические или комические бывают по тому такими почитаемы, каким образом они описываются автором, и какой характер в них действует, а не по своему содержанию»[13]. Он четко проводил грань между комическим и трагическим персонажами, равно как и между комическим и трагическим в пьесе. При этом Крылов, развивая мысль, утверждал: «Сочиняя, ...я имел намерение забавлять, трогая сердца, и в сем-то состоит должное автора, ибо вывести на театр шута не есть еще сделать драму»[14].

Крылов во всех своих произведениях, будь то критические статьи или басни, комедии или «письма» в «Почте духов», выступал как истинный патриот отчизны, отстаивающий национальное, русское, смеющийся над приверженцами всего западного. Для писателя важным вопросом всегда был вопрос воспитания соотечественника в лучших традициях русской культуры. В. И. Кулешов справедливо заметил: «Борьба Крылова таила в себе попытку проложить путь некоему третьему направлению»[15]. И действительно, Крылов в драматических произведениях представляет первый опыт в разработке этого третьего направления — комедии «урока», первые элементы которой наблюдались уже в пьесе «Модная лавка» (1806).

И «Модная лавка», и «Урок дочкам» пользовались огромной популярностью у русского зрителя. Секрет успеха комедий в том, что Крылов сумел преодолеть дидактизм нравоучительной комедии, уйти от схематизации образов в угоду нравственной идее. «Мораль у Крылова не отвлеченная, а возникающая из практической, общественной

необходимости, из конкретной жизненной ситуации», — писал Н. Л. Степанов относительно басен писателя[16]. Эти слова в полной мере отражают и особенности комического у Крылова-драматурга.

Все действие комедии «Урок дочкам» построено на столкновении двух мировоззренческих систем, выраженных в поступках и словах персонажей — Велькарова и его дочерей, Феклы и Лукерьи. Крылов задает комическую ситуацию тем, что помещает сестер, воспитанных на французский манер в городе, в условия провинциальной помещицкой старины, где главным хранителем национальных традиций выступает няня Василиса, приставленная к ним, чтобы следить за тем, как и на каком языке они общаются. «Эффект очуждения» в комедии «урока» помогает создать комическую ситуацию.

«Эффект очуждения» соотносится с «эффектом отчуждения» Б. Брехта. В драматургии XVIII века данный прием позволял создать дистанцию между зрителем и сценой, показать привычные характеры или жизненные ситуации с непривычной стороны, тем самым заставить зрителя удивиться и осмыслить, оценить происходящее по-новому, сквозь призму своего индивидуального сознания. Для достижения воспитательного эффекта привычное изображалось как обыденное или отражало, как у Мольера, основные тенденции общественного развития. При этом «эффект очуждения» не всегда связан с «эффектом удивления». Драматурги XVIII — первой половины XIX века широко использовали «принцип зеркала». Представляя на суд зрителя образцы порока или добродетели, они показывали их со всех сторон, позволяя зрителю проанализировать виденное с позиций своего жизненного опыта. Чаще всего ситуация была основана на столкновении этических понятий, и каждый зритель обязательно оказывался перед выбором — либо принять и признать в качестве нормы то, что видит на сцене, либо отвергнуть и найти адекватную замену в своем сознании всему происходящему. Взгляд на привычное со стороны заострял нравственные и социальные противоречия, актуализировал многие социальные явления. При этом драматург оказывался в позиции учителя, который не давал готовых ответов, а заставлял зрителя самому принимать верное решение, причем это решение было опять же замкнуто на индивидуальный жизненный опыт последнего. В результате смех в комедии становился более серьезным и соотносился более с трагическим, нежели комическим катарсисом. Названные особенности комедии-«школы» русская комедия «урока» успешно развивала, о чем свидетельствует и комедия И. А. Крылова.

Слишком разительным оказывается контраст между теми нравами, которые царят в доме Велькарова, и нравами, которые привезли в этот дом помещика его дочери. Ситуация для Феклы и Лукерьи поистине драматическая, но она вызывает смех, особенно в описании Даши, их горничной, которая так представляет ее своему жениху Семену:

«Даша. ... Отец их со службы приехал, наконец, в Москву и захотел взять к себе дочек — чтоб до замужества ими полюбоваться. Ну, правду сказать, утешили же они старика... всю родню его и старых знакомых отвадили грубостями и насмешками. Барин не знает языков, а они накликали в дом таких нерусей, между которых бедный старик шатался, как около Вавилонской башни... Вышедши, наконец, из терпения от их проказ и дурачеств, он увез дочек сюда на покаяние, — и отгадай, как вздумал наказать их...

Семен. Ахти! никак заставил модниц учиться деревенскому хозяйству?

Даша. Хуже!...Он запретил им говорить по-французски! (Семен хохочет)... Смейся, смейся, а бедные барышни без французского языка, как без хлеба, сохнут; да это мало,

немилосердный старик сделал в своем доме закон, чтоб здесь никто, даже гости, иначе не говорили, как по-русски; ... Это еще не конец. Чтоб и между собой не говорили они иначе, как по-русски, то приставил к ним старую няню Василису, которая должна, ходя за ними по пятам, строго это соблюдать; а если заупрямятся, то докладывать ему...»[17].

Рассказ Даши послужил толчком к дальнейшим действиям Семена, который, переодевшись французом, пока его хозяин едет через имение Велькарова, пользуется моментом, чтобы получить в жены Дашу. Сцены встречи и «светской» беседы дочерей помещика с переодетым слугой комичны по своей сути. Они, подобно мольеровским, представляют своеобразный «спектакль в спектакле», главными героями которого на сей раз становятся слуги, ловко одурачивающие господ.

Велькаров занимает интересную позицию в пьесе. Он редко выходит на сцену и появляется в самом конце комедии, чтобы выступить от лица тех русских дворян, которые всегда были противниками галломании. Велькаров сразу разгадал обман Семена, но простил слугу, так как тот «сегодняшним примером дал... урок дочкам» [18]. Отец искренне возмущен страстью дочерей ко всему иностранному, нерусскому. Финальные слова главы семейства звучат патетически: «А вы, сударыни! я вас научу грубить добрым людям, я выгоню из вас желание сделаться маркизшами! Два года, три года, десять лет останусь здесь, в деревне, пока не бросите вы все вздоры, которыми набила вам голову ваша любезная мадам Григри; пока не отвыкните восхищаться всем, что только носит не русское имя, пока не научитесь скромности, вежливости и кротости, о которых, видно, мадам Григри вам совсем не толковала, и пока в глупом своем чванстве не перестанете морщиться от русского языка...»[19].

Собственно, финальные слова Велькарова не были неожиданностью. Справедливость родительского гнева подтверждалась поведением дочерей на протяжении всего действия. Целью родительского приговора является исправление недостатков в светском воспитании девушек. Велькаров решает восстановить гармонию между подчеркнута простонародными именами — Фекла и Лукерья — и их носительницами. Под влиянием высшего общества барышни утратили то доброе и благородное, что воспитывал когда-то в них отец. Не случайно еще в начале пьесы, возмущенный тем, что дочери постоянно перебивают его, не желая выслушать, Велькаров кричит: «...Чем более я вас слушаю, тем более сожалею, что вверил вас любезной моей сестрице. Стыдно, сударыни, стыдно! — Девушки, вы уж давно невесты, а еще ни голова ваша, ни сердце не запасено ничем, что бы могло сделать счастье честного человека. Все ваше остроумие в том, чтоб перецыганивать и пересмеивать людей, часто почтеннее себя; вся ваша ловкость, чтоб не уважать ни летами, ни достоинствами человека и делать грубости тем, кто вас старше. В чем ваше звание? Как одеться или, лучше сказать, как раздеться, и над которою поанернее развесить волосы. Какие ваши дарования? Несколько песенок из модных опер, несколько рисунков учительской работы и неутомимость прыгать и кружиться на балах; а самое-то главное ваше достоинство то, что вы болтаете по-французски...»[20].

Фактически, Велькаров высказывает представление автора о добропорядочном воспитании русского человека, главными принципами которого были бы уважение к старшим и почитание отца, родительского дома. Глава семьи не приемлет космополитизма дочерей, с болью воспринимает и оценивает результаты светского воспитания.

Крылов зафиксировал в комедии тенденцию морального расслоения русского общества в начале XIX века. Его нравственные уроки касались не только семейных отношений, но в пьесе звучит протест против разрушения общественных связей и естественных чувств в

человеке вследствие подобного воспитания. Оценивая комедию Крылова, Ю. Стенник пишет: «Острая пародийность, превращавшая комедию в средство борьбы, своеобразное приспособление мольеровских тем и сюжетных коллизий для обличения явлений, порождаемых новой исторической ситуацией и для осмеяния нравов петербургских гостиных, наконец, шутливая игривость трактовки традиционных драматических положений, что сближало жанр комедии с водевилем — все эти особенности могут рассматриваться как типические для комедии 1800–1810-х годов, и все они в той или иной степени присутствуют в комедиях Крылова»[21].

Комедия «урока» стала своеобразным итогом в развитии русской драматургии как явления национальном, самобытном в начале XIX века, подготовившем общественную комедию, первые образцы которой представлены в переводной литературе второй половины XVIII — начала XIX века. Это движение от западных образцов в национальной русской драматургии, обретающей свою неповторимую специфику, — лишь частный случай взаимодействия культурных тезаурусов России и Европы.

### 3-ТЕМА: ТВОРЧЕСТВО К.Н. Батюшкова 1787-1855

#### ПЛАН:

- 1) КРАТКИЕ БИОГРАФИЧЕСКИЕ ДАННЫЕ
- 2) ПЕРВЫЙ ПЕРИОД ТВОРЧЕСТВА 1802-1812 ГГ.
- 3) ВТОРОЙ ПЕРИОД ТВОРЧЕСТВА 1812-1813 ГГ



#### Лирика.

Относился к себе иронично. Также как и Жуковский пришел в литературу, когда поэтом называли автора большой эпической поэмы. Поэтому он пытался написать такую поэму («Освобождённый Иерусалим»). Боялся душевной болезни, так как ей была больна его Мать.

Переводит две песни их поэмы Тасса, но понимает, что большой размер произведений это не его. Он склоняется в сторону малых форм. Он утверждает, что поэт не только тот, кто написал большую поэму, но и тот, кто пишет малую форму. Маленькое стихотворение написать сложнее. В нём труднее скрыть погрешности языка и формы. В связи с этим пишет:

*«Речь о влиянии лёгкой поэзии на язык»* (1816 год)-> Б. доказывает то, что в «легкой» литературе сложнее достичь совершенства. В своей «речи» Б. говорит о том, что должны развиваться разные литературные жанры, так как все роды приносят пользу языку. Общество меняется, оно становится просвещеннее, а поэтому возникает потребность в новом языке, который поможет работать и в малой форме. Он говорит о том, что поэт даёт народу красноречие и стихотворство. Поэт пробуждает и развивает язык народа. А доказывает он это обращаясь к Ломоносову (основы стихотворства, закладывает размеры силлабо-тоники, а до этого писали либо силлабикой, либо тоникой, которого сравнивает с Петром. Главными достоинствами «легкой» поэзии он делает: движение, силу и ясность. В Легком роде поэзии читатель требует возможного совершенства, чистоты выражения, стройности в слого. Он требует истины в чувствах. А малейшие недочеты в легкой поэзии спрятать практически невозможно. Поэтому стихотворения Б. славятся своей точностью и завершенностью.



Б. поэт, который ищет нечто новое, не останавливается на однажды найденных формах. Очень многое в русскую литературу привнесено именно Б. Жанры, которые впервые опробовал именно Б.: Дружеское послание («Мои пенаты», послания к Дашкову, Тургеневу, Гнедичу), историческая элегия («Переход русских через Неман», «Переход русских через Рейн», «На развалинах замка в Швеции»), антологическая пьеса.

В начале века меняется тип художественного мышления. В то время тема тащила за собой жанр и были особые нормативы по созданию произведения. С приходом Батюшкова и Жуковского в литературу входит свобода творчества. Старые жанровые формы перестают удовлетворять поэтов. У Жуковского возникает элегия и баллады, а Батюшков находится в постоянном поиске новых форм для выражения своего мировоззрения.

- Антологическая пьеса.

Античные авторы для 18 века выступали в качестве хрестоматии. Б. не разделял понятия физической и духовной красоты, человек в его лирике гармоничен во всех проявлениях. В ранней лирике Батюшкова проявляют себя буйство и роскошь, эпикурейское наслаждение жизнью. Однако вместе с этим и мысль о том, что человеческая жизнь мимолетна, всё живое брэнно. Жизнь – коротка, а за ней вечность. Эта мысль наводит поэта на то, что мгновение, отпущенное человеку для жизни нужно использовать для радости и наслаждений. Так как за гранью бытия сохранится всё тоже отношение к жизни. Эта мысль развита в стихотворении «Элизий»:

О, пока бесценна младость  
Не умчалася стрелой,  
Пей из чаши полной радость  
И, сливая голос свой  
В час вечерний с тихой лютней,  
Славь беспечность и любовь!

Сам он, бог любви прелестной,  
Проведет нас по цветам  
В тот Элизий, где всё тает  
Чувством неги и любви,  
Где любовник воскресает  
С новым пламенем в крови.

Иной мир в лирике Б. – это плод нашего воображения, наши представления о нем, это поэтическое допущение, игра фантазии поэта.

«Приведение» 1810г. («Из Парни») В нём присутствует представление о том, что происходит с человеком после смерти. Однако есть некий закон, восприятие смерти, которое есть в сознании человека.

В стихотворении Б. нет и намёка на мрачные ужасы, а само приведение игриво и нежно:

Я не стану, друг мой милый,  
Как мертвец тебя пугать.  
В час полуночных явлений  
Я не стану в виде тени,  
То внезапно, то тишком,  
С воплем в твой являться дом.

Стихотворение пропитано иронией, которая связана с неким несоответствием возраста юноши (20 лет) и мыслями о гробах. Это не позволяет проникнуть страху перед смертью. Воображение юноши не рисует страшные, полные ужаса картины, а наоборот, приятные мечтания, в которых умерший человек показывается привязанным к своим земным

мечтаниям. Отсюда возникает антитеза мечты и реальности. Ведь в реальности лирический герой понимает, что если он умрет, то будет забыт:

Смерти мрачной занавеса  
Упадет — и я забыт!

итог: мёртвые не воскресают. Всё то, что он перечисляет в стихотворении, как он будет призраком, и что будет делать, оказываются лишь мечтой. За смертью есть лишь ничто. Лирический герой Б. конечно отдается сладострастию, но при этом помнит о смерти. В момент радости проступает холод вечности, так как эта радость – лишь один момент. Сборник «опыты в стихах и прозе»: стихотворение «мечта» переделывалось 4 раза, и в итоге было помещено в конце сборника. Всё, что пишет Б. это его мечты и грезы. Истинный мир поэта внутри него. Антитеза: реальность и мечта:

Завидное поэтов свойство:  
Блаженство находить в убожестве - Мечтой!  
Их сердцу малость драгоценна.  
Как пчелка, медом отягченна,  
Летает с травки на цветок,  
Считая морем - ручеек; Так хижину свою поэт дворцом считает,  
И счастлив - он мечтает!

Когда наступает война 1812 года, умирает Муравьев – его учитель. По стечению обстоятельств Б. оказывается в разоренной Москве сразу после ухода французов. Он пишет, что поссорился с человечеством, тк Франция считалась законодательницей во всём, а в Москве он увидел то, что эти законодатели по-свински отнеслись к чужой культуре. Он считает их варварами. Наступает перелом в мироощущении поэта. Об этом изменении он говорит в следующем стихотворении:

«К Дашкову» - элегия. Теперь Б. подаёт античное под знаком отрицания. Античные события стали для Б. способом рассказа о трагедии. Мир погружен во зло, всё, о чем пел поэт, утрачивает смысл. Он приходит к выводу, что поэт должен откликаться на события, он не может прибывать в мире своей мечты, когда в действительности заявляет о себе зло:

Мне петь коварные забавы  
Армид и ветреных цирцей  
Среди могил моих друзей,  
Утраченных на поле славы!..  
Нет, нет! талант погибни мой  
И лира, дружбе драгоценна,  
Когда ты будешь мной забвенна,  
Москва, отчизны край златой!

К прежним темам и настроениям Б. не вернется, даже после победы над Наполеоном. Своё новое представление о мире и коварстве он выразил в элегии «Судьба Одиссея». В нём он описывает своё ощущение жизни. Он делает акцент в мифе на двух моментах: мотиве возвращения и мотиве неузнаваемости. Одиссей не узнает родной Итаки, потому, что изменился мир, однажды им оставленный, но странствия изменили и самого Одиссея, изменили его восприятие жизни. Это стихотворение очень тесно связано с состоянием поэта. То время, когда он возвращается в СПб, то о войне практически ничего не напоминает. Течет мирная и спокойная жизнь, что непонятно Б.

- Историческая элегия

Перелом в мироощущении также сказывается и на жанре. В связи с историческими событиями складывается историческая элегия. Структура: лирическое сознание, герой или

всадник на развалинах или природе. Стоя на развалинах в сознании появляются картины прошлого. Сознание поэта воскрешает забытые реалии и моменты. «На развалинах замка в Швеции». Развалины – символ прошлого. Герой, смотря на них воскрешает былые пиры викингов. Они были богатыми, а теперь от них остался один камень. Б. обозначает два временных потока: прошлое и настоящее. Прошлое входит в стихотворение как мечта, воспоминание. Воображение лирического героя уносит его в другие времена. Мечта поэта воскрешает всё былое:

Всё тихо: мертвый сон в обители глухой.  
Но здесь живет воспоминанье:  
И путник, опершись на камень гробовой,  
Вкушает сладкое мечтанье.  
Там, там, где вьется плющ по лестнице крутой,  
И ветер колышет стебель иссохшая полыни,  
Где месяц осребрил угрюмые твердыни  
Над спящею водой, —

Там воин некогда, Одена храбрый внук,  
В боях приморских поседельй,  
Готовил сына в брань, и стрел пернатых пук,  
Броню заветну, меч тяжелый  
Он юноше вручил израненной рукой,  
И громко восклицал, подъяв дрожащи длани:  
«Тебе он обречен, о бог, властитель брани,  
Всегда и всюду твой!

«Переход русских через Рейн». 1814г. Б. был участником этого похода и придавал ему большое историческое значение. Масштаб события обозначается тем, что помещается в ряд ярких событий мировой истории, такие как: походы Цезаря, рыцарские турниры, крестовые походы. (ретроспекция). При этом история вписана в природу. Рейн выступает как символ вечности, он неизменен и спокойно несет свои воды. Но при этом есть человек, на берегах реки творящий историю. В этом есть соотношение вечного и мгновенного. В конце стихотворения появляется образ всадника, созерцающего красоту Рейна, погруженного в воспоминания:

Там всадник, опершись на светлу сталь копья,  
Задумчив и один, на берегу высоком  
Стоит и жадным ловит оком  
Реки излучистой последние края.  
Быть может, он воспоминает  
Реку своих родимых мест —  
И на груди свой медный крест  
Невольно к сердцу прижимает...

«Переход русских через Неман». – идея возмездия. В стихе появляется динамика. Б. описывает сам переход. Стих строится на контрасте. Красота вождя. Идея победы. Сам Б. не участвовал в этом переходе, тк прибыл в армию позже. Однако значимость этого события была очевидна всем. Неман – пограничная река. Стихотворение имеет подзаголовок «Отрывок из большого стихотворения», что говорит о том, что стихотворение задумывалось куда больших размеров. Однако же при этом финальный обрыв стиха наводит на мысль о течении времени, создавая историческую перспективу. Лирический сюжет строится на сочетании природных картин и батальных сцен. сражение не описывается, видны его последствия. В стихотворении используется прием контраста:

темнота ночи – горящие костры, черное небо – зарево от костров, безлюдье в начале – войско. Смысл этой антитезы заключается в том, что показано природное вечное ( Неман) и сменное минутное (приход людей).

Снегами погребен, угрюмый Неман спал.  
Равнину льдистых вод и берег опустелый

И на берегу покинутые села  
Туманный месяц озарял.  
Всё пусто... Кое-где на снеге труп чернеет,  
И брошенных костров огонь, дымяся, тлеет,  
И хладный, как мертвец,  
Один среди дороги,  
Сидит задумчивый беглец  
Недвижим, смутный взор вперив на мертвы ноги.

И всюду тишина... И се, в пустой дали  
Сгущенных копий лес возникнул из земли!  
Он движется. Гремят щиты, мечи и брони,  
И грозно в сумраке ночном  
Чернеют знамена, и ратники, и кони:  
Несут полки славян погибель за врагом,  
Достигли Немана — и копыя водрузили.  
Из снега возросли бесчисленны шатры,  
И на берегу зажженные костры  
Всё небо заревом багровым обложили.  
И в стане царь молодой  
Сидел между вождями,  
И старец-вождь пред ним, блестящий сединами  
И бранной в старости красой.

«Видение на берегах Лето». – Лето река забвения. Б. на берегу Лето и видит всех современных ему литераторов (все они описаны под псевдонимами). Б. дает оценку их деятельности, говоря о том, кто из них останется после ухода, а кто навсегда канет в Лето. В основе лирического сюжета – игра воображения, сон, позволяющий совместить разные литературные эпохи, высказать оценки современным творцам. Испытание Летою пройти могут творения тех поэтов, которые меньше всего стремятся оставить свой след в вечности. Прежде всего это Крылов.

Появляется тема поэта и общества: «Умиравший Тасс», «Гезиод и Омир»  
Поэт бездомен, так как дом для него – это весь мир. Поэт собеседник не людей, а богов. Поэт у Б. странник. Судьбу поэта Батюшков соотносит с трагизмом. Современникам не дано осознать величия гения, а потому он никогда не бывает оценен при жизни. поэт может состояться лишь в том случае, если не будет учитывать желания толпы, а будет петь о том, что дано увидеть ему одному. Поэтому и на песнь Омира толпа не отзывается. А слава настигает Тасса лишь в момент смерти.

- Дружеское послание.

В 1816 году Б. уезжает свое имение и пишет «Мои пенаты» - послание к своим друзьям. В нём прослеживается мотив бегства, но не в трагическое, а в творческое уединение. Поэт должен творить в своем мире не размениваясь на общественную жизнь:

Отеческие боги!  
Да к хижине моей  
Не сыщут ввек дороги

Богатство с суетой;  
С наемною душой  
Развратные счастливицы,  
Придворные друзья  
И бледны горделивицы,  
Надутые князья!  
Но ты, о мой убогой  
Калека и слепой,  
Идя путем-дорогой  
С смиренною клюкой,  
Ты смело постучися,  
О воин, у меня,  
Войди и обсушися  
У яркого огня.

В послании доминирует хоровое сознание. Б. призывает друзей также как он уединиться для творчества. Так утверждается культ частной жизни. Присутствует военный контекст. Он был в прошлой эпохе, а сейчас важен в творчестве.

В этом произведении утверждается культ частного бытия. Основная тема – тема творчества. Лирический герой ощущает себя сопричастным миру русской литературы, вступающий в творческий диалог с ней.

«и жил так, как писал». У Б. нет расхождения между этическим и эстетическим. В жизни он такой же, какой и в творчестве.

Б. воспринимали как поэта эпикурейца, благодаря его ранней лирике. Однако среди ранних стихов возникает и эпитафия, множество строк о гробах, Жизнь – минута в потоке вечности. Гроб – это вечность. Однако жизнь надо проживать, радуясь и веселясь.

### **Лирический герой**

В «Моих пенатах» огласилась жизненная программа Батюшкова. Он хотел не только в лирике, но и в реальности обрести независимость от света, от официальной морали, от всего миропорядка, основанного на «злате и честях». Он создал идеальный образ прекрасной, здоровой, гуманной жизни, украшенной цветами поэзии. Носителем этих идеальных представлений стал сам поэт в том условном облике, какой он воплотил в своей лирике. Портрет поэта, который нарисован в «Моих пенатах» и других стихотворениях, не тождествен точной биографии Константина Николаевича Батюшкова. Он похож и не похож на него. Батюшков отвлекается от биографически достоверной характеристики, но зато углубляется в индивидуальную сферу души. Тем самым создается дистанция между автором и образом поэта, т. е. лирическим героем. В жизни Батюшков скромн, застенчив, молчалив, тщедушен, неудачлив в любви, не пылок, хотя и храбр, и благороден. Его лирический герой – необычайно страстный покоритель сердец, вечно беспечный и ленивый мудрец-философ, который только и делает, что пьет вино, наслаждается беседой с друзьями, ждет возлюбленную, читает или пишет стихи и предается размышлениям. Различие между автором и его лирическим героем было столь значительно, что оно бросалось в глаза современникам. П.А. Вяземский писал: «О характере певца судить не можно по словам, которые он поет... Неужели Батюшков на деле то же, что в стихах? Сладострастие совсем не в нем»<sup>1</sup>.

В стихотворениях раннего Батюшкова отразился не достоверно житейский его человеческий портрет, а художественно обобщенный духовный облик лирического «я».

---

<sup>1</sup> Остафьевский архив князей Вяземских. Т. 1. СПб., 1899. С. 382.

Батюшков воспел и эстетизировал свои помыслы, свои желания, свои идеалы. Они были частью его самого. И в этом смысле его лирический портрет психологически правдив, в нем есть истина.

В лирическое герое Батюшкова воспроизведена сокровенная душа автора-поэта, воплотившая его мечту о человеке и мире. За скобками этой лирической мечты оставлено все, что мешало бы читателю полюбить лирического героя поэта. Многие биографические факты не вмещались в лирический образ, который Батюшков хотел бы оставить как память о себе. В отличие от суммарного лирического героя Жуковского лирический герой Батюшкова психологически более конкретен. Это не человек вообще с его личными переживаниями, а вполне определенная и узнаваемая личность, обладающая индивидуальными чертами. Не получив права на поэтическую биографию, герой получил право на поэтическую судьбу, какой она ему виделась и какую он избрал для себя. Часть биографических фактов не попадает в лирику, созидаемую как доподлинная правда о самых значимых и глубинных переживаниях Батюшкова. Из биографии изымается все, что не совпадает с такой правдой. Когда Батюшков говорил, что он жил так, как писал, а писал так, как жил, то его слова относились прежде всего к его душевной жизни. Именно этим литературным обликом «беспечного поэта-мечтателя, философа-эпикурейца, жреца любви, неги и наслаждения» Батюшков вошел в литературу. Его черты обобщил Пушкин в послании «К Батюшкову»:

Философ резвый и пиит,  
Парнасский счастливый ленивец,  
Харит изнеженный любимец,  
Наперсник милых аонид...

Сотворенный Батюшковым поэтический портрет бесконечно обаятелен и подкупающе жизнелюбив. Поэт обладал поистине артистической душой. Каждое чувство, каждый душевный порыв не просто красиво выражены, но изящны, прекрасны до их поэтического преображения. В лирике Батюшкова артистизм души выразился в гармонии звуков, в их «итальянской звукописи» («Если лилия листьями...»), в броской живописности и динамичной пластике, а нередко в шуточной театральности.

#### **4-ТЕМА: Творчество В.А.Жуковского.**

##### **ПЛАН:**

- 1) Краткие сведения о жизни и литературной деятельности.**
- 2) Ранние элегии В.А.Жуковского. 1808-1812 гг. – расцвет романтической лирики В.А.Жуковского.**
- 3) Лирика Жуковского. Проблема поэтического слова.**



Во время начала деятельности Жуковского поэтом считался тот, кто создал большую эпическую поэму. Ж. разрешает это мнение и закладывает основы малых форм. Он осмысливает философскую проблематику и делает предметом лирики душу человека. По-мнению Ж. размышление вырастает из наблюдения, поэтому в его элегиях соединено описание и переживание. Отсюда возникает два плана: предметный и медитативный.

Лирический герой слит с миром природы, он улавливает внутреннее её движение. Динамику, переход из одного состояния в другое Ж. удаётся передать за счёт изображения пограничных состояний. Например, дня и ночи. Однако Жуковский передаёт не только зрительные, но и слуховые, а также осязательные ощущения.

Всё это можно обнаружить в стихотворении «*Сельское кладбище*» (перевод) 1802года. Ж. вводит слова-лейтмотивы, которые одновременно содержат в себе несколько значений. За что в последствие ему достаётся от критики, тк это было совершенно ново для того времени. Обычно, слова употреблялись только в прямом значении, не имея никакого подтекста (а теперь появляются зачатки символизма). Динамика в стихотворении достигается за счёт смены освещения, а движение ветра, жужжание жуков и тишина в целом передаются за счёт аллитерации:

Уже бледнеет день, скрываясь за горою;  
Шумящие стада толпятся над рекой;  
Усталый селянин медлительной стопою  
Идет, задумавшись, в шалаш спокойный свой,  
В туманном сумраке окрестность исчезает...  
Повсюду тишина; повсюду мертвый сон;  
Лишь изредка, жужжа, вечерний жук мелькает,  
Лишь слышится вдали рогов унылый звон.

Мир погружается в тишину, которую Ж. обозначает как «мёртвый сон». Но тишина как раз таки здесь не мёртвая, это не абсолютное молчанье, а звуки, которые раздаются в ночи. Они подчёркивают тот покой, что наступает с приходом ночи. Однако, элегии Ж. двуплановы. Поэт избирает особое время перехода, перетекания дня в ночь – сумерки. Романтики любили изображать природу в подвижном состоянии, когда день сменяется вечером, вечер ночью, а ночь утром. Картина Ж. предвосхищает другую- день уподоблен жизни, сумерки- её завершению. Смерть не наступила, но она уже близка.

Вместе с миром живых, перед нами возникает и мир мёртвых:

Под кровом черных сосн и вязов наклоненных,  
Которые окрест, развесившись, стоят,  
Здесь праотцы села, в гробах уединенных  
Навеки затворясь, сном непробудным спят.

Денницы тихий глас, дня юного дыханье,  
Ни крики петуха, ни звучный гул рогов,  
Ни ранней ласточки на кровле щебетанье —  
Ничто не вызовет почивших из гробов.

Постепенно «туманный сумрак» охватывает всю природу. Уже глаз не способен различить предметы, и тогда на помощь приходит звук. «Мертвый сон», «тишина» становятся приметами смерти, которая связана как с наступающей тьмой, так и с безмолвием. И отдельные звуки – жужжание жука, унылый звон рогов, «сетования» совы – выразительнее передают общее и полное беззвучие. Выражение «унылый звон» тоже говорит о том, что поэт переходит к теме смерти: унылый означает подавленный унынием, не имеющий никакой надежды, живущий в печали. И вот, наконец, когда все потонуло в сумраке и все кругом замерло, поэт переходит к размышлению о кладбище и его поселенцах. Здесь, «навек затворясь, сном непробудным спят» «праотцы села».

Это тоже своеобразный покой, но такой, который душа обретает за порогом земного существования. Благодаря этому обозначается мысль о том, что все равны перед смертью, и высшие и низшие чины:

На всех ярится смерть — царя, любимца славы,  
Всех ищет грозная... и некогда найдет;  
Всемощны судьбы незыблемы уставы:  
И путь величия ко гробу нас ведет!

В этом заключается размышление лирического героя. Также Ж. говорит о нереализованности природных возможностей тех, кто может покоиться на погосте:

Ах! может быть, под сей могилою таится  
Прах сердца нежного, умевшего любить,  
И гробожитель-червь в сухой главе гнездится,  
Рожденной быть в венце иль мыслями парить!  
Но просвещенья храм, воздвигнутый веками,  
Угрюмою судьбой для них был затворен,  
Их рок обременил убожества цепями,  
Их гений строгою нуждою умерщвлен.

В элегию входит тема судьбы и рока, но в них в отличие от баллад, не возникает противостояние с судьбой. Ж. говорит о том, что важно, что бы тебя кто-то помнил. Пока человека помнят – он жив. Но когда забывают – человек уходит в забвение.

В 1803 году появляется стихотворение *«На смерть А»*, посвященное Андрею Тургеневу. А.Т. Был близким другом Ж., но он рано умирает. Однако в стихотворении Ж. не грустит, а придаётся веселью смерти, тк он верит в то, что встретится со своим другом на небесах. Отсюда возникает идея: пока мы скорбим, то вспоминаем всё самое лучшее и весёлое:

Прости! не вечно жить! Увидимся опять;  
Во гробе нам судьбой назначено свиданье!  
Надежда сладкая! приятно ожиданье! —  
С каким веселием я буду умирать!



Спасение у Ж. в мечте. Он убеждён, что воспоминание не только воскрешает в душе минувшее, оно также помогает преодолеть забвение.

Программным становится стихотворение «*О милых спутниках*» (воспоминание). В нём Ж. называет воспоминания «двойником нашей совести», т.к. это память душевная, создающая в сознании некую панораму минувшего, и то, какой эта панорама будет зависеть от человека:

О милых спутниках, которые наш свет  
Своим сопутствием для нас животворили,  
Не говори с тоской: *их нет*;  
Но с благодарностию: *были*.

16 февраля 1821 г.

Ж. считает, что забвение грозит суровыми утратами. Отнимает близкого человека вовсе не смерть, а случай, внешние факторы. Отсюда появляется стихотворение «*Кольцо души-девицы*» 1816 год.

Случайная потеря кольца, подаренного девушкой, оказывается трагической случайностью.

Мне, дав его, сказала:  
"Носи, не забывай;  
Пока твое колечко,  
Меня своей считай!"

Не в добрый час я невод  
Стал в море полоскать;  
Кольцо юркнуло в воду;  
Искал... но где сыскать?!

В 1819 году Ж. пишет стихотворение «*Невыразимое*», которое называют его литературным манифестом. Это парадоксальное стихотворение. Ж. приходит к тому, что мир – это есть живое, а слово – есть мертвое. И все попытки выразить мертвым живое – бесполезны.

Молчание он представляет как сгусток мыслей, нечто бесплотное. Композиционным центром стихотворения является ряд вопросов, каждый из которых есть новый виток мыслей.

Что наш язык земной пред дивною природой?  
С какой небрежною и легкою свободой  
Она рассыпала повсюду красоту  
И разнovidное с единством согласила!  
Но где, какая кисть ее изобразила?  
Едва-едва одну ее черту  
С усилием поймать удастся вдохновенью...  
Но лъзя ли в мертвое живое передать?  
Кто мог создание в словах пересоздать?  
Невыразимое подвластно ль выраженью?..

Противостояние живого и мёртвого является главной антитезой этого стихотворения. С одной стороны существует гармония мира, свобода природной красоты. С другой – бессилие художника в его стремлении передать полноту бытия доступными ему средствами.

К середине 20х годов в литературу приходит Пушкин, и стиль Ж. становится пережитком. Он занимается переводами поэм и эпоса. В частности переводит «Одиссею». А к концу жизни уезжает за границу.

В 1851 году пишет стихотворение *«Царскосельский лебедь»*, которым напоминает о своём присутствии.

В нём он выразил свои взаимоотношения с современной ему эпохой:

Лебедь белогрудый, лебедь белокрылый,  
Как же нелюдимо ты, отшельник хилый,  
Здесь сидишь на лоне вод уединенных!  
Спутников давнишних, прежней современных  
Жизни, переживши, сетуя глубоко,  
Их ты понимаешь думой одинокой!  
Сумрачный пустынный, из уединенья  
Ты на молодое смотришь поколенья  
Грустными очами; прежнего единый  
Брошенный обломок, в новый лебединый  
Свет на пир веселый гость неприглашенный,  
Ты вступить дичишься в круг неблагоклонный  
Резвой молодежи.

Замечательное свойство поэзии Жуковского – одухотворять и одушевлять все сущее – блестяще проявилось в его знаменитой элегии *«Море»*. Жуковский рисует морской пейзаж в разных состояниях, но его мысль занята другим – он думает о человеке, о его жизни, о стихии, бушующих в его груди. С этой целью Жуковский одухотворяет море, дает ему жизнь. Природа для поэта не равнодушна, не мертва. В ней скрыта душа, она жива. Вот и море Жуковского «дышит», способно «любить» и даже «наполнено» «тревожной думой». Как в душе человека, в душе моря скрыта «глубокая тайна», которую и хочет разгадать поэт. Но море безмолвно, оно таит свою душу, хотя поэт и чувствует тревогу:

Что движет твое необъятное лоно?  
Чем дышит твоя напряженная грудь?

И вот, наконец, часть тайны, по размышлении, приоткрывается поэту:

Иль тянет тебя из земныя неволи  
Далекое светлое небо к себе?

Море лежит между землей и небом, оно, занимая промежуточное положение, открыто тому и другому. Это особая стихия – ни земля, ни небо, – но им подвластная. Море не может вырваться из земной тверди, но его манит небо, и море стремится к нему, никогда его не достигая. С землей связана его скованность, неволя, с небом – светлые чистые порывы. Не так ли и человек, погруженный в земную суету, рвется в небесную безбрежность, в вечные края Божьего царства, жаждет идеала и желает его? Море полно «сладостной жизни», оно счастливо, когда небо открыто его «взору». Ему передается чистота небесного блаженства («Ты чисто в присутствии чистом его»). Так и человек, следующий Божественным предначертаниям и помыслам, остается нравственно чистым душой. Но едва темные тучи закроют ясное небо, море охватывает тревога, его настигает смута, оно утрачивает идеал, не «видит» его и, чтобы не потерять совсем, «терзает»

«враждебную мглу». Победив тьму, оно еще долго не успокаивается. Из этой картины, нарисованной Жуковским, следуют несколько выводов.

Во-первых, для Жуковского море – подвижная стихия; его спокойствие обманчиво, мнимо; причина тревоги лежит в самом его положении между землей и небом; любуясь небом и стремясь к нему, оно всегда опасается, что небо отнимут злые силы, и море потеряет предмет своих стремлений и упований («Ты, небом любуясь, дрожишь за него»).

Во-вторых, картина, созданная Жуковским, религиозна и философична. Она связана с его представлениями о земной неволе, земной суете, в которой нет совершенства, и о небесной безупречной чистоте и красоте, к которым все сущее испытывает неотразимое тяготение, томление, порыв. Это стремление к лучшему и есть закон, лежащий в основе бытия.

В-третьих, элегия Жуковского имеет в виду не только море, не только природу. Оно относится к человеку и к человечеству. Они не могут существовать, жить, дышать без идеала. Иначе они лишатся смысла и цели, вложенных в них Творцом. Но небо, независимо от человека и человечества, может быть скрыто от них враждебными темными силами, и тогда неизбежны смута, беспокойство, угроза самой их жизни. Поэтому мысль, чувства человека, его душа и дух обречены на вечное беспокойство, на вечную тревогу, пусть скрываемую, но присущую им изначально. Причина этой тревоги лежит вне человека, но волнуется он за себя – за то, что исчезнувшее небо, исчезнувший идеал сделают бессмысленной его жизнь и погрузят ее в темноту, подобно тому, как мгла покрывает землю, оставшуюся без солнца, как уйдет свет из души, потерявшей веру в Бога. Знакомство с некоторыми лирическими стихотворениями Жуковского позволяет уточнить и расширить впечатления от его поэзии.

#### **Лирический герой:**

Между Жуковским-человеком и его лирическим образом установилось прочное единство, но не тождество. Такого единства русская поэзия еще не знала. «До Жуковского, – писал В.Г. Белинский, – на Руси никто и не подозревал, чтоб жизнь человека могла быть в такой тесной связи с его поэзией и чтобы произведения поэта могли быть вместе с лучшей его биографией».

Особенность лирического героя Жуковского заключается в том, что он чрезвычайно обобщен (в стихотворениях, написанных от первого лица), что его мысли, чувства и переживания еще мало индивидуализированы. Жуковский пишет о себе как о человеке вообще, а не как о данном, конкретном индивидууме.

Для того чтобы выразить внутренний мир, «душу», «я» в образе лирического героя, Жуковскому нужно было преобразовать тогдашний поэтический строй русской поэзии, ее семантико-стилистическую систему, основанную на рационалистических принципах отношения к поэтическому слову, характерных для поэзии XVIII в.

*«Теон и Эсхин».*

Бесценна роль Жуковского в нравственном влиянии на русскую публику и на русскую литературу, которые он обогатил истинно-человеческим, глубоко гуманистическим содержанием.

Преимущественная тональность стихотворений Жуковского – очарованность бытием, миром, созданным Богом, и разочарованность обществом. Жуковский искренно неудовлетворен царившими в его время моральными нормами. Жалобы на жизнь он связал с собственной участью и придал им обобщенное значение благодаря религиозно-гуманистическому пониманию человека.

Эти настроения он выразил в программном стихотворении «Теон и Эсхин». В нем есть строки, в которых выразилось нравственное существо поэзии Жуковского:

При мысли великой, что я человек,  
Всегда возвышаюсь душою.

Жуковский задумался над тем, что составляет счастье человека: слава, богатство, карьера, чин, должность или гордое личное достоинство, незапятнанная личная честь, крепкая дружба, большая любовь, стойкая и неослабевающая вера. Два героя – Теон и Эсхин – по-разному смотрят на счастье человека. Эсхин искал его за пределами собственной души, во внешнем мире, в отдаленных краях, в наслаждении. И не нашел. Мудрец Теон тихо жил в родном краю и весь был погружен в заботы о своей душе. И хотя его постигло горе (умерла его подруга), Теон обрел подлинное счастье. Он понял, что счастье – в его душе, во всем его человеческом существе, и ничто – никакие временные блага – не могут его заменить. Даже страдание, пережитое Теоном, становится для него источником новых человеколюбивых чувств: оно укрепляет его душу, учит безропотно принять закон природы, а могила подруги умеряет его скорбь, потому что любовь Теона не иссякла, и он верит, что в будущем его ждет радостное свидание с любимой. Там, в загробном мире, они уже никогда не расстанутся и ничто не сможет их разлучить.

Счастье человека и смысл его жизни, убежден Жуковский, состоят не во внешнем интересе, а в нем самом, в силах его души.

Так как в реальном мире между просвещенной, глубоко нравственной личностью с ее большими духовными запросами и косным обществом, погруженным в эгоистические заботы, пролегла пропасть, то личность в поэзии Жуковского отчаянно одинока. Она находит понимание лишь среди немногих людей, разделяющих нравственные чувства поэта (Жуковский даже адресовал своим друзьям сборник стихов «Для немногих»<sup>2</sup>). Однако одиночество не отвращает поэта от всего мира. Душа человека необъятна, она вмещает в себя всю Вселенную и сама является ею. Жуковский принимает жизнь даже с ее страданиями и печалью, потому что они содействуют нравственному возвышению личности («Все в жизни к великому средство»).

Поэт верил, что в конечном итоге прекрасное и возвышенное в человеке победят. Но торжество их наступит за пределами земного бытия, в той вечной, совершенной жизни, которая зовется Царством Божиим.

С течением времени Жуковский все чаще и чаще, все убежденнее и настойчивее говорит в своих стихах о вечном идеале человечности, о вечной красоте, которые противостоят земной суете, жестоким обстоятельствам, несовершенной действительности. Он пишет о стремлении души в запредельное «Там», в заповедную область света, любви, покоя, прекрасного. Из тесных и узких пределов сущности, из грешной земной юдоли, называемой «Здесь», душа поэта порывается в просторы чистого и светлого блаженства. Этим настроениям посвящены стихотворения «Цвет завета», «Я Музу юную, бывало...», «К мимопролетевшему знакомому Гению», «Жизнь», «Лалла Рук», «Видение поэзии в виде Лалла Рук», «Мотылек и цветы», «Таинственный посетитель». Тем самым в поэзии Жуковского со всей полнотой и остротой проявилось типичное для романтизма *романтическое двоемирие*.

Своеобразие Жуковского состоит в том, что поэт увлекает не конкретным изображением того и другого мира (они выражены поэтическими формулами стихотворения «Таинственный посетитель» – «Здесь» и «очарование Там»), признаки и даже контуры которых под его пером ускользают, а намеком на присутствие идеального мира в земном,

томлением, порой вдохновенным порывом к идеальному миру. В описаниях у него преобладает зыбкость очертаний. Он передает не конкретный пейзаж, а пространство, воздух, даль, звуки – все, что нельзя потрогать, осязать, а можно только ощутить, обонять, увидеть, почувствовать. Жуковский уносит читателя в неведомую даль очарования, убеждая в передаче дуновения красоты, ее дыхания, ее незримым, но внятными душе присутствием. Он внушает читателю мысль о совершенстве и гармонии неземного мира и этим побуждает сбросить груз земной суеты, презреть мелкие интересы и оживить истинно человеческие свойства.

Ж. сформировал новый тип поэтического языка, заложил основы суггестивного стиля, главная задача которого – вызывать в читателе определенное настроение, внушить ему чувства и мысли при помощи какой-то эмоции.

Поэт с точки зрения Ж. не должен изолировать себя от мира: трудится необходимо в уединении, но не забывать людей, которые тебя окружают.

Ж. был далек от социальной проблематики, а целью искусства он считал одно лишь творчество.

#### **4. Баллады Жуковского.**

Жуковский много переводит, в том числе и баллады, но формирует из них свои собственные «баллады приёмышы».

Благодаря Ж. баллада изменяется как жанр. У него появляются авторские оценки, что не воспринимается изначально критикой положительно.

Первой переводной балладой становится «Людмила» в 1808г. Создание этой баллады воспринимали как разрыв с прежними традициями и появление романтизма.

По поводу этой баллады Ж. много спорит с Котениным, который говорит о том, что такая неточность перевода неприемлема.

Однако Ж. продолжает свою деятельность по переводу баллад и пишет их в период с 1808 по 1833г. Всего их было 36. Большею частью переводы из Бюргера, Шиллера, Гёте.

Баллады Ж. разделяют на 3 типа:

##### **1. Античные баллады. («Кассандра», «Ахилл», Торжество победителей»)**

Перед читателем появляется мир на грани беды. Мир оказывается на переломе в тот момент, когда ничто не предвещает беды.

В этих балладах не вычленено добро и зло. Есть человек и его судьба, он стоит на перепутье жизни.

Действие происходит в контексте прошлого и как правило происходит на открытом пространстве. Это может быть поле или равнина.

Есть 1 центральный герой, он погружён в свои раздумья. Он переживает свои раздумья. Тема рока и судьбы.

Ахилл предвидит смерть своего друга и свою, Кассандра в роже переживает за судьбу своего народа в то время когда идет свадьба ее сестры. Агамемнон понимает, что не всем дано добраться до дома.

В них перед читателем предстаёт мир без границ и преград, без замков с мощными стенами. В то время, как ничто не предвещает беды балладный герой прозревает грядущие беды.

Античный герой не вступает в противоборство с судьбой. Он знает, что рок неизбежен и обязательно настигнет его. Для Ж. важен не героический момент, а элегический.

Объектом изображения служит не поступок и действие, а сознание героя, который не оплакивает свою участь, но при этом скорбит о других. То есть герой античных баллад ориентирован не на себя, а на других. Он обеспокоен судьбой его цивилизации, поэтому его внутреннее состояние контрастно тому, в котором прибывают другие. Они в неведение, а ему известно всё.

## **2. средневековые баллады**

Изображается средневековье, христианство, феодалы и прочее.

Возникает двоимирие: мир бога и мир дьявола.

Главный сюжет: человек отходит от веры в бога и совершает преступление. (« мщение »)

Изображается не само преступление, а то, как оно живёт в герое.

Идея: преступление всегда будет гласным и за него последует наказание. И если ты один раз оступился, ушёл во зло, то возврата тебе оттуда нет.

«Баллада о старушке»

Старушка была ведьмой и в смертный час она не может быть принята светом добра.

Поэтому призывает сына, чтобы тот помог ей, спас её. Но на 3 день за старушкой приходит дьявол, который уносит её труп.

Во всех этих балладах сквозит ирония.

В средневековых балладах перед нами закрытый мир, сосредоточенный в замке или близ него.

Герои этих баллад активно проявляют себя в действии. Порыв и страсть мгновенно реализуются у них в действие, в поступок, который полностью отражает их внутренний мир.

Конфликт на противостоянии добра и зла.

Инобытие – динамический мир, мир зла. Зло проникает в реальный мир, и стремится завоевать реальную действительность. Зло здесь – абсолютное и непомерное. Оно обрушивается на человека со всей той тяжестью с которой только возможно. Конфликт на противостоянии добра и зла. Человек переступает установленные моральные нормы, традиции. В основе поступка человека чаще всего лежит злоба, зависть, жажда мести и эгоизм. Содержанием становится преступление и наказание за него. В Людмиле, например, героиня взроптала против Бога. Ропот вместо покорности ему ведет к наказанию.

Для средневековых баллад характерен образ кающегося грешника, но покаяние не способно спасти душу. Если ты один раз вступил во зло, то там и останешься навсегда.

(баллада о старушке)

Возмездие неизбежно даже если преступление было тайным, и у него нет свидетелей.

Мир, окружающий человека одухотворяет, наполнен жизнью, и он-то разоблачает злодея.

(варвик, мщение)

В балладах зло неизбежно наказывается, при чем дважды. Во-первых, показано то, как героя настигает нравственное наказание: преступление жжет душу преступника, оно постоянно возвращается к нему как воспоминание и постепенно мир для него начинает утрачивать свою прелесть.

Во-вторых, осуществляется реальное возмездие, расплата жизнью. И зачастую в момент смерти герой оказывается в тех же обстоятельствах, что и его жертва ( Адельстан, Варвик).

Из средневековых баллад можно выделить третий тип баллад:

В средневековых балладах «Эолова арфа», «Алина и Альсим» Жуковский избегал развернутого сюжета. В этих балладах эпическое начало до предела сжато, а на первый

план вышла чистая лирика, обнажившая психологию чувств и придавшая содержанию обобщенно-символическое значение.

### **3. человек и иррациональное.**

Вырастают из средневековых легенд. («Лесной царь», «рыбак», «кубок» и др.) в основном Гёте.

«Лесной царь» - есть приделы, которые человек стремится понять, но если однажды он к ним прикоснется, то больше никогда не отпустит.

«Рыбак» - слова употребляются не в прямом значении, Ж. добавляет к ним подтекст. (прохладно-голубой свод неба – для передачи отдалённости). Это позволяет создавать ускользающие образы.

В «Лесном царе» таинственный мир, отвергаемый рационалистическим сознанием, оказывается вполне реальным, он имеет своих обитателей, свое время. Вторжение этого мира в действительность приводит к трагическим последствиям. В балладе сталкиваются не только два мира реальности, но и два типа сознания. Одно (сознание взрослого, умудренного опытом человека) воспринимает мир таким, каким он видится. Второе (интуитивное сознание ребенка) – видит скрытое и тайное. Баллада строится не только как беседа ребенка и ездока, но и как диалог между двумя типами сознания, двумя реальностями.

Реплика младенца в этом диалоге содержит в себе обобщение о видении, перед которым ребенок ощущает свою беспомощность, а потому молит отца о спасении. Но его видение реальности тут же опровергается, разрушается ответной репликой ездока. Если младенец видит лесного царя в темной кроне деревьев с густой бородой, видит его дочерей, которые зовут его за собой, то ездок не видит того, что замечает ребенок. Он видит лишь туман над водой, чувствует ветер и слышит шум листвы. Но инобытие реально, в определенный момент оно вторгается в реальность и начинает управлять ей, вселяя в душу того, кто его не видит, ужас и страх и забирая того, кто в эту реальность проник.

Таинственные силы диктуют человеку правила игры, вступают с ним в диалог. В балладе это диалог с младенцем. Диалог лесного царя однонаправлен, младенец не отвечает на них, переадресовывая их отцу. Но сами слова о счастье страшат куда больше чем простые угрозы.

Однако убежать от ирреального мира нельзя. Лесной царь забирает к себе младенца, послушно на зов русалки уходит рыбак. Но даже если человеку удастся избежать смерти, таинственный мир его уже не отпустит.

Так в балладе «кубок» пажу удастся выбраться из морской бездны и вернуть кубок царю, его спасает молитва. Но он не отказывается от искушения второй раз проникнуть в тайны морские. Однако слишком высокую цену объявляет морской царь за них – свою дочь. Пажу удалось прикоснуться к тому, что скрыто в морских глубинах. Но обладание скрытым от человека знанием несет гибель.

Герой в таких балладах всегда погибает, так как поддается искушению проникнуть в тайны бытия, недоступные другим. Таким образом зло оказывается не только ужасным, но и притягательным. Поступок героя чаще всего является добровольным, он совершает его по внутреннему импульсу.

Однако если говорить о зле вообще, то есть в балладах Жуковского такие, в которых «маленькому человеку» всё же удаётся выстоять в поединке со злом и сохранить свою совесть чистой. Это баллады «Светлана», где все ночные ужасы оказались лишь сном, и «Адельстан», где гибнет не младенец, а его губитель.

Ж. формирует жанровый канон. Именно его балладами задан определённый круг ассоциаций, прочно связанных с этим жанром: луна, ночь, мёртвые, переход сна в явь, нечто пугающее. Но всё это лишь внешний облик, за которым скрыта тема столкновения человека и рока.

В балладах Ж. формируются основные черты этого жанра. Особенности баллад является отрывочность, недосказанность, лирическая манера повествования. Ж. обозначает два временных пласта: эпический и личностный, который относится к главному герою. То есть герой на время выпадает из эпического времени, оказываясь в своём субъективно-личностном. В этом времени для героя становится актуален лишь один момент.

Часто Жуковский обращается к пластике, через которую выражает состояние героя. «Роланд оруженосец», когда Милон возвращается с сыном после неудачного, на его взгляд, похода на великана. Однако Милон не знает, что его сын уже победил великана.

Для передачи внутреннего мира героев Ж. использует пейзаж. Природа становится действующим лицом в балладах.

Сам строй поэтической речи, ритмическая организация баллад таковы, что передают чувства, внутреннее состояние героя, нарастание страха в его душе. Это разнообразные повторы, риторические вопросы и восклицания, инверсии.

Однако же поэтические эксперименты Ж. вызывали полемику. Очень показательным был критический разбор баллады «Рыбак», осуществлённый Сомовым. В ней Ж. употребляет слова с различным смыслом (символизм), что было крайне ново, тк все слова употреблялись только в прямом значении. Но если посмотреть на перевод, станет ясно, что Ж. стремится воссоздать субъективные впечатления, а не зримые достоверные картины.

Форма баллады, введенная Жуковским, открыла литературе характер человека как сложившуюся данность.

Персонажи баллад жили богатой внутренней жизнью, однако не были объяснены или, как говорят литературоведы, детерминированы социально-историческими условиями и обстоятельствами. Их поведение мотивировалось лишь общими человеческими свойствами и принадлежностью к национальной культуре. Большей частью они «вынимались» из конкретного исторического времени и пространства.

Баллада Жуковского представляла собой замкнутую жанровую структуру с подвижной фабулой и тяготела к философскому осмыслению сюжетов. Человек в балладе чувствовал над собой власть высших таинственных сил – святых и дьявольских, демонических, которые вели за него непримиримую борьбу. Первые увлекали его душу к добру, вторые всегда были готовы сбить его с правильной дороги и привести к гибели. Однако выбор, по какому пути идти, всегда оставался за персонажами баллад. Русская поэзия усвоила заветы Жуковского, который сообщил ей психологизм и философичность. Он же открыл национальный тип русской девушки – «В ней душа как ясный день», – который затем будет воспроизведен нашими писателями от Пушкина до Чехова.

Балладное время всегда однонаправлено. В литературных балладах встречаются параллельные описания, но возвращения в прошлое не бывает. Однако персонажи могут говорить о минувших событиях – как это происходит в драматургии классицизма. Тем самым объясняется состояние героев и мотивируются дальнейшие действия: баллада предстает как последнее звено событийного ряда, оставшегося «за текстом»»<sup>20</sup>.



Для жанра баллады характерно наличие специфического и поэтического (так называемого балладного) мира, которому присущи свои художественные законы, своя эмоциональная атмосфера, свое видение окружающей действительности. В основе лежит история, героика, фантастика, быт, преломленные через призму легенды, предания, поверия.

Автор смотрит на окружающее глазами своих героев, разделяя их «наивно-простодушную» веру в реальность чудесного, сказочного, фантастического. Так возникает специфическая атмосфера таинственности, недосказанности, предчувствий и пророчеств, которые вызывают у читателя мысль о чем-то роковом, predetermined, с чем порой пытаются вступить в борьбу герои баллад.

Эпическое начало связано с наличием ярко выраженного событийно-повествовательного сюжета и объективного героя. Сюжет обычно одноконфликтен и однособытиен, в данном смысле баллада сближается с рассказом. При этом своеобразии балладного сюжета заключается не только в большей обобщенности по сравнению с сюжетом в прозаическом произведении, но и в особом культе События с большой буквы. Дело в том, что сюжетно-композиционную основу баллады составляет не обычное событие, а исключительный случай, выдающееся происшествие, выводящее балладное действие за границы повседневного мира реальности – в мир легендарно-фантастический. Это событие составляет сердцевину балладного действия. В этом смысле сюжет по своему характеру ближе к мифологическому, чем к новеллистическому повествованию. Поэтому баллада тяготеет к историческим сказаниям, народным легендам и повериям.

Балладному действию присущи особая сжатость, стремительность, динамичность развертывания события, фрагментарность, проявляющаяся в акцентированности авторского и читательского внимания на отдельных, чаще всего наиболее напряженных моментах.

Лирического героя в балладе нет, рассказ идет от лица стороннего наблюдателя. Лирическое начало жанровой структуры баллады связано с эмоциональным настроением повествования, отражающим авторское ощущение изображаемой эпохи и выражающим лирическое самосознание поэта. Активное отношение художника к событию проявляется во всей эмоциональной атмосфере баллады, но сильнее всего оно обычно проступает в зачине или в **финале** баллады, как бы обрамляющих ее событийный сюжет и тем самым поддерживающих тот или иной эмоциональный настрой произведения. Драматическое начало жанровой структуры баллады связано с напряженностью действия, подчеркиваемой обычно особым, стремительным, стихотворным ритмом. По сути, каждая баллада – это маленькая драма. Конфликт, лежащий в основе, всегда остро драматичен. **Развязка** же, будучи сюжетным завершением конфликта баллады, носит не просто неожиданно-эффектный, но зачастую трагический характер. В известной мере драматизм баллад связан также с той атмосферой страха и ужаса, без которой вообще нельзя представить художественную природу традиционной романтической баллады. Иногда это носит чисто религиозный характер, но также представляет собой своеобразную форму философского признания существования некоей непостижимой и неподвластной человеку силы. В большинстве баллад это просто осознание того, что внешние, объективные обстоятельства, зачастую оказываются сильнее внутренних, субъективных побуждений отдельной человеческой личности. Отсюда столь характерный для баллад мрачноватый колорит.

## 5-ТЕМА: Творчество А.С.Грибоедова.

### ПЛАН:

- 1) Краткие биографические данные.
- 2) Ранний период творчества Грибоедова, его работы в соавторстве с Катениным и Шаховским.



**Грибоедов** – личность уникальная. Один из самых ярких дипломатов своей эпохи (1828 год Туркменчайский договор). Талантливый драматург, блистательный остро слов, талантливый музыкант, полиглот ( владел французским, немецким, английским, итальянским, персидским, арабским).

В историю русской литературы Г. вошел как автор одной комедии, однако при жизни он был удачливым и популярным драматургом:

- «Молодые супруги»
- «Студент»
- «Своя семья, или Замужняя невеста»
- «Притворная неверность»

Многие из них имели успех у зрителя. А комедия «Студент» нашла своё отражение в романе Гончарова «Обыкновенная история».

Однако вершиной творчества Грибоедова считается комедия «Горе от ума». Перед Грибоедовым стояла нелегкая задача: создать сценическое и одновременно с этим глубокое по содержанию произведение, совместить традиционный комедийный сюжет с высокой темой – темой ума, используя традиционную форму комедии с интригой. Показать человека, который находится в противоречии с обществом его окружающим, так как несет в мир новые идеи, новую этику, новый тип отношений.

В жанре комедии Грибоедов стремился совместить два её вида – злободневную, памфлетно-сатирическую, «колкую», ставящую своей целью исправление нравов. И «легкую», светскую, свободную от нравоучений, с динамической интригой и непринужденным салонным диалогом, живость которого создаётся разностопным стихом и острым языком, близким к разговорному стилю.

Традиционной для комедии классицизма была сюжетная схема, где на руку благородной девицы претендовали сразу два молодых человека, образы которых противопоставлены, причем один из них уверен в своем превосходстве, говорлив и насмешлив, а второй скромнен и почтителен, именно его любит невеста, обладающая такими же качествами, и он в конце пьесы добивается ее руки.

Г. сохраняет эту схему, но основным моментом становится не борьба за руку девушки, а трагедия Чацкого, которая разворачивается на фоне современного ему общества.

Традиционная комедия с интригой как бы переосмысливается.

Поэтому исследователи говорят о принципе компромисса, понижающем весь художественный строй «Горя от ума», и рассматривают его как плодотворный синтез традиций и новаторства. Там, где современный читатель без труда обнаруживает то, что обусловлено театральной традицией, современники Грибоедова, напротив, замечали разного рода отступления от правил.

Прежде всего, их поражал сам главный герой – Чацкий. Грибоедов поместил своего героя-резонера в непривычный для такого типа персонажей комическое положение. Чацкий неизменно оказывается в подобных ситуациях во время любовных объяснений с Софьей. Уже в момент их первой встречи видно, что Софья не рада приезду Чацкого, но он не замечает ее иронии, не ощущает неприязни, его не смущает ее холодность, он не обращает внимания на то, что она явно стремится оборвать разговор, не подхватывает его реплик.

Уже в первом диалоге Чацкого с Софьей сталкиваются разные эмоциональные состояния, разные ритмы, разные жизненные позиции. Чацкий эмоционален, его переполняет радость, он стремится высказаться и уверен в единодушии собеседника.

Эмоциональное состояние Софьи обусловлено двумя моментами: 1. Утренним столкновением с Фамусовым, когда ему чуть не раскрываются отношения Софьи с Молчалиным. 2. Последующий разговор с Лизой.

Лиза говорит о том, какие последствия могут быть за эти ночные свидания, и по сути прогнозирует финал комедии:

... Запрет он вас; - добро ещё со мной;  
А то, помилуй бог, как разом  
Меня, Молчалина и всех с двора долой.

Она же формулирует тот принцип, на котором основан порядок в доме Фамусова: Грех не беда, молва не хороша. И этот принцип реализуется в финальной реплике Фамусова: Ах! Боже мой! Что станет говорить Княгиня Марья Алексевна!

Главным в диалоге Софьи и Лизы оказывается возникшее сопоставление Молчалина с Чацким.

Во время разговора с Лизой Софья погружена в меланхолические размышления о Молчалине – на этом фоне возникает Чацкий. Софья не выказывает ни радости от встречи, не просто любопытства. Она ограничивается дежурными фразами, и иронизирует над собеседником. С определенного момента безразличие сменяется неприязнью, которую Софья не скрывает. Чацкий, даже замечая ее настроение, всё же не связывает его с кардинальным изменением отношения к нему Софьи.

Почему в начале даётся подробное описание жизни Софьи и Фамусова, а любовная завязка, свойственная для обычной комедии того времени дается лишь в 7-9 явлениях? Потому что первые явления служат подготовительным фоном, на котором со временем и будет развит конфликт.

В комических положениях оказывается Чацкий и во время общения с Фамусовым. В их диалогах постоянно возникают алогизмы.<sup>3</sup>

### **Фамусов**

Тьфу, Господи прости! Пять тысяч раз  
Твердит одно и то же!  
То Софьи Павловны на свете нет пригоже,  
То Софья Павловна больна.  
Скажи, тебе понравилась она?  
Обрыскал свет; не хочешь ли жениться?

### **Чацкий**

---

<sup>3</sup>В поэтике под алогизмом понимается литературный приём (стилистическая фигура) — нарушение логической связи в литературной речи. Алогизм тесно связан с абсурдом и нонсенсом.

А вам на что?

### **Фамусов**

Меня не худо бы спроситься,  
Ведь я ей несколько сродни;  
По крайней мере искони \*  
Отцом недаром называли.

Ирония Фамусова понятна: он видит игнорирование обычая, традиции, пытается ввести разговор с Чацким в необходимое, с его точки зрения, русло. Алогизм реплики Чацкого выдает несовпадение героя с ситуацией, невозможность такого развертывания общения, на которое переключает разговор Фамусов. Так в этом диалоге обозначается, что интрига комедии развивается не в традиционном (любовном) ключе: разговор, который должен был осуществляться как наставления отца потенциальному, но не самому выгодному жениху, превращается в спор представителей противоположных общественных сил.

Алогизмы – следствие того, что диалоги между Фамусовым и Чацким разворачиваются как «диалоги глухих». В них сталкиваются в споре два абсолютно непроницаемых друг для друга сознания. Герои не слышат друг друга, потому что уже с первых слов выявляется непримиримость их позиций. Чацкий не может подстраиваться под собеседника, не оглядывается на приличие, он даже не задумывается об уместности своих реплик.

Невозможность контакта между Чацким и московским обществом окончательно обозначается в третьем действии. Очень важным оказывается явление 22. Сцена эта значительна потому, что в ней Чацкий появляется впервые после объявления его сумасшедшим, и фамусовский мир сразу обозначает дистанцию между ним и собой.

Игнорирование слов Чацкого, не восприятие его речей фамусовским обществом подчеркнуто авторскими ремарками, положением героя, которой к финалу сцены остается в одиночестве. Чацкий говорит в пустоту, потому что все увлечены либо танцами, либо картами. Грибоедов переосмысливает изначально комическую ситуацию – она превращается в свою противоположность, позволяя выявить трагизм Чацкого.

В системе образов комедии Чацкому отведена роль положительного героя, а это значит, что он автоматически становится альтер эго автора, рупором его идей. Грибоедов использует прием переогласовки одних и тех же идей и тем в исполнении самых разных персонажей.

Чацкий и Фамусов обрушиваются на одни и те же явления русской жизни, например, они говорят об экспансии французской культуры. Но подобный параллелизм лишь выявляет различия жизненных установок. Чацкий вычленяет самую суть явления, говорит об утрате корней, самобытности. Копирование чужих мод, чужих идей для него – род рабства, но рабства в духовной сфере. Мысль о бездумном заимствовании распространяется им и на область языка. Поэтому едва появившись в доме Фамусова, Чацкий говорит о форме общения, узаконенной в московском свете:

Здесь нынче тон каков  
На съездах, на больших, по праздникам приходским?  
Господствует еще смешенье языков:  
Французского с нижегородским?

В монологе о французике из бордо эта тема продолжается:

Воскреснем ли когда от чужевластья мод?  
Чтоб умный, бодрый наш народ  
Хотя по языку нас не считал за немцев.  
"Как европейское поставить в параллель  
С национальным - странно что-то!

Фамусов также клеймит французов, но мотивация у него иная: для него они губители карманов и сердец. С его точки зрения они виноваты в Софьиных проделках, так и вольномыслия Чацкого. Именно с книгами он связывает падение умов и нравов. Сами результаты просвещения воспринимаются Ч. и Ф. по-разному.

По мнению Чацкого, ум формирует свободную личность, которая способна преобразовать общество.

Фамусов же считает, что ум и крамола взаимосвязаны, поэтому общество необходимо отгородить от тех, кто независим в суждениях.

Отголоски речей Чацкого звучат и в словесных пассажах Репетилова, которого называют сниженным двойником Чацкого.

#### **Репетилов**

Куда теперь направить путь?  
А дело уж идет к рассвету.  
Поди, сажай меня в карету,  
Вези куда-нибудь.

#### **Чацкий**

Вон из Москвы! сюда я больше не езду.  
Бегу, не оглянусь, пойду искать по свету,  
Где оскорбленному есть чувству уголок!..  
Карету мне, карету!

Совмещение комического и серьезного в одном персонаже, наделение персонажей целым комплексом черт имеет большой художественный смысл: соединяя высокое и смешное, подчиняя значительное и смешное мелким, нелепым казусам обыденной жизни, Грибоедов воспроизводит правду жизни.

Ещё на одну особенность обращали внимание все современники Грибоедова. Во всей комедии ни плана, ни мысли главной, ни истины.

Впечатление несобранности, несвязности отдельных меж собой сцен проистекало от того, что Грибоедов посягнул на незыблемый принцип «единства действия». Любовная интрига оказывается лишь способом выявить трагедию ума в обществе, где востребован не ум, а практическая сметка, услужливость. Поэтому в горе от ума совмещаются две драмы: общественная и психологическая, уравновешенные композиционно и по содержанию. Вследствие подобного сращения рождается «высокая драма». Старая и хорошо известная форма «комедии с интригой» оказалась способной вместить новое содержание, которое вело к переосмыслению узловых моментов в развитии действия. Например, ни одна любовная линия не получила в комедии ожидаемого завершения. Отсутствует и борьба за руку героини. Нет традиционного для жанра комедии развязки, когда мир гармонизируется, жизнь входит в естественное, правильное русло, зло наказывается, а добродетель торжествует, исчерпывается сам источник конфликта.

В комедии Грибоедова конфликт не исчерпан, герои не обретают спокойствия, не занимают в жизни подобающего им положения. Финальной репликой Фамусова задается новый импульс: о случившемся будут судить в гостиных. Комедия заканчивается знаком незавершённости судьба главного героя, который оказывается на пороге перелома. Будущее Чацкого вынесено за пределы финальной сцены. Читатель, зритель должны додумать, домыслить, что ждет героя за порогом дома Фамусова.

Во многом это стало возможным потому, что Грибоедов использовал новый тип сюжета, основанного на клевете. Сильное место в сюжете, - по словам Тынянова, - это выдумка о сумасшествии Чацкого. Исследователь выявляет постепенное формирование идеи сумасшествия от случайных оговорок к сознательному распространению слуха, в который никто не верит, но все повторяют.

В комедии заметно участие и других жанров: гражданской оды, близкой к ней обличительной сатиры. Монологи Чацкого и Фамусова – это своеобразные сатирические или хвалебные оды. Также заметны эпиграммы на явление или лицо, пародия на балладу, на сентиментальные сюжеты и язык.

Что касается языка, то Грибоедов вводит в пьесу живую разговорную речь, а сама структура стиха ориентирована на воссоздание стихии естественной речи. Грибоедов использует вольный ямб как наиболее гибкий, пластичный размер, максимально приближенный к интонациям разговорной речи. Естественность языка достигалась и за счет уравновешенного сочетания монологической и диалогической речи. С одной стороны комедия насыщена монологами, которые принадлежат Чацкому и Фамусову. Это не случайно. Две общественные позиции должны были получить словесное воплощение, герои-идеологи сталкивались в речевом поединке. Доминирование монолога в грибоедовскую эпоху было нормальным, диалог же исполнял служебную функцию: выступал в качестве связки двух монологов, подготавливал и вводил монолог в текст. Но тут иное. Грибоедов нашел новые приемы организации диалогических реплик. Среди них разнообразные каламбуры. Часто использовался прием разрыва стиха на звенья, когда каждое звено дается одному из собеседников. Комизм диалогу придавал такой прием: собеседник, прерывая говорящего, синтаксически заканчивал его фразу, но придавал ей не тот смысл, который хотел вложить первый персонаж. Использовался диалог глухих, диалог, развивающийся по принципу качелей и др.

История создания комедии

Комедия «Горе от ума» – главный и наиболее ценный результат творчества А.С. Грибоедова. При изучении комедии «Горе от ума» анализу следует подвергнуть, в первую очередь, условия, в которых писалась пьеса. Она затрагивает вопрос назревающего противостояния прогрессивного и консервативного дворянства. Грибоедов высмеивает нравы светского общества начала 19 века. В связи с этим создание такого произведения было довольно смелым шагом в тот период развития русской истории.

Известен случай, когда Грибоедов, вернувшись из-за границы, оказался на одном из аристократических приемов в Петербурге. Там его возмутило подобострастное отношение общества к одному иностранному гостю. Прогрессивные взгляды Грибоедова подтолкнули его к высказыванию своего резко отрицательного мнения по этому поводу. Гости сочли молодого человека сумасшедшим, и весть об этом быстро распространилась в обществе. Именно этот случай подтолкнул писателя к созданию комедии.

Тематика и проблематика пьесы

## **6-Тема: Подробный анализ образов главных героев комедии «Горе от ума»**

### **План:**

- 1) Основные жизненные принципы Чацкого, их несовместимость с моралью фамусовского общества.**
- 2) «Высокосветские молчалины»- характеристика образов Фамусова и Скалозуба**

Анализ комедии «Горе от ума» целесообразно начинать с обращения к ее названию. В нем отражена идея пьесы. Горе от своего здравомыслия испытывает главный герой комедии – Александр Андреевич Чацкий, который отвергнут обществом только из-за того, что он умнее окружающих его людей. Отсюда же вытекает и другая проблема: если общество отвергает человека незаурядного ума, то как это характеризует само общество? Чацкий чувствует себя неуютно среди людей, считающих его безумным. Это рождает многочисленные речевые столкновения главного героя с представителями ненавистного ему общества. В этих разговорах каждая из сторон считает себя умнее собеседника. Только ум консервативного дворянства заключается в умении подстраиваться под существующие обстоятельства для получения максимальной материальной выгоды. Тот, кто не гонится за чинами и деньгами для них безумец.

Принятие взглядов Чацкого для консервативного дворянства означает начать менять свою жизнь в соответствии с требованиями времени. Это никому не кажется удобным. Проще объявить Чацкого сумасшедшим, ведь тогда на его обличительные речи можно просто не обращать внимания.

В столкновении Чацкого с представителями аристократического общества автор поднимает ряд философских, нравственных, национально-культурных и бытовых вопросов. В рамках этих тем обсуждаются проблемы крепостного права, служения государству, образования, семейного уклада. Все эти проблемы раскрываются в комедии через призму понимания ума.

Конфликт драматического произведения и его своеобразие

Своеобразие конфликта пьесы «Горе от ума» заключается в том, что их два: любовный и социальный. Социальное противоречие заключается в столкновении интересов и взглядов представителей «века нынешнего» в лице Чацкого и «века минувшего» в лице Фамусова и его сторонников. Оба конфликта тесно связаны друг с другом.

Любовные переживания заставляют Чацкого прийти в дом Фамусова, где он не был уже три года. Свою возлюбленную Софью он застаёт в растерянном состоянии, она очень холодно принимает его. Чацкий не догадывается, что прибыл не вовремя. Софья занята переживаниями любовной истории с Молчалиным, секретарем своего отца, живущим в их доме. Бесконечные размышления о причинах охлаждения чувств Софьи заставляют Чацкого задавать вопросы возлюбленной, ее отцу, Молчалину. В ходе диалогов выясняется, что у Чацкого расходятся взгляды с каждым из собеседников. Они спорят о службе, об идеалах, о нравах светского общества, об образовании, о семье. Взгляды Чацкого пугают представителей «века минувшего», потому что они угрожают привычному укладу жизни фамусовского общества. Консервативные дворяне не готовы к переменам, поэтому в обществе мгновенно разносится слух о сумасшествии Чацкого, невзначай пущенный Софьей. Возлюбленная главного героя является источником неприятной сплетни потому, что он мешает ее личному счастью. И в этом снова усматривается переплетение любовного и социального конфликтов.

Система действующих лиц комедии

В изображении персонажей Грибоедов не придерживает четкого разделения их на положительных и отрицательных, что было обязательным для классицизма. Все герои имеют как положительные, так и отрицательные черты. Например, Чацкий умен, честен, смел, независим, но он также вспыльчив, бесцеремонен. Фамусов сын своего века, но при этом он прекрасный отец. Софья, безжалостная по отношению к Чацкому, умна, смела и решительна.

А вот использование «говорящих» фамилий в пьесе – прямое наследие классицизма. В фамилию героя Грибоедов старается вложить ведущую черту его личности. Например, фамилия Фамусов произведена от латинского *fama*, что означает «молва». Следовательно, Фамусов – человек, которого больше всего волнует общественное мнение. Достаточно вспомнить его финальную реплику, чтобы в этом убедиться: «...Что станет говорить княгиня Марья Алексевна!». Чацкий первоначально был Чадским. Эта фамилия намекает на то, что герой находится в чуждой среде своей борьбы с нравами аристократического общества. Интересен в этом отношении и герой Репетилов. Его фамилия связана с французским словом *repeto* – повторяю. Этот персонаж – карикатурный двойник Чацкого. Он не имеет собственного мнения, а только повторяет чужие слова, в том числе и слова Чацкого.

Важно обратить внимание и на расстановку персонажей. Социальный конфликт происходит в основном между Чацким и Фамусовым. Любовное противостояние выстраивается между Чацким, Софьей и Молчалиным. Это главные действующие лица. Объединяет любовный и общественный конфликт фигура Чацкого.

Самым сложным в комедии «Горе от ума» считается образ Софьи. Ее сложно отнести к лицам, придерживающимся взглядов «века минувшего». В отношениях с Молчалиным она презирает мнение общества. Софья много читает, любит искусства. Ей противен глупый Скалозуб. Но и сторонницей Чацкого ее не назовешь, ведь в разговорах с ним она корит его за язвительность, беспощадность в словах. Именно ее слово о безумии Чацкого стало решающим в судьбе главного героя.

Важны в пьесе и второстепенные и эпизодические персонажи. Например, Лиза, Скалозуб непосредственно участвуют в развитии любовного конфликта, усложняя и углубляя его. Эпизодические персонажи, появляющиеся в гостях у Фамусова (Тугоуховские, Хрюмины, Загорецкий), полнее раскрывают нравы фамусовского общества.

Развитие драматического действия

Анализ действий «Горя от ума» позволит выявить композиционные особенности произведения и особенности развития драматического действия.

Экспозицией комедии можно считать все явления первого действия до приезда Чацкого. Здесь читатель знакомится с местом действия и узнает не только о любовной связи Софьи и Молчалина, но и о том, что раньше Софья питала нежные чувства к Чацкому, уехавшему странствовать по свету. Появление Чацкого в седьмом явлении первого действия – завязка. Далее следует параллельное развитие социального и любовного конфликтов. Конфликт Чацкого с фамусовским обществом достигает своего пика на балу – это кульминация действия. Четвертое действие, 14 явление комедии (заключительный монолог Чацкого) представляет собой развязку как общественной, так и любовной линии.

В развязке Чацкий вынужден отступить перед фамусовским обществом, потому что он в меньшинстве. Но его едва ли можно считать побежденным. Просто время Чацкого еще не пришло, раскол в дворянской среде только наметился.

Своеобразие пьесы



Исследование и анализ произведения «Горе от ума» позволит обнаружить его яркое своеобразие. Традиционно «Горе от ума» принято считать первой русской реалистической пьесой. Несмотря на это в ней сохранились черты, присущие классицизму: «говорящие» фамилии, единство времени (события комедии происходят в течение одного дня), единство места (действие пьесы разворачивается в доме Фамусова). Однако Грибоедов отказывается от единства действия: в комедии параллельно развиваются сразу два конфликта, что противоречит традициям классицизма. В образе главного героя также четко просматривается формула романтизма: исключительный герой (Чацкий) в необычных обстоятельствах.

Таким образом, актуальность проблематики пьесы, ее безусловное новаторство, афористичность языка комедии имеют не только огромное значение в истории русской литературы и драматургии, но также способствуют популярности комедии у современных читателей.

## **7-ТЕМА: Творчество А.С.Пушкина. 1799-1837**

### **ПЛАН:**

- 1) КРАТКИЕ БИОГРАФИЧЕСКИЕ ДАННЫЕ**
- 2) МНОГОГРАННОСТЬ ТВОРЧЕСТВА А.С.ПУШКИНА, ЕГО ИСТОРИЗМ И ДЕМОКРАТИЗМ**
- 3) ПОЭМА «Руслан и Людмила»**



### **Лицейский период (1813-лето1817)**

В царском селе начнется формирование Пушкина – поэта. Во время пребывания в Лицее состоится поэтический дебют Пушкина: в 3м номере «Вестника Европы» 1811 год будет опубликовано стихотворение «К другу стихотворцу». 8 января 1814 года на выпускном экзамене Пушкин прочтет «Воспоминание в Царском Селе».

Лицей – период литературного ученичества. Пушкин использует и экспериментирует с тем, что уже есть в литературе, осваивает нечто новое, чтобы обрести себя. Универсализм Пушкина, его способность и желание творить в разных литературных родах проявляется уже в лицейскую пору.

Для лирики лицейской поры характерна многожанровость. Элегии, послания «Городок», «Безверие», полемическая литературная пародия «Тень Фонвизина», гражданская инвектива «Лицинию», эпиграммы, надписи, эпитафии, оды, антологическая лирика, мадригалы, философские сказки, мещанский романс «Под вечер осенью ненастной».

В лицейском творчестве обычно выделяют два периода:

- 1813-1815 – начальный период творчества. Характеризуется привязанностью к жанру дружеского послания.
- 1816-начало 1817 – доминирование элегии.

Юный Пушкин часто воображал себя то мечтательным, грустным поэтом («Певец»), то ленивым мудрецом («Городок»), то веселым и беспечным гулякой («Пирующие студенты»). В жизни он не был похож на литературные образы своих стихотворений. В

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

В жанре послания Пушкин следует за Батюшковым. «Мои пенаты» - Пушкинский ориентир. В 1815 году он пишет «Городок». Лирический герой – отшельник, странник, обретший приют в тихом, укромном, далеком от столице уголке. Здесь нет суеты, а сомо движение времени совсем иное. Отсутствие ярких внешних впечатлений дает возможность для творческого уединения, размышления, духовной работы.

«Святая тишина» позволяет жить «Философом ленивым». Бегство от жизни добровольное, и потому уединение и одиночество воспринимаются лирическим героем как благо, как идеальный образ жизни.

Дом, в котором поселяется поэт, так же, как и у Батюшкова, подчеркнута скромн. Также как и у Батюшкова, уединение поэта не абсолютно. В «моих пенатах» Батюшкова появляется отставной воин, который рассказывает о сражениях, походах. Лирический герой «Городка» пьет чай с добренькой старушкой и слушает ее болтовню:

Кто умер, кто влюблен,  
Кого жена по морде  
Рогами убрала,  
В котором огороде  
Капуста цвет дала

Посещает его и сосед «семидесяти лет, уволенный от службы, Майором отставным». Но главное, что подхватывает у Батюшкова Пушкин, - культ творчества, уединенного труда, жизнь в мечте.

Значимое место занимает описание книжной поэты. Пушкин говорит о своих литературных пристрастиях, высказывает оценки, устанавливает свои литературные параллели. На его книжной полке соседствуют Мольер с Фонвизиним, Лафонтен с Крыловым и Дмитриевым, Руссо и Карамзин, Державин с Горацием и другие. Открывается литературный ряд именем Вольтера. Перечисляя, Пушкин обозначает свой круг чтения, и дело не только в его разнообразии и широте, важно, что в нем выявляется определенная иерархия. Пушкин обозначает как литературный верх, так и «низ», «кладбище» поэтических творений, обреченных на забвение. Особо Пушкин говорит о потаенной сафьяновой тетради, той литературе, которая ходит в рукописях, а потому становится знаком некоего литературного круга.

Пушкин передает также особенности поэтического языка Батюшкова. Яркой приметой стиля Батюшкова называли «Цветочное» изобилие. Так и у Пушкина:

Где ландыш белоснежный  
Сплелся с фиалкой нежной,  
И быстрый ручеек,  
В струях неся цветок,  
Невидимый для взора,  
Лепечет у забора.

Разрабатывая жанр элегии Пушкин следует за Жуковским. Смену жанровых предпочтений связывают с переломом в сознании поэта, с тем временем, когда он влюбляется в Бакунину. Поэт переходит к анализу своих душевных состояний, углубляется в себя, его лирика становится психологической.

Юношеская страсть к Бакуниной становится источником тех настроений, чувств, которые потребовали именно элегической формы. Девять элегий составляют этот цикл:

- Опять я ваш, о юные друзья
- Осеннее утро
- Сну
- Любовь одна веселье жизни хладной
- Месяц
- Элегия (счастлив, кто в страсти сам себе...)
- Когда пробил последний счастью час
- Другьям (к чему веселые друзья)
- Слово милой ( я Лилу слушал у клавира)

Любовная элегия, в отличие от «унылой», выражала противоречивый внутренний мир героя («Элегия» («Опять я ваш, о юные друзья!»), «Элегия» («Я думал, что любовь погасла навсегда...»)). Основной герой в ней – задумчивый отшельник, бегущий из общества в естественный мир любви, наслаждений, поэзии. Иногда он является в облике скептического вольнодумца. Любовная элегия наполнена чувственной страстью. Герой в любовной элегии противоречив: он жаждет полноты наслаждений, но она оказывается невозможной.

Любовь в этих элегиях – чувство сильное, но неразделенное. Герой разлучен с возлюбленной, потому погружён в воспоминания о ней. Любовь здесь – чувство идеальное, платоническое. Оно направлено не столько на конкретного человека, сколько на его внутренний образ. Такой, каким он предстает в воспоминаниях поэта. Состояние грусти, отчаяния от разлуки с возлюбленной усиливается благодаря использованию пейзажных реалий. В природе воцаряется осень, а вместе с ней одиночество, пустота. Герой оказывается один на один со своим чувством, и мучительное переживание расставания. Разлуки, страдание и становится основным лирическим переживанием. Однако же, пройдя путь испытания чувством он снова возвращается на свой путь к друзьям, приобретя новый опыт:

### **Опять я ваш, о юные друзья!**

Туманные сокрылись дни разлуки:

И брату вновь простерлись ваши руки,

Ваш резвый круг увидел снова я.

Уже в ранних элегиях Пушкин передает чувство как сочетание контрастов, борение противоположностей:

Любовь одна – веселье жизни хладной,  
Любовь одна- веселие сердец.  
Она дарит один лишь миг отрадный,  
А горестям не виден и конец.

Пророческим в творческом смысле оказывается элегия «Желание»:

Медлительно влекутся дни мои,  
И каждый миг в увядшем сердце множит  
Все горести несчастливой любви  
И мрачное безумие тревожит.  
Я слезы лью; мне слёзы утешенье,

И я молчу; не слышен ропот мой;  
Моя душа, объятая тоской,  
В ней горькое находит наслажденье.  
О жизни сон! Лети, не жаль тебя,  
Исчезни в тьме, пустое приведенье;  
Мне дорого любви моей мученье-  
Пускай умру, но пусть умру любя!

В стихотворении поэтизируется жизненное мгновение. Пушкин соединяет разные эмоции, разные ощущения в одном переживании. Душа лирического героя испытывает борение сильных чувств. Здесь и горести несчастной любви, разочарование и опустошение, им вызванные. Тревожное предощущение будущего. Контрастное восприятие времени: с одной стороны, Пушкин выражает ощущение краткости бытия, жизнь воспринимается лирическим героем как быстро пролетающее мгновение, с другой – он ощущает замедленный, тяжелый ход времени. Лирический герой говорит об увядшем, а, следовательно, не способном на сильный порыв сердце, и в то же время в финальном накале эмоций проявляет себя страстная душа.

В лицейских элегиях предстает возрождающийся человек, обогащенный опытом жизненных испытаний.

Пушкин не только осваивает существующие жанровые формы и стили, но и синтезирует их. Показательным в этом отношении является стихотворение «Воспоминание в Царском Селе». В нем Пушкин соединяет две до того не совмещаемые традиции: опыт державинской оды и исторической элегии Батюшкова. В результате гражданская, патриотическая тема получила неожиданное эмоциональное обрамление: личные интонации, взволнованное, лирическое звучание.

Но, следуя чьей-то манере, Пушкин быстро достигал ее вершин, начинал говорить по-своему:

А я, повеса вечно-праздный,  
Потомок негров безобразный,  
Взращенный в дикой простоте,  
Любви не ведая страданий.  
Я нравлюсь юной Красоте  
Бесстыдным бешенством желаний.

По поводу этой надписи Батюшков замечает: «О, как стал писать этот злодей».

Уже в ранней лирике Пушкину удастся заговорить по-своему, обозначить свои повороты мысли. В Лицее он впервые сопрягает мысль о бессмертии в творчестве с идеей духовной связи поколений:

Не весь я предан тленью;  
С моей, быть может, тенью  
Полунощной порой  
Сын Феба молодой,  
Мой правнук просвещенный,  
Беседовать придет  
И, мною вдохновенный,  
на лире вздохнет.

В Лицее Пушкин прошел серьезную поэтическую школу. Он овладел многими жанрами и стилями. При этом он усваивал принципы поэтических систем, например Жуковского и Батюшкова. Жуковский открыл Пушкину многозначность слова, скрытую в нем эмоциональность, а Батюшков применил тот же принцип многозначности ко вполне земным чувствам. В лицейские годы из ученика европейских и русских поэтов Пушкин превратился в одного из ведущих лириков, принадлежащих к «школе гармонической точности». Из Лицея Пушкин вышел готовым отправиться в самостоятельное поэтическое плавание. Он стремится в большой мир из лицейского заточения.

**Руслан и Людмила» (1817–1820).** Первая поэма Пушкина была новаторским произведением. В нем поэт широко использовал старинные народные сказания. В основе сюжета поэмы – любовь главных героев, которые на пути к счастью встречаются множество препятствий. Приключения героев, их встречи со злыми и добрыми волшебниками придают поэме сказочный колорит. Но в поэму входит и героическая история. В последней, шестой, песне Руслан борется за независимость родины с захватчиками-печенегами. Это патриотическое чувство сближает Руслана с былинными богатырями. Вместе с тем пушкинские герои еще очень условны: Людмила больше похожа на барышню пушкинского времени, чем на степенную древнерусскую красавицу; Руслан тоже не всегда выглядит былинным или сказочным богатырем и напоминает то витязя русской старины, то сказочного персонажа, то героя русской баллады, то средневекового рыцаря, то романтического героя, совершающего подвиги во славу возлюбленной (в литературе о поэме указывалось на связь ее сюжета с поэмой Ариосто «Неистовый Роланд»).

В любовных приключениях героев в полной мере запечатлелась жизнерадостность Пушкина, его вера в победу справедливости, добра и красоты.

Поэма «Руслан и Людмила» включает разные жанры: волшебную сказку с ее характерным сюжетом, основные слагаемые которого – утрата, поиски, обретение, рыцарский эпос, былинный эпос, балладу и лирические жанры – элегию и дружеское послание. Все эти жанры втянуты в литературную игру Пушкина, который то подделывается под известные литературные формы, то пародирует их.

Текст «Руслана и Людмилы» держится на иронии, но она только усиливает впечатление о литературной жизнестойкости многих жанров. Пушкин не дает предпочтение ни одному из них. Он ведет беседу с читателем и, развивая сюжет, попутно вводит в него признаки тех жанров, которые наиболее для него свойственны. Жанр волшебной сказки требует, чтобы у Руслана были не только антагонисты, препятствующие ему найти Людмилу, но и деятельные помощники. Сны Людмилы непременно вызывают в памяти жанр баллады. Имя Людмилы – тоже балладное имя: так звалась героиня одноименной баллады Жуковского.

Новаторский характер поэмы связан также с образом автора. Современник читателей, а не героев, автор разъясняет ход событий, иронически толкует их. Он сообщает читателям массу далеких от сюжета поэмы сведений, смеется над поступками, мыслями, намерениями, душевными движениями героев. Он, конечно же, не верит во все те чудеса, о которых рассказывает. Он молод, весел, остроумен. Поэма – его воображение, его вымысел, и он волен поступать с героями так, как ему вздумается. Благодаря образу автора история и современность в поэме связались воедино. Заметим, что тот же способ впоследствии Пушкин применил в романе «Евгений Онегин».

Современники по-разному оценили поэму, но, может быть, самым дорогим для Пушкина был отзыв Жуковского, подарившего автору «Руслана и Людмилы» свой портрет со ставшей знаменитой надписью: «Победителю ученику от побежденного учителя...».

Созданием поэмы «Руслан и Людмила» закончился петербургский период жизни и творчества Пушкина.

**Романтизм в лирике Пушкина. Южная ссылка.**

## Лирика южной ссылки 1820-1824 (романтизм)

Южная ссылка – это период, прошедший под знаком романтизма. Пушкин создает романтические поэмы «Кавказский пленник», «Братья-разбойники», «Бахчисарайский фонтан», начаты «Цыганы». Герой романтических поэм – беглец, изгнанник самовольный. Он носитель мятущегося, разочарованного сознания. Сам поэт так характеризовал героя романтических поэм: «Я в нем хотел изобразить это равнодушие к жизни и к ее наслаждениям, эту преждевременную старость души, которые сделались отличительными чертами молодежи 19 века». Целью поэм было проникновение в сознание современного человека. Именно такой герой возникает в лирике Пушкина. Это изгнанник, добровольно покинувший общество, скиталец. Он появляется под именами различных исторических лиц: Овидий, Наполеон, Байрон, но связан с внутренним самоощущением поэта. Не случайно в элегиях Пушкина возникает следующая характеристика:

...изгнанник самовольный  
И светом, и собой, и жизнью недовольный,  
С душой задумчивой...  
(«К Овидию»)

Творчество Пушкина 1820–1824 гг. отличается своим откровенным, почти господствующим лиризмом. В это время исчезает свойственный юному Пушкину налет ученичества, пропадает дидактизм, характерный для гражданских стихотворений, устраняется жанровая нормативность, упрощается самая структура лирического стихотворения. Пушкин в романтической лирике создает психологический портрет современника, эмоционально соотнося его с собственным поэтически воспроизведенным характером. Личность самого поэта предстает главным образом в элегической тональности. Центральная тема – ощущение новых впечатлений, жажда свободы, стихийное чувство воли, контрастное повседневной жизни. Постепенно, однако, ведущим становится стремление раскрыть внутренние стимулы поведения в связи с мотивом свободы.

Романтическое настроение, возникающее в лирике Пушкина, предопределено особым осмыслением биографических обстоятельств, получающих обобщенную трактовку. В элегиях Пушкина возникает конкретный образ изгнанника поневоле, рядом с которым появляется условно-романтический образ *изгнанника добровольного*. Этот образ соотнесен с байроновским Чайльд-Гарольдом и с римским поэтом Овидием. Пушкин переосмысливает факты своей биографии: не его, Пушкина, сослали на Юг, а он, следуя своим нравственным исканиям, покинул душное столичное общество. В этом отношении поэт воплощает романтический дух либеральных идей века: сила нравственного чувства противостоит обстоятельствам и хотя бы в личном сознании побеждает окружающую его суровую действительность.

Первой южной элегией стало стихотворение «**Погасло дневное светило**» 1820г. Именно с ней связывают рождение зрелого элегического стиля Пушкина.

Этой элегий Пушкин, стремясь к самовыражению, впервые заявил право своего таланта на воплощение сугубо личных мыслей и даже поворотов настроения. В этом стихотворении впервые поставлен вопрос о пересмотре жизненного пути, впервые намечены общие очертания поэтической биографии поэта. Эта тема воспоминания затем войдет в поэзию Пушкина.

В центре элегии – личность самого автора, вступающего в новую пору жизни. Главный мотив – возрождение души, жаждущей свободы и нравственного очищения.

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

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

Стихотворение навеяно реальными жизненными впечатлениями – путешествием с семьей Раевских по Кавказу и Крыму. Смена интонаций в нем выражает перелом в общем настроении Пушкина. Крым стал для него границей между прошлым и будущим. Первые строки элегии посвящены Крыму, а большая часть – прощанию с Петербургом.

Предметный план элегии – стремительный бег корабля, движение в морском пространстве. Это движение вперед, к пределам дальним. Лирический герой доверяет себя стихии, грозной прихоти обманчивых морей, но за беспредельностью моря возникает другой образ – образ судьбы. В результате параллельно с движением в пространстве осуществляется движение во времени: лирический герой обращается к своему прошлому, погружается в воспоминания. В элегии возникает образ времени. Лирический герой оказывается на перекрестке прошлого, настоящего и будущего. Мгновение (настоящее) в элегии таково, что в нем проступает прошлый опыт и обозначающая горизонты будущей судьбы.

Композиция стихотворения («бегство» из «отеческих краев» и устремленность к «пределам дальним») помогает развернуть внутреннюю тему – драму поэтической души. Драматическая коллизия – разрыв с прошлым и неопределенность настоящего и будущего – развернута не только в пространстве, но и во времени. Временной план – самый важный. Романтическая тема «добровольного бегства» объясняется не великими, внешними обстоятельствами, а сугубо внутренними причинами. Подлинная причина «бегства» – душевные потребности. Разрыв получает психологическое обоснование вследствие нравственного недовольства обществом и собой, осознаваемого личным заблуждением. Анализ психологических мотивов приводит к необходимости очищения от страдания и от ложных идей. Само по себе «бегство» не излечивает от ран («Но прежних сердца ран, глубоких ран любви, Ничто не излечило...»), однако освобождение души рисуется в широкой перспективе обновления. Добровольный изгнанник готов к вдохновенному приятию жизни.

Погасло дневное светило;  
На море синее вечерний пал туман.  
Шуми, шуми, послушное ветрило,  
Волнуйся подо мной, угрюмый океан.  
Я вижу берег отдаленный,  
Земли полуденной волшебные края;  
С волненьем и тоской туда стремлюся я,  
Воспоминая упоенный...  
И чувствую: в очах родились слезы вновь;  
Душа кипит и замирает;  
Мечта знакомая вокруг меня летает;  
Я вспомнил прежних лет безумную любовь,  
И все, чем я страдал, и все, что сердцу мило,  
Желаний и надежд томительный обман...

Шуми, шуми, послушное ветрило,  
Волнуйся подо мной, угрюмый океан.  
Лети, корабль, носи меня к пределам дальным  
По грозной прихоти обманчивых морей,  
Но только не к брегам печальным  
Туманной родины моей,  
Страны, где пламенем страстей  
Впервые чувства разгорались,  
Где музы нежные мне тайно улыбались,  
Где рано в бурях отцвела  
Моя потерянная младость,  
Где легкокрылая мне изменила радость  
И сердце хладное страданью предала.  
Искатель новых впечатлений,  
Я вас бежал, отечески края;  
Я вас бежал, питомцы наслаждений,  
Минутной младости минутные друзья;  
И вы, наперсницы порочных заблуждений,  
Которым без любви я жертвовал собой,  
Покоем, славою, свободой и душой,  
И вы забыты мной, изменницы молодые,  
Подруги тайные моей весны златая,  
И вы забыты мной... Но прежних сердца ран,  
Глубоких ран любви, ничто не излечило...  
Шуми, шуми, послушное ветрило,  
Волнуйся подо мной, угрюмый океан...

Значение элегии «Погасло дневное светило...» для романтизма Пушкина трудно переоценить. В ней впервые возникает лирический характер современника, данный посредством самонаблюдения, самопознания. Этот характер обрисован в эмоциональном ключе. Поверх реальных биографических фактов Пушкин строит условно-романтическую духовную биографию, одновременно и совпадающую и не совпадающую с реальной. Субъектом лирического произведения оказывается автор и не автор. Эта двойственность носителя переживания находит поддержку в романтической двоemiрии, в разочаровании в прошлой жизни и в вольнолюбивых надеждах. Однако разочарование не носит всеобщего и абсолютного характера: идеалом личности становится полнота жизни, которая выступает безусловной ценностью.

Поскольку внешнее не способно удовлетворить, а может лишь намекнуть, оттенить глубину духа, то в шуме ветрила и в волнении океана заложено звучание души, внимающей самой себе. Лирическая речь обращена к себе и не нуждается в слушателях: душа беседует сама с собой, удовлетворяясь этим общением и развертывая неумоимо деятельные свои глубины. Их обнаруживает и выявляет контраст между элегической тональностью воспоминания и грозной «музыкой» океана.

В элегии этого периода происходит переосмысление элегической эмоции, что связано с тем, что в круг переживаний поэта входит его биография, конкретные ландшафтные описания, история. Часто элегия начинается с предметной символики, затем обозначаются контуры личной биографии и за всем этим прочитывается философская мысль о времени, о жизни.

Элегии «**К Овидию**» Пушкин придавал особое значение. В ней возникает мысль о бессмертии слова, бессмертии поэта в слове, в творчестве. Параллелизм судеб двух



поэтов: Овидия и Пушкина – выявляет трагическую закономерность во взаимоотношениях поэта с властью. Меняются эпохи, жизненные уклады, страны и правители – неизменным остается конфликт: поэт,

Творец всегда враждебен власти, находится в противоречии с ней. Поэтому власть по своему расправляется с ним: изгоняет из мира, в котором слово поэта востребовано, к варварам где слово поэта обречено быть безответным. Где, как в случае с Овидием, говорят на другом языке. Тем самым власть лишает поэта орудия – слова:

Напрасно грации стихи твои венчали,  
Напрасно юноши их помнят наизусть:  
Ни слава, ни лета, ни жалобы, ни грусть,  
Ни песни робкие Октавия не тронут...

Лишь время расставит всё на свои места: оно сохранит не только имя поэта. Сам внутренний конфликт, состояние его души вновь воплотятся в судьбе поэта нового времени.

Так через биографические совпадения П. постигает логику своей жизни: не славой – участью я равен был тебе.

В душе поэта возникает ощущение связи времен. Воспоминание о прошлом, конкретно-исторический факт дают возможность осознать настоящее и неизбежно рождает мысли о будущем. Но и будущее заставляет взглянуть по-новому на былое. Оно выявляет истинно ценное для человека и истории, не случайно имя поэта не увядает, в то время как имя правителя, сославшего поэта, дошло до потомков только в связи с именем поэта. Всё это рождает мысли о поступательном ходе времени, его неистребимом течении. Связь времен, с точки зрения П., осуществляется через искусство, через слово. Как то, о чем пел Овидий, не утратило своей силы, оно живо и отзывается конкретной судьбе поэта нового времени.

Интересный разворот идея связи времен получает в антологической лирике южного периода. П. создает ряд стихотворений «эпиграммы во вкусе древних»:

- «Муза»
- «Нереида»
- «Приметы»
- «Редет облаков летучая гряда»

Интерес у античности был обусловлен местом, в котором находился Пушкин. В Крыму того времени всё дышало античностью (п. посещает оливковый сад). Пушкин воссоздает моменты органичного слияния человека с миром природы, которые не возможны без осознания себя неотъемлемой частью общего миропорядка. Для этих произведений характерно стремление постигнуть вечное, вневременное, прежде всего красоту, творчество, гармонию. В них через миг, выхваченный из повседневности, проступает вечное, выявляются очертания мифа.

Так развивается лирический сюжет в «**Нереиде**». Его структурные элементы – девушка, выходящая из воды, субъект, воспринимающий это мгновение, выхватывающий его из временного потока, и преображение души лирического героя через соприкосновение с красотой. Особенность сюжета в том, что в нём обозначаются два плана: реальный и мифологический. Мифологические ассоциации рождаются не только потому, что есть прямые отсылки к античной культуре, сама ситуация такова, что в ней отчетливо проступают очертания мифа.

Миг соприкосновения с этим моментом поэт изображает как часть личной биографии. Его герой оказывается невольным свидетелем интимного, не предполагающего стороннего

взгляда момента. Перед ним совершается таинство – красота приходит в мир. И эта встреча с прекрасным лично важна, неожиданна для героя, застигнутого врасплох этим явлением. Пушкин называет свою героиню полубогиней. В образе купальщицы происходит сочетание двух мифологических персонажей: nereид и богини любви и красоты Афродиты.

Это соединение рождает ряд важнейших смысловых обертонов. Герой оказывается приобщенным к красоте как к божеству. В результате в его душе рождается новое внутреннее состояние, перед ним открываются новые горизонты в понимании мира. Не случаен в этом контексте и пограничный временной момент: утренняя заря, рождение нового дня, новых представлений о мире.

Основной способ создания образа купальщицы- nereиды – пластика, а также портретная детали: волосы. Пушкин включает ее через жест: девушка отжимает влагу из волос. Этот жест и зафиксированная поза рождают подобие скульптуры в пушкинском стихотворении, однако она не застывшая, а динамичная и подвижная. Сюжет о купальщице используется для воссоздания момента преображения мира и человека, и это было возможно за счет актуализированной основы.

**Редет облаков летучая гряда...» (1820).** Эта элегия, как и названные стихотворения, входила в раздел «Эпиграммы во вкусе древних» (под этим заглавием они помечены в третьей кишиневской тетради). Элегическая грусть здесь более «античного» происхождения, чем романтического. Поэт размышляет о том, что «звезда печальная, вечерняя звезда»<sup>4</sup>, столь близкая его сердцу, одновременно оказывается далекой и недостижимой. Магический луч звезды пробудил в душе поэта воспоминания о том, что «дева юная» тоже «искала» звезду «во мгле». Поэт нашел в «юной деве» родную душу, и она стала для него земным знаком небесного светила. Образ звезды вызывает признание в любви к женщине, охваченной, подобно поэту, любовным, но не разделенным порывом. Романтическая элегия слита в стихотворении с антологической благодаря «романтической» ситуации и теме воспоминания, типичной для романтической лирики. Однако сквозь «романтическую» ситуацию проступает легкий очерк античной идиллии – таврический пейзаж с его «сладостным» шумом моря, чутким сном миртов и кипарисов, «ночную тенью на хижинах» и «полуденными волнами». Земной мир внутренне гармоничен и вписан в мировую гармонию: пространство раздвигается ввысь, вертикально («летучая гряда облаков», «луч») и вдаль, горизонтально («равнины», «скалы», залив, долины, море). Над всем этим светит звезда, составляющая центр пейзажной картины, который стягивает в фокус все явления и чувства. Лирический герой, ощущая величественную гармонию природы, не может слиться с ней, поскольку на его любовь нет ответа и в его душе нет гармонии. На всю эту «мирную страну» он смотрит с печалью, сознавая свою неполную причастность ей.

Тот же синтез романтической и антологической элегий (его можно обозначить как «романтизация» антологической лирики) демонстрирует первый опыт (1820) антологической лирики на Юге – стихотворение «Муза» («В младенчестве моем меня она любила...»). В нем отчетливо проявились стиль А. Шенье, «мудрого и вдохновенного подражателя» древнегреческой поэзии, и влияние антологической лирики Батюшкова (по признанию Пушкина, строки «Музы» «отзываются стихами Батюшкова»).

**«Муза» («В младенчестве моем меня она любила...») (1821).** С поэзией Шенье связана форма фрагмента, александрийский стих и сюжетная ситуация «учитель – ученик», сходная с IX фрагментом идиллии «Всегда это воспоминание меня трогает...», в которой описывается урок игры на флейте. Пушкин как бы перенесся в античную эпоху и от лица поэта того времени описывает обучение искусству поэзии. Он вводит образ Музы, возникающий в связи с античными ассоциациями и предстающий в облике «девы

тайной». Ей, однако, придаются вполне реальные черты («с улыбкой», «локоны», «милое чело»). Детали пейзажа («в немой тиши дубров») теряют нарочитую условность и превращаются в детали, характеризующие античность. Так появляются «гимны важные, внушенные богами», «песни мирные фригийских пастухов», «семиствольная цевница», «тростник», «свирель». Эти реалии – не условные стилистические знаки, а признаки архаической культуры. Пушкин намеренно создает античный колорит, благодаря чему оживает древний миф: богиня вручает юноше-ученику вместе с цевницей божественный дар песнопения. Он обязывает юношу-поэта петь обо всем, не исключая ни высоких, ни низких предметов, ни высоких, ни низких жанров, ни торжественной, ни буколической (т. е. изображающей простые картины мирной природы) поэзии.

Поэзия рождается в двух сферах – на земле и в небе. «Тростник», врученный Музой, инструмент посюстороннего, земного мира, получающий высшее значение в руках самой Музы, оживляющей ее «божественным дыханьем». Стало быть, подлинная красота содержится в том, что одухотворено свыше. Поэтический дар возникает не в виде мистического откровения, как изображали романтики, а является наставничеством богини, передаваемым с изящной грацией ее избраннику, который таким путем приобщается к высшим тайнам одухотворенной красоты.

В «Музе», как и в других стихотворениях, в основу положено элегическое воспоминание о «младенчестве». Затем оно развертывается и наполняется конкретными чертами, постепенно сближаясь с настоящим («наигрывал» – «оживлен»). Просветленная романтическая печаль о прошедшей гармонической юности, начало пробуждения поэтического таланта и последующие события предстают в двух пересекающихся планах – событием мифа и собственным творческим опытом, сопрягая образ античного юноши и его рассказ с лирическим образом самого поэта и его воспоминанием о своем прошлом. Романтическая и антологическая лирика вдохновлялись идеалом полноты жизни, которая проявилась в интенсивной напряженности контрастных чувств, в глубине раздумий и желаний («Кто видел край, где роскошью природы...», «Простишь ли мне ревнивые мечты...» и др.). Рядом с традиционными романтическими мотивами о скоротечности жизни («Гроб юноши», «Умолкну скоро я... Но если в день печали...») возникают новые, в которых разочарование уступает место прославлению радостей жизни («Мой друг, забыты мной следы минувших лет...»). Особенно примечательно в этом отношении стихотворение «Надеждой сладостной младенчески дыша...».

Сюжет стихотворения, написанного александрийским стихом, держится на противоположности двух мыслей: если бы я верил в бессмертие, я бы добровольно окончил свою жизнь и тем достиг блаженства, потому что унес бы с собой «в пучины бесконечны» все, что мне дорого, обрел бы свободу, наслаждение и созерцал бы мысль, плывущую в небесной чистоте; но так как я не верю в бессмертие, то я хочу долго жить, чтобы всем, что для меня дорого, и особенно «образом милым», насладиться *здесь*, потому что его не будет *там*.

Здесь видно, как в разгар романтизма вырабатывается то мироощущение, которое воплотится в лирических шедеврах конца 1820-х – начала 1830-х годов («Когда за городом задумчив я брожу...», «Элегия» и др.).

Историческая тема продолжается в балладе. 1822 г «**Песнь о вещем олеге**». П. обращается к древнерусской истории. Это первое произведение, в котором исторический сюжет важен сам по себе. Поэт опирается на летописный источник, фрагмент из пвл, тем самым подчеркивая достоверность событий, о которых идет речь. Но он выбирает такой эпизод летописи, в основе которого лежит предание. Для пушкина романтика предание – не просто исторический факт, а образ судьбы, Таинственной, роковой предопределенности. Для него легенда и вымысел предпочтительнее истории, так как

сохраненное народным сознанием, оно содержит этическую оценку правителя. В песне о вещем олеге изображается не насыщенная боевыми подвигами жизнь князя воина, а обращаясь к его внутреннему миру, поэт переносит конфликт в нравственную сферу. Так обозначаются две проблемы : человек и судьба; властитель и праведное слово.

Балладная традиция «Песни...» восходит к романтическим балладам Катенина, хотя самый размер стиха – амфибрахий – выбран вслед за Жуковским («Граф Габсбургский», «Горная дорога»)<sup>5</sup>.

В «Песне...» Пушкин избегает фантастики и уклоняется от обычного для баллад чудесного вымысла. Обработка исторического сюжета под пером Пушкина была подчеркнута беспристрастной<sup>6</sup>. Авторский голос не вмешивается в происходящие события. В отличие от Жуковского и Рыльева Пушкин называет жанр стихотворения не балладой и думой, а «песнью», подчеркивая тем самым, что опирается не на жанр западноевропейского фольклора и литературы, не на общеславянские предания, а на древнерусские летописи и легенды.

В балладе Пушкина национально-исторический колорит создается несколькими путями. Поэт заметно стилизует поэтическую речь и придает ей торжественность. Он воспроизводит «дух» IX столетия. Не случайно центральный мотив связан с конем. Историческая легенда заметно психологизирована. Трогательная любовь Олега к коню оправдана образом жизни древнего человека на Руси. Но Олег, как и подобает человеку IX–X столетий, верит в предсказания, в судьбу, в нечто, стоящее над ним. Толкователем судьбы, высшей воли выступает кудесник – «любимец богов». Характерно, что кудесник, волхв – слуга Перуна и, стало быть, язычник. В пушкинской балладе слились два мотива: жизнь Олега – князя-воина и человека – непосредственно связана с его конем. При всем историзме баллада, с одной стороны, несет на себе явные следы романтической поэтики. Подобно Людмиле у Жуковского, наказанной за ропот на Бога и за неверие в счастье, Олег карается за сомнение в истине слов кудесника, речь которого заметно романтизирована («И синего моря *обманчивый вал* В часы *роковой непогоды...*»). Такие переживания и в таком словесном обрамлении, конечно, чужды древнерусскому князю.

Олег – легендарный воин, побеждающий врагов жестокостью и силой, но он бессилен перед силой слова, ему не дано избежать предсказания, которое осуществляется в тот самый миг, когда олег перестает в него верить.

В пушкинской балладе сильно лирическое начало, которое обусловлено, во-первых, проявлениями чувств героя, стремящегося прикоснуться к тайному – узнать свою судьбу. Внутренний мир Олега проявляется во внешней пластике ( усмехнулся, но взор омрачился думой). Во-вторых, авторским присутствием. Повествование о событиях насыщено его оценками, проявляющимися через эпитеты и повторы. Пушкин, ориентируясь на язык баллады, не сохраняет летописного лаконизма. Он активно использует вопросы.

Пушкинский герой, бесстрашный воин, погружен в элегическое раздумье. Этого нет в первоисточнике. Пушкин приходит к постижению тех законов, которые управляют историей, судьбой человека.

---

В целом летописное предание описано в романтическом ключе. Личная воля Олега ограничена (и это свойственно романтизму) «вероломством» судьбы, непредвиденно для героя наступающей его. Мотив предсказания утверждает случайность частной жизненной доли. Закономерность Олеговой смерти романтически декларирована в предсказании кудесника и мотивирована «простодушием» князя. Знание этой закономерности доступно лишь вдохновенному «поэту-пророку», приближенному к тайнам бытия. Ему доверено эти тайны возглашать. Закономерность судьбы выступает в форме случайности, случайность же таит в себе некую закономерность, не могущую быть постигнутой простыми смертными. Мотив этот имеет и глубоко личное значение: кудесник неподвластен людям, он – вдохновенный пророк, исполняющий волю богов. В этом выразилось поэтическое самосознание Пушкина.

Поэт сосредоточил внимание на зависимости личности от внешнего мира. Спокойствие человека мнимо: его подстерегает неожиданность невидимых ему и непредугаданных им сил, которые проявляют себя роковым образом. В ту самую минуту, когда Олег почувствовал себя вне воздействия высших сил, они его покарали. В романтической форме Пушкин передал драматизм отношений человека с миром. Простота сюжета обнаружила стоящую над человеком власть обстоятельств, пока еще не исторических, но представших как общие жизненные закономерности.

Во время южной ссылки поэт часто обращается к дружескому посланию. Изолированный от привычного круга общения, поэт обращается к оставленным друзьям. Но адресаты пушкинских посланий не только перетбургские друзья, но и те, с кем он знакомится на юге.

В посланиях южного периода доминируют два мотива: осмысление прошлого жизненного опыта («ВФ Раевскому»), воспоминания об оставленном круге друзей (из письма к Я. П. Толстому), и размышления об обстоятельствах новой жизни, осознание новых настроений, душевных состояний (Алексееву)

Для посланий характерна исповедальность, однако в них входит и личность адресата. Они становятся двупортретными. Пушкин включает портретные черты адресата, детали биографии.

По новому начинает звучать тема любви. Любовная лирика психологизируется: в ней присутствует психологический жест, означает конфликт, драматизм отношений. («всё кончено: меж нами связи нет», «Ночь»).

**«Свободы сеятель пустынный...» (1823).** Эпиграф к притче «Свободы сеятель пустынный...» взят из Евангелия от Луки. Он задает масштаб мысли Пушкина и сообщает ей всеобщую значимость и вечность. Сеятель свободы оказывается одиноким в пустыне мира, не находя отзвука своим проповедям и призывам. Народы не внимают ему и не идут за ним. Образ сеятеля трагичен, потому что он слишком рано пришел в мир, и его слово, обращенное к народам, брошено на ветер. Но это не значит, будто оно лишено истины. Трагизм ситуации состоит в том, что слово правды пропадает втуне и не может зажечь сердца. Горько иронизируя над народами, Пушкин в то же время скорбит о них. Семена свободы не могут дать всходы, ибо они брошены сеятелем в «поработанные бразды». Народы, пребывающие в рабстве, не просвещены, их мысли и чувства не пробуждены, и усилия сеятеля остаются бессмысленными. Так рабство становится непреодолимым препятствием для достижения вольности. Пушкин пришел к заключению, что в

современных, исторически конкретных условиях перемены правлений в духе либерализма невозможны. Сначала необходимо просветить народы.

Пушкин почувствовал, что потерял идеологическую точку опоры: старые идеалы *уже* потерпели крах: он не находил их ни в своей душе («Душа час от часу немеет...»), ни в исторической действительности («Везде ярем, секира иль венец...»), ни в «героях» («Но что же в избранных увидел? Ничтожный блеск...»). Новые идеалы *еще* не родились. Единственной реальностью оставалась «безыдеальность», отсутствие положительных начал, байроновский скептицизм. Но Пушкин колебался и в его оценке. С одной стороны, он смотрел на мир глазами байроновского человека, а с другой – это «пленительный кумир» казался ему «безобразным призраком» и предстал в образе врага Бога и человечества – искушающего демона.

### **Свободы сеятель пустынный...**

Изъеде сеятель сеяти семена своя (эпиграф)

Свободы сеятель пустынный,  
Я вышел рано, до звезды;  
Рукою чистой и безвинной  
В порабощенные бразды  
Бросал живительное семя —  
Но потерял я только время,  
Благие мысли и труды...  
Паситесь, мирные народы!  
Вас не разбудит чести клич.  
К чему стадам дары свободы?  
Их должно резать или стричь.  
Наследство их из рода в роды  
Ярмо с гремушками да бич.

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

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

«Демон» обнаруживает спор двух «я» автора. Дух отрицания противоположен чувству полноты жизни, которое выступает идеальной нормой отношения человека к миру. Но демоническая позиция не отрицается вовсе, как не отбрасывается и пламенный порыв избранной романтической души. «Демон» означал усиление байронизма, которое охватывало все более широкие области действительности и все более глубокие слои мироощущения поэта. Пушкинское чувство радости общения с миром сопротивлялось безграничному разочарованию, подтачивало романтический идеал и вело к его преодолению.

Однако яд сомнения и отрицания «пленял» Пушкина. В этот период скептицизм становится исходной предпосылкой для критики «избранных героев», а вольнолюбие «избранной души» – для саркастической насмешки над «мирными народами». Тем самым демоническая личность получает право судить мир, а неудовлетворяющая Пушкина «избранная душа» – бросать обвинения «народам». Из этого ясно, что Пушкин не покидает романтического мирозерцания и в период перевернувшего его внутреннюю жизнь идейного кризиса.

Вместе с тем лирика Пушкина заметно драматизируется. Поэт вступает в драматические отношения с внешним миром, не удовлетворяясь ни с «избранными натурами», ни «толпой». Драма входит в его душу, трезвый скептик противопоставляет восторженному романтику. Столкновение двух авторских «я», одинаково «монологичных» и остающихся лирическими проекциями, образует непримиренный конфликт. И хотя оба «я» разъединены, композиционная форма стихотворения их сливает («В те дни, когда..., Тогда...»). Внутренняя драма передана уже не как саморазвитие противоречивых страстей, а как единство разных сознаний.

Идейный кризис 1823 г. положил начало росту исторического сознания. Вольнолюбие перестало восприниматься Пушкиным как поэтический образ, как умозрительное представление, вызывавшее определенные – декабристские – ассоциации. Кризис обнажил противоречия внутри романтического сознания, которое распалось на два несовместимых «я» – презирающего мир гордого индивидуалиста и избранного героя, готового осчастливить человечество. В ходе преодоления кризиса выяснилось, что оба «я» едины.

С наибольшей полнотой принципы пушкинского романтизма воплотились в поэмах. Мотивы пушкинской лирики получили в них своеобразное разрешение.

10. становление реализма в пушкинской лирике 1820 годов.

## **8-ТЕМА: ВОЛЬНОЛЮБИВАЯ ЛИРИКА А.С.ПУШКИНА 1817-1820 ГГ**

### **ПЛАН:**

- 1) ЮЖНАЯ ССЫЛКА 1828-1824 ГГ**
- 2) КРАТКИЙ АНАЛИЗ ПОЭМ И СТИХОТВОРЕНИЙ ПЕРИОДА ЮЖНОЙ ССЫЛКИ**

Весной 1824 года Пушкина подозревают в атеизме (афеизм), в котором он якобы признается в одном из своих писем Вяземскому. И в августе 1824 П ссылают в михайловское, где за ним был установлен гражданский и духовный надзор.

**Лирика 1824–1826 гг.** Первоначально душа Пушкина в Михайловском по-прежнему обращена к Югу. Он полон воспоминаний. Перед его мысленным взором встают море, фонтан Бахчисарайского дворца, гроздь винограда, и вообще Юг, переданный в жанре испанского романа («**Ночной зефир...**»). В стихотворении «**Фонтану Бахчисарайского дворца**» оживают тени Марии и Заремы. С грустью поэт вспоминает о своей поэме. Но льющиеся струи фонтана утаивают историю Марии и Заремы. Так возникают лирические вопросы, на которые поэт не получает ответа.

С Югом связаны и любовные мотивы пушкинских стихотворений, написанных в Михайловском. Сюда относятся такие шедевры пушкинской лирики, как «**Сожженное письмо**», «**Храни меня, мой талисман...**». И талисман, и письма становятся знаками, символами безвозвратной любви.

В стихотворении «**Храни меня, мой талисман...**» драматизм строится на том, что взаимная любовь лирического героя и его возлюбленной разрушилась («Священный, сладостный обман, Души волшебное светило... Оно сокрылось, изменило...»), но знаком любви женщины стал талисман, в который перелилась могучая сила ее и его любви.

Действие этой силы охранительно вне зависимости от благоприятных и неблагоприятных обстоятельств. Талисман – застывшая, спящая взаимная любовь, данная взамен любви живой:

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

Талисман хранит не только жизнь героя, но и его сердечный покой. Он стоит на страже угасшей бывшей любви, не допуская ее вспышки или возвращения даже в виде воспоминанья. Что прошло, то невозвратно, но и при исчезнувшей надежде на взаимность ценность данной любви и любви вообще не отменяется, обогащая героя неповторимым в его жизни и не передаваемым индивидуальным опытом. Сюжет стихотворения «**Сожженное письмо**» прост: лирический герой прощается с письмом, свидетельством любви, потому что так повелела его возлюбленная. Но прощание с письмом – это и прощание с еще не угасшей, хотя и уже невозможной любовью, от которой остается лишь «пепел милый». Лирический герой обещает хранить его «на горестной груди» в память о своей не утихшей любви, без которой судьба его «уныла»:

...Грудь моя стеснилась. Пепел милый,  
Отрада бедная в судьбе моей унылой,  
Останься век со мной на горестной груди...

Он приносит свою любовь, знаменуемую письмом, в жертву любимой женщине, сознавая, что расстанется с ней навсегда, мечтая навечно сохранить свою любовь. Письмо было связующим звеном в цепи их отношений, которые теперь уничтожатся совсем. Стихотворение, написанное торжественным александрийским стихом с регулярной цезурой, воспроизводит трагически-скорбную минуту прощания и построено как монолог от лица лирического «я». Почти все стихотворения, связанные с Югом и написанные в Михайловском, проникнуты элегической грустью по прошедшей и завершившейся поре творчества, промчавшейся словно «сон воображенья».

---

Михайловский период в творчестве поэта стал переломным. Пушкин открыл для себя русский мир, погрузился в него. Еще в одессе пушкин начал стихотворение «**К морю**», в котором прощался не только со свободной стихией, но и с романтизмом, молодостью.

Море для Пушкина – символ свободы, родственной его духу. Свойства личности непосредственно связываются с качествами «свободной стихии». Человеку тоже присущи «гордая краса» и «своенравные порывы», мощь мысли и чувства. Пустынная стихия моря противостоит другой пустыне – земному миру, в котором нет ничего родственного гордому и одинокому поэту. Мечты поэта сосредоточены на «бегстве» из пустыни земли в пустыню моря. Однако стихотворение содержит не только романтический пафос и восхищение свободой. Поэт знает, что его своевольный романтический порыв не осуществим. Рвущаяся к вольной стихии душа поэта была остановлена другой могучей страстью – любовью («Могучей страстью очарован, У берегов остался я»). Но не только лирический герой, но и «властители наших дум», а с ними и весь мир, не достигли свободы:



Судьба людей повсюду та же:  
Где капля блага, там на страже  
Уж просвещение иль тиран.

Море в стихотворении – не пейзажная реальность, а символ свободы, жизни. Оно непредсказуемо, своенравно, оно бывает разным: тихим, смиренным и буйным, грозным. Лирический герой обращается к той стихии, чувствуя соприродность своей души и морской стихии, становится возможным их общение.

Как друга ропот заунывный,  
Как зов его в прощальный час,  
Твой грустный шум, твой шум призывный  
Услышал я в последний раз.

Море – символ эпохи. Две знаковые фигуры, определившие время, сливаются в сознании поэта с морской стихией: Наполеон и Байрон. Закат эпохи романтизма связывается пушкиным со смертью героев.

В финале стихотворения возникает мотив памяти, воспоминания. Прощаясь с морем, прощаясь с юностью и романтизмом, поэт не отрекается от прошлого, он дорожит им.

Поначалу в михайловском поэт обращается к воспоминаниям. Еще живы яркие южные впечатления, еще сильна любовь к Воронцовой. (Фонтану Бахчисарайского дворца, ненастный день потух..., сожженное письмо, желание славы, храни меня мой талисман).

Эти стихотворения в которых нашли отражение южные впечатления и переживания. Но постепенно другая, русская реальность становится объектом поэтической рефлексии. Это обусловлено тем, что новые впечатления вытесняют старые. Пушкин впервые увидел жизнь русской провинциальной глубинки.

**«Песни о стенке Разине».** Поэт создает образ русского бунтаря, память о котором хранит народное сознание. Цикл составляют три стихотворения. В интерпретации Пушкина Разин – бунтарь стихийно-языческого толка. Он существует в природном мире, с которым слит. Не случайно в первом и последнем стихотворении возникает образ волги-реки. Моря синего. Река для него – мать родная. В первом стихотворении герой приносит реке жертву – персидскую царевну, так он хочет отблагодарить реку за милость и заботу. В третьем стихотворении- море откликается Разину, воздавая ему за удаль и отвагу, обещая щедро одарить героя.

Каждое стихотворение цикла добавляет новые черты в облик Разина. В первом герой показан в окружении своих товарищей, Разин «грозен» и задумчив. Во втором находчив и сметлив. Ситуация, в которой он оказывается носит социально-бытовой характер. Разин не привязан к материальным ценностям, а значит целью его походов не является жажда наживы. Таким образом оказывается не разбойником а бунтарем, поддерживаемый самой стихией.

1)  
Как по Волге-реке, по широкой  
Выплывала востроносая лодка,  
Как на лодке гребцы удалые,

Казачи, ребята молодые.  
На корме сидит сам хозяин,  
Сам хозяин, грозен Стенька Разин,  
Перед ним красная девица,  
Полоненная персидская царевна.  
Не глядит Стенька Разин на царевну,  
А глядит на матушку на Волгу.  
Как промолвил грозен Стенька Разин:  
«Ой ты гой еси, Волга, мать родная!  
С глупых лет меня ты воспоила,  
В долгу ночь баюкала, качала,  
В волновую погоду выносила,  
За меня ли молодца не дремала,  
Казачков моих добром наделила.  
Что ничем тебя еще мы не дарили».  
Как вскочил тут грозен Стенька Разин,  
Подхватил персидскую царевну,  
В волны бросил красную девицу,  
Волге-матушке ея поклонился.

## 2) Ходил Стенька Разин

В Астрахань-город  
Торговать товаром.  
Стал воевода  
Требовать подарков.  
Поднес Стенька Разин  
Камки хрущатые,  
Камки хрущатые —  
Парчи золотые.  
Стал воевода  
Требовать шубы.  
Шуба дорогая:  
Полы-то новы,  
Одна боброва,  
Другая соболья.  
Ему Стенька Разин  
Не отдает шубы.  
«Отдай, Стенька Разин,  
Отдай с плеча шубу!  
Отдашь, так спасибо;  
Не отдашь — повешу  
Что во чистом поле  
На зеленом дубе,  
На зеленом дубе,  
Да в собачьей шубе».  
Стал Стенька Разин  
Думати думу:  
«Добро, воевода.  
Возьми себе шубу.  
Возьми себе шубу,  
Да не было б шуму».

3)Что не конский топ, не людская молвь,  
Не труба трубача с поля слышится,  
А погодушка свищет, гудит,  
Свищет, гудит, заливаётся.  
Зазывает меня, Стеньку Разина,  
Погоулять по морю, по синему:

«Молодец удалой, ты разбойник лихой,  
Ты разбойник лихой, ты разгульный буян,  
Ты садись на ладьи свои скорые,  
Распусти паруса полотняные,  
Побеги по морю по синему.  
Пригоню тебе три кораблика:  
На первом корабле красно золото,  
На втором корабле чисто серебро,  
На третьем корабле душа-девица».

В михайловском поэт серьезно знакомится с библией и кораном.

#### 1824 г «Подражание Корану».

Этот стихотворный цикл состоит из девяти стихотворений. Опираясь на русский перевод М. Вережкина, Пушкин свободно переложил фрагменты сур (глав) Корана. Если в Коране, как отметил Пушкин, Аллах везде говорит от своего лица, то в пушкинских подражаниях речь отдана и Аллаху (I, II, VII), и Магомету (V, VI). Некоторые фрагменты (IV, V) строятся как косвенный монолог, другие (III) – как внутренний монолог или представляют собой притчу о могуществе Всевышнего (IX). Отдельные мотивы Пушкин ввел самостоятельно (упоминания о «гоненье» и «власти языка» отсутствуют в Коране). Новаторство Пушкина заключалось в том, что он стремился воспроизвести Коран «изнутри», с точки зрения человека Востока и мусульманина, а не европейца. В целом в «Подражаниях Корану» запечатлелось свойственное Пушкину в Михайловском светлое состояние духа.

1)Клянусь четой и нечетой,  
Клянусь мечом и правой битвой,  
Клянуся утренней звездой,  
Клянусь вечернею молитвой:<sup>2</sup>

Нет, не покинул я тебя.  
Кого же в сень успокоенья  
Я ввел, главу его любя,  
И скрыл от зоркого гоненья?

Не я ль в день жажды напоил  
Тебя пустынными водами?  
Не я ль язык твой одарил  
Могучей властью над умами?

Мужайся ж, презирай обман,  
Стезю правды бодро следуй,  
Люби сирот, и мой Коран  
Дрожащей твари проповедуй.

3)Смутясь, нахмурился пророк,  
Слепца послышав приближенье:<sup>4</sup>  
Бежит, да не дерзнет порок  
Ему являть недоуменье.

С небесной книги список дан  
Тебе, пророк, не для строптивых;  
Спокойно возвещай Коран,  
Не понуждая нечестивых!

Почто ж кичится человек?  
За то ль, что наг на свет явился,  
Что дышит он недолгий век,  
Что слаб умрет, как слаб родился?

За то ль, что бог и умертвит  
И воскресит его — по воле?

Что с неба дни его хранит  
И в радостях и в горькой доле?

За то ль, что дал ему плоды,  
И хлеб, и финик, и оливу,  
Благословив его труды,  
И вертоград, и холм, и ниву?

Но дважды ангел вострубит;  
На землю гром небесный грянет:  
И брат от брата побежит,  
И сын от матери отпрянет.

И все пред бога притекут,  
Обезображенные страхом;  
И нечестивые падут,  
Покрыты пламенем и прахом.

5)Земля недвижна — неба своды,  
Творец, поддержаны тобой,  
Да не падут на сушь и воды  
И не подавят нас собой<sup>5</sup>.

Зажег ты солнце во вселенной,  
Да светит небу и земле,  
Как лен, елеем напоенный,  
В лампадном светит хрустале.

Творцу молитесь; он могучий:  
Он правит ветром; в знойный день  
На небо насылает тучи;  
Дает земле древесну сень.

Он милосерд: он Магомету  
Открыл сияющий Коран,  
Да притечем и мы ко свету,  
И да падет с очей туман.

Он не переводит, не следует за оригиналом,. Пушкин отступает от первоисточника, так как вводит тему, которой нет в коране, - тему власти языка, могущества слова. Для пушкина Магомет – прежде всего поэт, гениальный художник. Но коран не плод игры воображения Магомета, эта книга продиктована ему архангелом Гавриилом от имени бога.

Этот цикл исповедальный, личностный, поэт обращается в нем к сокровенным темам, а потому передает ту мудрость, которая сосредоточена в коране, в соответствии со своим духом и законами своего сознания, а также языка. Пушкин постигает мысль и мудрость. Поэтому восточные образы, мотивы, речь для него важны лишь как черты определенной системы мышления. Пушкин использует стилистические особенности корана: простой и точный язык, постоянные эпитеты, краткие отрывистые фразы.

В этом цикле в творчестве поэта впервые появляется образ пророка. Слова пророк и поэт в его сознании синонимы. Пушкин размышляет о предназначении поэта-пророка, о его способности волновать умы, учить народ и самому постоянно быть достойным этой миссии. Идея нравственной миссии пророчества основана на убеждении, что поэт должен быть не только трезвым летописцем сущего, но и провозвестником должного.

В михайловском меняется пушкинское понимание красоты природы. Вместо яркой и пышной южной природы в стихотворениях появляется природа севера, а в состав лирического переживания входит проза жизни. русская природа и действительность стали источником для выражения кризисных духовных состояний. Пушкин показал этот мир как органичный, естественный, простой, но одновременно с этим и сложный. А лирическое переживание отмечено знаком трагического и прекрасного. создается зимний цикл.

Стиль лирики содержит меньше, чем раньше, картинных сравнений, изысканно-условных метафор и устойчивых перифраз. В Михайловском Пушкин по-новому увидел жизнь – в ее «нагой простоте», в неброском и совсем не ярком облике. Вместо пышного Юга и мощи морской стихии перед ним открылись равнины и холмы, чистые и тихие реки среднерусского пейзажа, а зимой бесконечные снега. Вокруг – почти полное безлюдье и безмолвие. Но именно красота тихой, не бьющей в глаза благородной и умиротворенной, спокойной простоты влечет поэта. Лирика становится все более глубокой и гармоничной. Характерны в этом отношении «зимние» стихотворения.

В стихотворении «**Зимний вечер**» мир захвачен бурей. Природа страшна, трагична. Всё это вызывает чувство тоски и трагической обреченности. Человек оторван от большого мира, заключен в стенах ветхой лачужки, где всё прозаично и обыденно. Природа в стихотворении одухотворена, стихия стремится подчинить себе человека, ворваться в его

мир. Но он находит в себе силы противостоять ее натиску, преодолеть внешний хаос – спасается участливой заботой .

В финале стихотворения снова возникает образ природной стихии, но человек уже внутренне защищен, способен противостоять ее натиску. Так с помощью традиционной русской народной реалии поэт обозначает свой внутренний конфликт, переживание своей судьбы.

Зима, зимняя буря всегда ассоциировались с унынием, невеселым, безрадостным, грустным настроением. Поэт не отступает от этих привычных чувств. Сдержанно и точно, двумя-тремя штрихами он создает впечатление долгого и печального зимнего вечера:

Буря мглою небо кроет,  
Вихри снежные крутя...

Таково же описание «ветхой лачужки» и нехитрых занятий няни, разделяющей с поэтом кров. Однако дальше эти столь обычные для зимы унылые настроения встречают сопротивление в душе поэта. В противовес завывающей буре, стихии, навевающей гнетущую грусть, он будит творческое воображение и обращается к вымыслу. В духе народных обычаев (это тоже веками проверенные ассоциации), помня, что народ в избах, коротая нескончаемые и темные зимние вечера, скрашивал их песнями, поэт просит няню:

Спой мне песню, как синица  
Тихо за морем жила...

Лирический герой следует бытовому поведению народа, поскольку ему свойственно типически-национальное восприятие зимы, переживаемое столь же типически сходно. Но это типически национальное слито с индивидуальным, с конкретными биографическими фактами и интимными переживаниями поэта.

Для понимания смысла стихотворения существен контраст между миром наружным, за стенами дома, и миром внутренним, в стенах дома. Внешний мир наполнен резкими звуками, шумом, там господствуют мгла и холод. Это – царство хаоса. В доме, напротив, – тишина, мерные, однообразные звуки жужжащего веретена, там светло и тепло. Это – царство порядка. Обитатели дома одиноки в своем противостоянии буре. Они могут надеяться только на себя, на свою стойкость. Призывая на помощь собственные силы – мужество, веселье, песню, поэзию труд, – они празднуют победу над злыми силами хаоса и тьмы.

Буря мглою небо кроет,  
Вихри снежные крутя;  
То, как зверь, она завоет,  
То заплачет, как дитя,  
То по кровле обветшалай  
Вдруг соломой зашумит,  
То, как путник запоздалый,  
К нам в окошко застучит.

Наша ветхая лачужка  
И печальна и темна.  
Что же ты, моя старушка,  
Приумолкла у окна?  
Или бури завываньем  
Ты, мой друг, утомлена,

Или дремлешь под жужжаньем  
Своего веретена?

Выпьем, добрая подружка  
Бедной юности моей,  
Выпьем с горя; где же кружка?  
Сердцу будет веселей.  
Спой мне песню, как синица  
Тихо за морем жила;  
Спой мне песню, как девица  
За водой поутру шла.

Буря мглою небо кроет,  
Вихри снежные крутя;  
То, как зверь, она завоет,  
То заплачет, как дитя.  
Выпьем, добрая подружка  
Бедной юности моей,  
Выпьем с горя; где же кружка?  
Сердцу будет веселей.

В стихотворении 1829 года «**Зимнее утро**» («мороз и солнце; день чудесный!») зимний пейзаж помогает выразить чувство радости бытия, чувство гармонического слияния с простым, безыскусным миром. Но и этот прекрасный оказывается переменчивым и конфликтным. Эта мысль выявляется через сопоставление здесь, сейчас и вчера. Сейчас – это мороз и солнце, блеск и буйство красок. Всё ликует красотой.

Но вчера:

...вьюга злилась,  
На мутном небе мгла носилась;  
Луна, как бледное пятно,  
Сквозь тучи мрачные желтела,  
И ты печальная сидела...

Меняется состояние природы – меняется настроение человека. Он сразу же внутренне откликается на перемены. Человек – часть мира, состояние гармонии между ними достигается в момент единения и слияния. По сути мир предстает идеальным. Русская деревня, красота природы и женщины, простор, свобода.

Чувство у Пушкина приобретает диалектический характер. Оно изменчиво и подвижно. Часто пушкин показывает чувство на переломе, поэтому одним из самых употребляемых им приемов является антитеза, а союз НО символизирует о резкой смене настроения. Однако чаще переходы в поэтической эмоции имеют более глубокую взаимосвязь.

(не полностью)

Мороз и солнце; день чудесный!  
Еще ты дремлешь, друг прелестный —  
Пора, красавица, проснись:  
Открой сомкнуты негой взоры  
Навстречу северной Авроры,  
Звездою севера явись!

Вечор, ты помнишь, вьюга злилась,  
На мутном небе мгла носилась;  
Луна, как бледное пятно,  
Сквозь тучи мрачные желтела,  
И ты печальная сидела —  
А нынче... погляди в окно:  
Под голубыми небесами  
Великолепными коврами,  
Блестя на солнце, снег лежит;  
Прозрачный лес один чернеет,  
И ель сквозь иней зеленеет,  
И речка подо льдом блестит.

«**Я помню чудное мгновенье**». В стихотворении воспроизведены состояния души, обусловленные теми жизненными обстоятельствами, которые переживает поэт. Они различны, но при этом связаны между собой. Когда в душе воскресает на первый взгляд уже пережитое чувство: вдохновение, любовь, оно оказывается не простым повторением однажды прожитого. Это новое состояние души вобралов себя и восторг первой встречи, и забвение, и тревоги шумной суеты.

В шесть строф Пушкин вместил целую историю встреч и разлук с А.П. Керн. Сначала (первые две строфы) – мимолетная встреча, потом (следующие две строфы) – унылая жизнь в заточении, когда лирический герой «забыл» «голос нежный» (это и есть роковая черта) и затворничество протекало

Без божества, без вдохновенья,  
Без слез, без жизни, без любви.

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

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

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

В стихотворении предстала история пробуждения и воскрешения души. Пушкин создал стихотворение как краткую и опозитизированную биографию, этапы которой обрисованы сжато, но конкретно. Причем характерна последовательность: сначала «душе настало пробужденье», все духовные силы встрепенулись для приятия жизни, все творческие способности раскрылись, чувствам стала внятна красота, а потом к поэту приходит



любовь, гармонически венчающая всю картину. Этот порядок изменить нельзя: нельзя сказать, будто сначала «явилась ты», а потом – «душе настало пробужденье». Но нельзя увидеть и прямую причинную зависимость между пробуждением души и явлением прекрасного виденья («ты»), сказав, будто «ты» явилась потому, что «душе настало пробужденье». И все-таки глубокая тайная связь между пробуждением души и явлением красоты и любви есть. Без пробуждения души нет ни чувства красоты, ни творчества, ни чувства любви. Пробужденье души означает, что духовные силы ожили.

В стихотворении Пушкина тема очарования красотой и наслаждения любовью совместилась с другой – темой творческого вдохновения. Послание содержит в себе глубокие философские размышления о смысле жизни, о радости творчества, о чувстве полноты бытия.

Стихотворение «К\*\*\*» дает возможность понять очень важные черты Пушкина-художника. Жизнь вне гармонии, без красоты, без любви, без творчества бедна и однообразна. В эти моменты мир для поэта сужен и закрыт. Поэт отторгнут от мира, он не слышит бытия, не видит его красок. Но вот приходит чудо преображения души, и исчезают «томленья грусти безнадежной», «тревоги шумной суеты». Душа открывается всему миру, и мир открывается душе. Поэт готов внимать бытию и отвечать ему поэтическим словом. Мир предельно расширяется, поэт вбирает его впечатления, обретает гармонию с ним. В душе поэта также утверждается согласие. Приобщение к бытию происходит необъяснимым образом благодаря «чудному мгновенью», преображающая сила которого сродни религиозному откровению («Как мимолетное виденье») и явлению неземного ангельского лика («Как гений чистой красоты»<sup>7</sup>). Недаром словарь стихотворения включает наполненные религиозной символикой слова: «чудное», «явилась», «виденье», «чистой». «Мимолетное виденье» совершенной красоты земной женщины, земного божества, уподобляется («небесные черты») поэтом «чудному мгновенью» – внезапному явлению ангела, божества небесного, чистый лик которого открылся взору верующего.

По канве собственной биографии Пушкин вышивает поэтический узор земного и божественного преображения души, возрождения человека и поэта к жизни, приобщения его к божеству, к земной и небесной красоте, к творчеству, любви, к радостному приятию мира и к наслаждению богатством бытия и духовным богатством личности. Духовное развитие проходит несколько стадий – от преобразившего душу «чудного мгновенья» к душевным тревогам и мраку, к угасанию жизненных сил, когда гармоническое равновесие с миром и внутреннее спокойствие нарушено, а затем – к новому пробуждению души, которое мыслится как возвращение к изначальной гармонии. От света через преодоленный мрак к свету – такова содержательная композиция послания. Признаки света в душе – гармония, свобода и мощь сущностных, личностных сил человека, дарующих ему полноту жизни.

Один из неперемных признаков, составляющих пробуждение души, – творческое вдохновение. Пушкин испытал его в Михайловском в полной мере. Духовно-творческий подъем он запечатлел, кроме послания «К\*\*\*», в цикле «Подражания Корану» и в стихотворении «Пророк».

Я помню чудное мгновенье:  
Передо мной явилась ты,  
Как мимолетное виденье,  
Как гений чистой красоты.  
В томленьях грусти безнадежной,  
В тревогах шумной суеты,

---

Звучал мне долго голос нежный  
И снились милые черты.  
Шли годы. Бурь порыв мятежный  
Рассеял прежние мечты,  
И я забыл твой голос нежный,  
Твои небесные черты.  
В глуши, во мраке заточенья  
Тянулись тихо дни мои  
Без божества, без вдохновенья,  
Без слез, без жизни, без любви.  
Душе настало пробужденье:  
И вот опять явилась ты,  
Как мимолетное виденье,  
Как гений чистой красоты.  
И сердце бьется в упоенье,  
И для него воскресли вновь  
И божество, и вдохновенье,  
И жизнь, и слезы, и любовь.

«Пророк» написан в сентябре 1826 г., после того, как поэт получил известие о казни декабристов, последовавшей 13 июля 1826 г. В этот трагический момент и накануне свидания с царем, Николаем I, мысли Пушкина обратились к смыслу своего поэтического призвания.

Источник стихотворения – «Книга пророка Исайи»<sup>8</sup>. Некоторые пушкинисты связывают «Пророк» с легендарным событием из Корана, которое произошло на четвертом году жизни Магомета, когда ему явился архангел Гавриил и, вынув сердце у Магомета, очистил его от скверны и наполнил верой, знанием и пророческим светом<sup>9</sup>.

В стихотворении живы традиции гражданских и философских од Ломоносова и Державина, произведений декабристов (Ф. Глинки, В. Кюхельбекера), метафорически изображавших в образе библейского пророка поэта-гражданина. Поэтическая речь Пушкина выдержана в суровом, сдержанном, возвышенно-ораторском тоне. Центральный образ стихотворения находит соответствие в фигуре ветхозаветного пророка Исайи. Несмотря на архаический образ пророка, стихотворение обращено не в глубь веков, а в пушкинскую современность. При этом библейские аллегории, библейский синтаксис и лексика в их церковно-славянском варианте стилистически передают и древность, и торжественность лирической темы назначения поэта и поэзии.

Конфликт произведения определяется идейно-психологическим напряжением между двумя состояниями лирического героя: томлением грешного духа в начале лирического сюжета и жертвенной готовностью к очищению ради предначертанной свыше высокой и трагической миссии в финале («Глаголом жги сердца людей»). Мучительный процесс духовного преображения предуказан высшей божественной волей, вестником которой является шестикрылый Серафим<sup>10</sup>. Он очищает уста пророка, коснувшись их горящим углем, и тем самым prepares избранника к высокому служению, до предела обостряя внутренние физические и духовные способности. Пушкин наделяет пророка поистине космическим масштабом познания истины. Представление автора о всеведении пророка, пронизывающем все сферы бытия, выражено в аллегорической форме проникновения в

небесную, водную и земную стихии. Но даже такое проникновение недостаточно для того, чтобы стать пророком, так как преображение не коснулось сердца и языка. Для исполнения пророческой миссии и вдохновенного творческого служения нужно изгнать грех из глубинных недр человека и очистить язык, чтобы слово было правдивым. Все суетное, мелкое, приземленное и прозаичное должно исчезнуть, умереть, стать прахом. В стихотворении запечатлен трудный процесс превращения простого смертного в грозного глашатая истины, в пророка, исполняющего волю пославшего его Бога и независимого от воли людей. Через мучение, через страдание человек преображается в пророка. Драматическая замена сердца символическим горящим углем и грешного языка жалом змеи становится кульминацией метаморфозы, в результате которой человек преображается в пророка. Только после этого на свет является человек, призванный Богом к служению, пересозданный Им, возведенный в достоинство пророка, впервые наименованный так и напутствуемый:

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

Стихотворение написано в виде монолога самого пророка, рассказывающего о том, как он стал пророком, и верящего, что его устами говорит Бог. Став пророком, он не может сойти с пути, предначертанного Богом. Он избран.

Стихотворение «Пророк» наполнено столь обобщенным и столь богатым философским содержанием, что допускает и более широкое толкование. В нем можно видеть метафорическое изображение духовно-нравственного прозрения человека вообще, находящегося на пороге двух состояний – созерцательного размышления о поисках истины и активно-волевого ее постижения. «Пророк» осмыслился также в духе вечной борьбы истины и лжи, добра и зла, божественного порядка и безличного хаоса. Помимо лирических стихотворений, Пушкин написал в Михайловском несколько крупных произведений: балладу «Жених» в народном духе, поэму «Граф Нулин» и трагедию «Борис Годунов».

В конце 20 годов пушкин создает первые образцы философской лирики.

1825 год «Движение», «Если жизнь тебя обманет», «цветы последние милей». Они обозначили два возможных пути развития поэзии мысли.

«движение»: сталкиваются две полярные точки зрения на конкретную проблему, четко обозначенная мысль получает аргументацию и утверждается через полемику.

В двух других произведениях Пушкин идет иным путем. Это стихотворения миниатюры, содержание которых простое и понятное, заключено в пределах личного жизненного опыта.

1)  
Движенья нет, сказал мудрец брадатый.  
Другой смолчал и стал пред ним ходить.  
Сильнее бы не мог он возразить;  
Хвалили все ответ замысловатый.  
Но, господа, забавный случай сей

Другой пример на память мне приводит:  
Ведь каждый день пред нами солнце ходит,  
Однако ж прав упрямый Галилей.

2)

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

Сердце в будущем живет;  
Настоящее уныло:  
Все мгновенно, все пройдет;  
Что пройдет, то будет мило.

3) Цветы последние милей

Роскошных первенцев полей.

Они унылые мечтанья  
Живее пробуждают в нас,  
Так иногда разлуки час  
Живее сладкого свиданья.

1829 г «**Брожу ли я вдоль улиц шумных...**»

В ней поэту удалось воплотить гармоничное и цельное состояние духа. Пушкинский человек не утрачивает связи с происходящим вокруг него, а впитывает все многообразные проявления жизни и чувствует свою сопричастность к происходящему. В пушкинском восприятии мир един, в нем одно не противопоставлено другому. Герой пушкина погружен в размышления о своей судьбе, но личное бытие осознает как отражение всех общих законов, поэтому мысль о смерти не рождает ощущения конечности жизни вообще, не приобретает трагического звучания.

Стихотворение начинается вступлением, которое вводит в тему о неотступных «мечтах», касающихся жизни и смерти.

Ситуация, обрисованная Пушкиным, несколько парадоксальна: разве шумные улицы, многолюдные храмы, собрания юношей безумных – подходящие места для глубоких и важных раздумий? Если поэт и там предается мечтам, то это означает, что эти мечты овладели его душой. Вместе с тем, каждая строка парадоксальной строфы снимает парадокс: эпитеты подчеркивают самое характерное в тех явлениях, о которых упоминает поэт. Тем самым они скорее выступают простыми определениями, несущими объективный смысл, нежели эпитетами. Улицы на то и улицы, чтобы быть шумными, храм на то и храм, чтобы его посещали, юношам сама природа повелела быть «безумными», т. е. кипеть страстями, вдохновенно спорить, гореть желаниями, безоглядно и беспечно наслаждаться жизнью. Стало быть, начало стихотворения говорит о сложной противоречивости жизни.

Последующие строфы варьируют тему неизбежности смерти, мысль о которой неотступно преследует поэта. От общей участи всех («Мы все сойдем под вечны своды...») поэт

обращается к своей судьбе (здесь снова появляется вместо лирического «мы» лирическое «я»). Гадание о часе кончины и месте упокоения сопровождается расширением и сужением жизненного пространства:

И хоть бесчувственному телу  
Равно повсюду истлевать,  
Но ближе к милому пределу  
Мне все б хотелось почивать.

Итак, законы мироустройства одинаковы и заранее определены: никто не избежит смерти, и каждому явлению, предмету или возрасту назначен свой жребий. Если общие законы изменить нельзя, то их надо принять. Но значит ли это, что они равнодушны к человеку, а человек равнодушен к ним? Трагизм в том и состоит, что законы природы и всего бытия неизменны и равнодушны к людям (у дуба иное временное измерение, чем у человека; ребенок только расцветает, когда старик заканчивает земной путь), а люди к этим законам неравнодушны, несмотря на их объективность. В процитированной строфе воля человека не распространяется на общий закон жизни. Бесчувственное тело, лишенное духа, становится природой и потому безразлично к своей участи, но живой человек, в котором есть дух, не лишен воли, он может и должен уметь воспользоваться ею в тех пределах, на которые не распространяется общий закон. Равнодушие мира к человеку не ведет к равнодушию человека к миру. Так появляется желание: «Но ближе к милому пределу Мне все б хотелось почивать». Закон живого человеческого бытия – знать, что тело обретет вечный покой вблизи родного гнезда, рядом с домом и с предками. Это желание связывает человека с будущим, дает возможность продлить жизнь, поставить закон жизни выше закона смерти, потому что жизнь как целое не подвластна смерти. В последней строфе наступает перелом, и жизнь побеждает смерть:

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

Сохраняя трагизм бытия, Пушкин в нем находит силы его преодоления и признания верховенства жизни. Начав с утверждения всевластия смерти, поэт пришел к мысли о всевластии жизни. Мироустройство таково, что смерть нельзя отменить, но жизнь, как Феникс, умирая, восстает и возрождается, и потому торжествует не смерть, а жизнь. Раздумья над вечными вопросами бытия обостряли самосознание Пушкина и заставляли размышлять над собственной ролью в обществе и над призванием поэта вообще и своим в частности. В конце 1820-х гг. Пушкин посвятил этим темам несколько значительных стихотворений: «Дар напрасный, дар случайный...», «В часы забав или праздной скуки...», «Поэт», «Поэт и толпа», «Поэту», «Рифма, звучная подруга...» и др. В том же, 1828 г., когда был написан «Анчар» и когда Пушкина не покидали мрачные настроения, он написал еще одно полное безысходности стихотворение «Дар напрасный, дар случайный...», в котором сетовал на свою судьбу, наделившую его, к его несчастью, дарованием поэта, страстью и умом. Они, как писал Пушкин, не принесли ему ничего, кроме разочарований, сомнений, душевной опустошенности и тоски.

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

Я говорю: промчатся годы,  
И сколько здесь ни видно нас,  
Мы все сойдем под вечны своды —  
И чей-нибудь уж близок час.

Гляжу ль на дуб уединенный,  
Я мыслю: патриарх лесов  
Переживет мой век забвенный,  
Как пережил он век отцов.

Младенца ль милого ласкаю,  
Уже я думаю; прости!  
Тебе я место уступаю:  
Мне время тлеть, тебе цвести.

День каждый, каждую годину  
Привык я думой провождать,  
Грядущей смерти годовщину  
Меж их стараясь угадать.

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

И хоть бесчувственному телу  
Равно повсюду истлевать,  
Но ближе к милому пределу  
Мне все б хотелось почивать.

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

## **9-ТЕМА: МИХАЙЛОВСКИЙ ПЕРИОД В ЖИЗНИ А.С.ПУШКИНА 1824-1826 ГГ.**

### **ПЛАН:**

- 1) КРАТКИЙ АНАЛИЗ ТРАГЕДИИ «Борис Годунов».**
- 2) Художественное своеобразие и проблема власти.**
- 3) НАЦИОНАЛЬНО-ИСТОРИЧЕСКАЯ ОСНОВА ТРАГЕДИИ.**

К работе над трагедией Пушкин приступил в 1824 году, а в 25 уже закончил. Пушкин обратился к эпохе Смутного времени. Она интересовала его не как аллюзия на современность, а как кризисный период русской истории. Поэт стремился понять причины и логику развития событий того времени, осознать, кто является истинным вершителем истории. Позже, в 1830 г., размышляя в связи с «Марфой Посадницей» М.П. Погодина о сущности трагедии, Пушкин задавался вопросом: «Что развивается в трагедии? Какая цель ее?» — и отвечал: «Человек и народ. Судьба человеческая, судьба народная». В сущности, эта формула в его сознании родилась раньше, когда в Михайловском он работал над «Борисом Годуновым». Для того чтобы понять эту взаимосвязь, он и погружался в эпоху, отстоящую от него на двести лет. Стремлением осмыслить логику исторического процесса обусловлен и главный принцип изображения —

достоверность. Пушкин тщательно изучал исторические источники: летописи, «Историю государства Российского» Карамзина (X и XI тома которой вышли в 1824 г. и были с огромным интересом прочитаны поэтом), историю своего рода («нашел в истории одного из предков моих, игравших важную роль в сию несчастную эпоху, я вывел его на сцену»). Само место пребывания погружало Пушкина в интересующий период истории: родовое имение поэта Михайловское расположено в Псковской губернии — годуновских местах. В это же время поэт читал трагедии Шекспира и размышлял над его драматургической манерой, его принципами изображения личности.

В трагедии Пушкина соединялись социальное и философское, анализ конкретно-исторического позволял вывести универсальные исторические законы. По этой причине поэта привлекла фигура Бориса Годунова, а не Ивана Грозного, например. Его не интересовала патологическая личность на троне (а именно так воспринимал он Грозного). Пушкин показал внутреннюю трагедию монарха, талантливого политика, желающего блага своей стране, знающего, как его достичь, но не сумевшего осуществить задуманного, не нашедшего поддержки народа.

Пропасть между правителем и подданными возникает из-за преступления, совершенного во имя достижения верховной власти. Пушкин опирается на существующее предание об умерщвлении царевича Дмитрия по наущению Годунова, что позволило ему обозначить нравственный конфликт. В трагедии убийство — это не легенда, а действительный факт, о чем свидетельствуют и воспоминания Шуйского и Пимена, и самопризнания Бориса. Преступление, совершенное много лет назад, влияет на события настоящего, определяет судьбу Бориса и его детей, обуславливает ход истории. По замечанию И. Киреевского, «тень умерщвленного Дмитрия царствует в трагедии от начала до конца, управляет ходом всех событий, служит связью всем лицам и сценам, расставляет в одну перспективу все отдельные группы и различными красками дает один общий тон, один кровавый оттенок». Само это событие вынесено за рамки произведения, но постоянно напоминает о себе.

Другая тень также незримо присутствует в пьесе — тень Иоанна. Память о грозных годах его правления, о метаниях царя от святости к жестокости жива в сознании людей. О Грозном вспоминают разные герои трагедии, его деяния и через много лет после смерти вызывают ужас. В сцене «Москва. Дом Шуйского» Афанасий Пушкин, характеризуя правление Бориса, воссоздает атмосферу прошлых лет:

Что пользы в том, что явных казней нет,

Что на колу кровавом, всенародно,

Мы не поем канонов Иисусу,

Что нас не жгут на площади, а царь Своим жезлом не подгребают углей.

Не случайно само имя Ивана Грозного вызывает такое сопутствующее замечание: «не к ночи будь помянут».

«Тень Иоанна», его незримое присутствие позволяют Пушкину выразить мысль об обусловленности событий настоящего деяниями прошлого, указать на истинные причины событий, которые сейчас сотрясают страну. Прошлое и настоящее связаны, истоки разрастающейся смуты коренятся в правлении Иоанна. Жестокость, тирания, произвол, исходящие от царя, не только рождали ужас и страх, но и открывали простор для тайных интриг, нормой становился поступок, который не вписывался в существовавшую до того систему ценностей. Кровавые деяния царя пятнают и его окружение. Выжить около царя-тирана можно было, лишь лавируя и хитря. Это искусство политической интриги постиг и использовал в своей борьбе за престол Борис Годунов. Не случайно уже в самых первых характеристиках Бориса сделан акцент на его лицемерии. Это своего рода актерство на троне. Во

имя чего? Цель Бориса благородна: он мечтает о сильном государстве и благополучии народа. Но главным внутренним итогом семилетнего правления для него становится мысль о неизбежности деспотизма, Борис приходит к выводу, что правитель не может не быть тираном. Об этом один из ключевых монологов Годунова «Достиг я высшей власти», об этом же он говорит Басманову, а также в прощальном слове-наставлении сыну. Почему между Борисом и народом возникает пропасть? Почему его власть не находит поддержки? Потому что она незаконна. Потому что для народа Борис — самозванец на троне, царь Ирод. В сознании народа он преступил дважды: убил невинного младенца и узурпировал власть. Самозванец на троне, он и другим открывает эту возможность. За трон, оказывается, можно бороться, он доступен. Не случайно многие герои трагедии мысленно «примеряют на себя шапку Мономаха»: и представители древних боярских родов, восходящих к Рюрику, и те, кто, как Басманов, не знатны, однако обладают несомненными талантами, способны повести за собой людей. Трон манит Марину Мнишек. О троне мечтает (и добивается его) и беглый монах Григорий Отрепьев. В черновой редакции был эпизод чернецом, который как бы «вкладывал» в сознание Отрепьева мысль о самозванстве. В окончательной редакции Пушкин убрал эту сцену, что подчеркивало глубоко личностное решение. Самозванство было обусловлено личными амбициями и целями героя, а не провоцировалось извне.

Так проблема человек и власть становилась одной из главных в конфликте трагедии. Другой важной стороной конфликта стала «мысль народная»: Пушкин размышлял над ролью народ, а в истории. Он обозначает две полярные позиции. Одна вложена в уста представителя самой народной массы, собравшейся у стен Новодевичьего монастыря, когда Борис принимает решение вступить на престол, «...то *ведает бояре, // Ненам чета*»- в этой реплике, прозвучавшей в толпе, принадлежащей одному из безликого множества, выражено твердое убеждение в том, что историю творит узкий, избранный круг людей, народ же никоим образом не влияет на ее ход. Другую точку зрения высказывает один из активных участников событий. Гаврила Пушкин, убеждающий Басманова присягнуть «истинному» царю, как веский аргумент использует «мнение народное»: «*Но знаешь ли чем сильны мы, Басманов? // Не войском, нет, не польскою подмогой, // А мнением; да! мнением народным*», — говорит он. О народе как стихийной, сокрушительной силе говорит Борису Годунову Басманов: «*Всегда народ к смятенью тайно склонен*».

Теми героями пьесы, которые действуют, творят историю, народ осознается как ее важный участник. В конечном счете именно он ре» шает участь царств и государей, о чем и свидетельствует финал трагедии. Власть, не поддержанная народом, обречена на гибель.

В связи с тем, что народ стал особым — собирательным — действующим лицом в пьесе, иную функцию начали играть массовые сцены. На подмостки была выведена толпа, она присутствует при узловых событиях. Пушкин часто показывает не столько само событие, сколько его восприятие народной массой: так даются, например, сцена призвания Бориса на царство, сцена на площади перед собором в Москве (с юродивым), финальная сцена. Мы видим периферию действия, о том, что происходит в эпицентре событий, мы узнаем из реплик толпы.

Пушкин на первый взгляд показывает не вершителей историй, а ее свидетелей, но тут же дает понять, насколько хрупка эта грань. В этом контексте важен образ Пимена.

Летописец занимает позицию беспристрастного свидетеля истории, однако его прошлая судьба — судьба активного участника событий, память о них он и стремится сохранить. Человек не способен дистанцироваться от внешней жизни. Он ответственен за то, чему был свидетелем и участником, не вправе этого забыть сам, а потому свою нравственную миссию Пимен видит в том, чтобы донести правду до потомков. Поэтому сам уход в монастырь, сосредоточение на создании труда, обращенного не только к современникам,



но и к будущим поколениям, — это тоже активное участие в истории. Пушкин выступает против позиции пассивного наблюдения за происходящим.

Цель массовых сцен — показать дух народа. Отличительные черты народа, по словам самого Пушкина, — веселое лукавство ума, насмешливость, живописность речи. Народ в этих сценах — главный оппонент Бориса, он противопоставлен царю-преступнику. Народную точку зрения выражает юродивый: «...*нельзя молиться за царя Ирода — Богородица не велит*». Это нравственное чувство и превращает народ из слепой массы в силу, способную подчинить себе ход истории. Заключительная ремарка — «Народ безмолвствует» — как раз и фиксирует перелом в народном сознании. Она многопланова: в ней и осознание собственной вины (ведь своим невмешательством народ позволяет воцариться Борису), и ответственность за происходящее, и рождение того внутреннего коллективного чувства, которое позволит сплотиться и преодолеть смуту.

В «Борисе Годунове» Пушкин разрушает типичную структуру трагедии. Он не ограничивается изображением доминирующего события или отдельной личности, а показывает саму историю. Не случайно уже в первых откликах на произведение отмечалось, что это *«не драма*

*отнюдь, а кусок истории, разбитый на мелкие куски в разговорах...»*(П.А. Катенин), *«ряд исторических сцен... эпизод истории в лицах»* (Н.И. Надеждин).

Перед зрителем проходят все семь лет правления Бориса Годунова, однако не возникает ощущения растянутости времени, во многом благодаря необычному членению трагедии и организации действия.

Пушкин отказался от традиционного деления трагедии на акты. «Борис Годунов» состоит из 23 сцен, одиннадцать из которых очень коротки (менее 50 строк). Краткость сцен была следствием того, что Пушкин показывал только развязку события, а не его формирование. Это придавало стремительность развитию действия. При этом оригинальной была и ритмическая организация произведения: ритм нарастал по мере развития действия. Пушкин преодолевает и пространственную замкнутость. В трагедии происходит постоянная смена места действия: Россия — Польша, Кремлевские палаты — Литовская граница, площадь — монастырская келья. Пушкин не только переносил действие из одного места в другое, а постоянно чередовал сцены массовые с камерными. Открытые пространства (площадь, равнина, пограничная застава) сменялись замкнутыми (келья, палаты).

Пушкин смешивает в пьесе трагическое и комическое. В «Борисе Годунове» появляется ряд персонажей, воплощающих собой смеховое начало: это и монахи, и француз с немцем и др. Те сцены, в которых они действуют, решены в комическом ключе и резонируют с предельно накаленными эпизодами. Так, сцена в корчме следует за монологом Бориса «Достиг я высшей власти». Эпизод с немцем и французом предшествует сцене с юродивым.

Трагедия поражала многолюдством, она населена «народом действующих лиц». При этом качественно менялась функция второстепенных героев. Пимен, юродивый, например, появляются в пьесе лишь однажды, но это яркие характеры, имеющие важное идейное значение. Почему так происходит? Пушкин придерживается принципа исторической объективности в изображении человека (это правило касается и второстепенных персонажей): герои его трагедии чувствуют и мыслят в соответствии слухом своего времени. Это собирательные, но вместе с тем индивидуально-неповторимые образы. Пример тому — Пимен (сам поэт говорил о том, что в нем он «собрал черты, пленившие <его> в русских летописях», что «сей характер вместе нов и знаком для русского сердца»), монахи Варлаам и Мисаил, Маржерет и Розен и др.

Трагедия «Борис Годунов»: первая реалистическая русская трагедия. В ней Пушкин разрушал существующие каноны, создавал новаторское произведение, которое развивало те принципы, которые были заложены в драматургии Шекспира.

---

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

«Борис Годунов» стал своего рода итогом всего предшествующего творческого развития Пушкина. Он отказался в трагедии от социального дидактизма, наследия просветительской литературы, и усвоил свойственное романтикам историческое и диалектическое мышление<sup>11</sup>. В этой связи трагедия Пушкина демонстрировала принципы «истинного романтизма». Это была «романтическая трагедия», созданная по образцу романтически понятого Шекспира и его «хроник». По всем признакам она порывала с предшествующей классицистической традицией: в ней не было соблюдено ни единство места (действие перемещалось из России в Польшу, из палат московского Кремля в трактир, в корчму на литовской границе и т. д.), ни единство времени (между сценами были большие хронологические разрывы). Сцены, написанные стихами, сменялись сценами, написанными прозой, драматические эпизоды чередовались с комическими вполне в духе Шекспира. Наконец, есть мнение, что конфликт – столкновение сильного, мудрого и просвещенного правителя с надличным «мнением народным» (аналог античного рока) – «воскрешал некоторые черты трагедии античной в том ее понимании, какое установилось в теоретических трудах романтической школы (А. Шлегель и др.)»<sup>12</sup>. Главная задача, стоявшая перед Пушкиным, – понять действие исторического процесса, его механизм, законы, им управляющие. Эти законы формируются как интересы различных социальных групп, представленных различными персонажами. Одни действующие лица виновны в Смуте, вызывая ее (царь-узурпатор Борис Годунов, Дмитрий Самозванец); другие становятся их соучастниками, содействуют ее разжиганию (Шуйский, Гаврила Пушкин, Басманов, польская знать – Вишневецкий, Мнишек, Марина Мнишек, люди из толпы, равнодушные к избранию Бориса и затем убивающие детей царя); третьи участвуют в истории, но не ведают, что творят, или не имеют личного умысла (Патриарх, пленник Самозванца Рожнов, сын князя Курбского, наемные командиры русских войск Маржерет и В. Розен); четвертые выступают свидетелями событий и, не участвуя в историческом зле, обсуждают его (люди из народа), доносят весть до потомства (Пимен) или обличают Бориса (Юродивый); пятые – невинные жертвы (дети царя).

Из всех этих разнообразных лиц Пушкин выделяет четыре группы: царь, Борис Годунов, его ближайшие сподвижники; бояре во главе с Шуйским; дворяне и поляки, поддержавшие Самозванца; народ, представленный в трагедии как некая совокупная надличная сила.

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

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

Социально-индивидуальные и групповые интересы выступают в качестве мотивов поведения персонажей. Тому есть множество примеров. Лукавый Шуйский лжет Борису о причинах смерти царевича, а сам втайне возмущает народ, готовясь свергнуть царя, чтобы

сесть на престол или добиться неограниченной власти. Басманов, присягнувший Борису, изменяет ему в пользу Самозванца: как хвородный дворянин, он надеется подняться к высоким ступеням в государстве при новом царе. Те же мысли овладевают и Гаврилой Пушкиным.

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

Борис Годунов, независимо от его личных качеств и способностей к государственной деятельности, заранее обречен на гибель. Если в трагедиях Шекспира действие определяет конфликт личностей, то в пушкинской трагедии Борис не является жертвой боярских интриг, Самозванца или предводителей польской интервенции. В трагедии нет личности, которая по своему масштабу могла бы сравниться с Борисом Годуновым. На роль равновеликого антагониста не могут претендовать ни умный, но мелкий Шуйский, ни авантюрист Самозванец, ни недалекий Воротынский, ни Гаврила Пушкин, ни Басманов. Борис Годунов мог бы легко справиться и с польским нашествием, и с Самозванцем, и со всякой другой бедой, но он – жертва Рока, Судьбы, бессознательным исполнителем воли которого выступает народ. В «мнении народном» есть «голос» Рока и есть «голос» бессмысленности. Судьба преследует Бориса Годунова «тенью царевича» и «мнением народным». В обоих случаях через нее проступает стихийное, иррациональное начало истории, к которому не приложимы рациональные и этические категории. Так, вопреки логике Дмитрий-царевич внезапно «оживает»; Борис Годунов из желанного царя превращается в «царя Ирода»; его правление, принесшее народу много благ, не только не оценено по достоинству, но и отвергнуто. Поскольку орудием Судьбы, Рока выступают «тень Дмитрия» и народ с его «мнением», то народ мыслится Пушкиным тоже иррациональной стихией, которая не подчиняется рациональным и этическим законам. Хотя народ берет на себя право морального суда, его оценки и правильны, и ошибочны, в них чрезвычайно слаб сознательный элемент. Народ осуждает Бориса за убийство царевича Дмитрия и себя за избрание цареубийцы, колеблется в моральной оценке убийц Борисовых детей, отказывается молиться за «царя Ирода» («Богородица не велит»).

Пушкин не идеализирует народ. Мнение народное изменчиво<sup>13</sup>, ему нельзя безусловно доверять: совсем недавно народ умолял Бориса дать согласие на царство, теперь он отказывает ему в своей поддержке. Приглашая на царство Самозванца, он жестоко ошибается. Его волнение приводит вовсе не к благосостоянию государства, а к новым бедам, и он в растерянности и в недоумении «молчит». Казалось бы, он выполнил высшую волю: Борис лишился трона и умер. Но народ снова несчастлив. Значит, моральные критерии, которыми руководствуется народ, не могут претендовать на абсолютную истину.

Иррациональность и стихийность выступают обычно в превратной форме – в форме слухов, легенд, неясных предположений, догадок. Они основываются не на знании, а лишь на интуиции. Народное мнение часто парадоксально противоречит фактам – оно «темно». Так, народ знает, что Дмитрий убит, и верит в «воскресение» царевича. Он убежден, что Борис послан ему в цари свыше за грехи, и, чтобы искупить их, надо избыть царя-узурпатора. В логику социальных интересов вмешивается иррациональность, затемняя смысл исторического процесса.

Чтобы выявить это смешение логики и иррациональности, Пушкин воспользовался религиозной идеей «воскресения» царевича<sup>14</sup>. Он организует действие вокруг тени убиенного Дмитрия, которая появляется во всех значимых сюжетных сценах. Погибший

Димитрий присутствует то убитым царевичем, то в виде святых мощей, то неожиданно спасшимся и воскресшим. Тень Димитрия-царевича нависает над Борисом Годуновым. От имени Димитрия, пользуясь народной верой в чудесное избавление царевича от смерти, действует Лжедимитрий. Интрига трагедии завязывается в тот момент, когда становится известно о бегстве Гришки Отрепьева из монастыря и принятии им имени царевича, т. е. когда тень Димитрия обрела новый лик и «материализовалась» в Самозванца. Борис Годунов вынужден вести борьбу не столько с реальным противником, сколько с тенью Димитрия, с народной религиозной верой и с суевериями, со слухами, с легендами, которые в совокупности вырастают в безличную и надличную силу обстоятельств, вызванную им самим.

В основе трагедии лежит эсхатологический миф, основные слагаемые которого исчезновение Димитрия, замещение его Борисом и воскрешение Димитрия, ложное и мнимое, в облике Самозванца. Борис в трагедии недоумевает, почему народ не ценит его заботу и попечение о нем. Между тем народ проникнут верой в то, что все несчастья с государством, с ним, народом, с семьей Бориса происходят оттого, что на троне сидит Антихрист (Ирод, как говорит Юродивый), ложный царь, ложный правитель. Как только его заменит истинный царь, истинный правитель – наступит счастливая пора царствования. Посчитав Бориса фальшивым государем и потому морально отвергнув его, народ поверил в возвращение истинного государя и воскрешение убиенного Димитрия Иоанновича.

Все сюжетные события в трагедии, образуя замкнутый круг, так или иначе связаны незримо витающей тенью убитого царевича. Кровавый от свет этой тени лежит на всех поворотах сюжета, на всех событиях, происходящих в трагедии. Тем самым трагическое начало связано не только с Борисом, но и со всем народом и государством. Пушкин понял самый жанр трагедии как жанр трагедии не «персональной», а «народной», втягивающей в себя так или иначе все действующие лица.

Преступление Бориса в этом свете также предстает и государственным, и моральным, отягощенным причастностью к убийству невинного ребенка. Даже после своей смерти Борис, *сюжетно* в значительной мере монументально одинокий (его сюжетная соотнесенность с другими персонажами не всегда ясна; более всего он проявляется в монологах, когда остается один), *этически* связан со всеми действующими лицами. Перед Пушкиным в «Борисе Годунове» стояли художественные проблемы большого масштаба. Они касались понимания и изображения истории и народа, выражения авторской точки зрения и значения истории для современности.

В пору Пушкина народ представлялся загадкой, хотя к разгадке ее приложили усилия и Крылов, и романтики. Главное противоречие заключалось в сознании общественной, политической и моральной мощи народа и его исторической беспомощности, рабского терпения. Сочетание этих противоречивых свойств ставило в тупик.

При разрешении противоречия можно было пойти по пути классицистов и романтиков, превратив героя трагедии в рупор авторских идей или придав ему эмоциональное тождество с автором. При таком подходе восторжествовала бы личная точка зрения автора. Можно было встать на позицию Крылова и присоединиться к народной, «мужицкой» точке зрения. Хотя Пушкину такая степень «присутствия» автора была ближе (Крылов скрывал свой взгляд и свою оценку событий), поэт не пошел по этой дороге, потому что народная точка зрения отражает лишь один из «смыслов» истории. Пушкин не мог да и не желал, как Крылов, предпочесть народную оценку оценке просвещенного человека, стоящего на уровне идей своего века. Он обратился к историческим воззрениям романтиков, дополненным им и откорректированным собственными идеями, вызванными чтением трагедий Шекспира. Пушкин понял род драмы как принципиально объективный, в котором открытое или скрытое присутствие автора недопустимо. Иначе это художественно плохая драма. Ее персонажи должны представлять самостоятельно действующих лиц, обладающих собственными характерами,

а не кукол, которые действуют и говорят по указке незримого автора-демиурга, управляющего ими. Эффект истины тем художественно убедительнее, чем меньше в драме виден сам автор. Стало быть, никакого предпочтения любимой мысли. Не автор должен руководить персонажем, а скорее наоборот – персонаж автором. Автору надлежит внимательно следить за логикой созданного им характера и не противиться его собственному развитию. Конечно, произведение пишет автор, но понять мысль Пушкина чрезвычайно важно: герои должны поступать в соответствии со своими, созданными автором характерами, и автор уже не может навязывать им свою волю. Персонажи должны жить на сцене, как люди в жизни. Точка зрения автора обязана проступать через поступки и отношения персонажей и проявляться в свободе их действия. Присутствие автора в этом случае излишне, и он не должен обнаруживать себя.

Знакомство с трагедией потрясло друзей Пушкина. П.А. Вяземский, делаясь с А.И. Тургеневым впечатлением, полученным от чтения «Бориса Годунова», писал: «Истина удивительная, трезвость, спокойствие. Автора почти нигде не видишь. Перед тобой не куклы на проволоке, действующие по манию закулисного фокусника».

То же самое во многом относится к изображению исторической эпохи: персонажи обязаны мыслить, чувствовать и говорить подобно живым людям ушедшей исторической эпохи. Какая-либо явная модернизация недопустима. Здесь для Пушкина был важен не только Шекспир, но и Вальтер Скотт, изобразивший историю «домашним образом». На первый план в историческом изображении выдвинулись проблемы художественного вымысла, стиля и языка. Пушкин с блеском решил сложные и трудные задачи. Это касается изображения народа в истории.

Все политические силы в трагедии для достижения своих целей нуждаются в участии народа. Их судьбы так или иначе зависят от «мнения народного». В этом проявляется сила народа. Но само «мнение народное» питается ложными, часто пустыми слухами, суевериями, домыслами, не имеющими под собой никакой реальной основы. Оно живет легендами и преданиями. Причина тому – темнота, непросвещенность народа. В его сознании легенда берет верх над рациональным знанием и достоверными фактами. Поэтому народ легко обманывается, не понимая смысла происходящих событий. В этом состоит его слабость. Поскольку «мнение народное» держится на правдоподобной или неправдоподобной выдумке, характерными чертами стихийности и иррациональности истории становятся легенда, слух, вымысел<sup>15</sup>. Было бы напрасно думать, что интуиция народа, стихийность и иррациональность его морального чувства не содержат частицы истины. Своим опытом, инстинктом, интуицией народ распознает правду и осуждает тех, кто виновен. Но это не искупает ошибок и слабостей народного сознания.

В области художественного изображения Пушкин также выступил новатором. Его историческое художественное сознание держится на том, что в исключительных исторических обстоятельствах действуют обыкновенные люди. В «Борисе Годунове» обстоятельства исключительны: убийство царевича, восхождение на трон убийцы, появление Самозванца, который ведет иностранные и русские войска, чтобы убивать своих соотечественников, гибель детей Бориса. Но лица, действующие в трагедии, обыкновенны: одни из них знатны, другие безродны, одни богаты, другие бедны, одни умны, другие глупы, одни понимают ценность наук и просвещения, другие «темны» и суеверны. Они ведут себя так, как подобает людям их сословия и состояния.

Самое же главное заключено в том, что, следуя мыслям Карамзина и идеям Вальтера Скотта, люди далекой эпохи говорят, думают, чувствуют и поступают у Пушкина не так, как его современники, а сообразно их веку.

Пушкин нашел выразительную форму передачи характеров действующих лиц через свойственную им культуру, в которой они выросли и которую усвоили с детства.

Национально-своеобразный характер у Пушкина рисуется в определенной культурной

среде<sup>16</sup>. Так, для изображения самых интимных переживаний действующих лиц в «Борисе Годунове» Пушкин выбирает две сферы – любовь и творчество, которые у романтиков никак не были связаны с национальной характерностью, а представлялись всеобщими, независимыми от национальной принадлежности.

Для того чтобы выявить, насколько различны характеры людей православной Руси и близкой к европейской культуре католической Польши, Пушкин сравнивает их. Сцена любви (объяснение Марины и Димитрия) – это проявление индивидуальных чувств, индивидуальных страстей, это культ дамы, и вся атмосфера свидания (открытое пространство, фонтан, луна, звуки музыкальных инструментов) свидетельствует о европейской культуре, которая господствует в панской аристократической Польше. В «московских сценах» тоже идет разговор о любви: царевна Ксения горюет о своем женихе. Но ее любовь не требует индивидуального выражения – Ксения для передачи своих чувств пользуется оборотами народной речи, прибегая к фольклорным жанрам плача, причитания и фольклорной стилистике. Ксения говорит о любви так, как сказала бы любая простая девушка на Руси. И живет она, в отличие от Марины, в совершенно другой обстановке и атмосфере: в замкнутом помещении, уединенно, не принимая участия ни в политических, ни в придворных интригах. Самозванец быстро усвоил западный лоск, но, оставшись один, в минуту досады говорит по-русски: «Бог *с ними, мочи нет!*» В него вьелось и никуда не исчезло старое представление о «бабе», о ее наваждении, дьявольских кознях и греховных соблазнах.

Точно так же у Пушкина есть два отношения к творчеству: с одной стороны, польский поэт, который подносит знатым дамам и кавалерам латинские стихи, а с другой – Пимен, летописец (писатель древности), с его высоким сознанием долга, завещанного Богом. Пушкин думал, что в древности русская культура была единой, что она не разделялась на культуру высших и низших слоев. Это представление позволило ему по-разному нарисовать два типа переживания любви и два типа творчества.

Именно через речь персонажей Пушкин передает особенности национальной культуры и национального характера. Когда Федор Годунов, сын Бориса, говорит: «Чертеж земли московской», то ясно, что это географическая карта. В пушкинскую эпоху наиболее употребительным было именно слово карта (географическая карта). Придавая исторический колорит эпохе и преследуя точность исторического выражения мысли, Пушкин вкладывает в уста Федора слова, означающие географическую карту. Так возникает историческая дистанция между словом прошлого и словом настоящего, между словом персонажа и словом автора. Слово у Пушкина стало знаком древнерусской культуры, по которому безошибочно узнается принадлежность человека к той или иной эпохе.

Несмотря на то, что Пушкин стремился скрыть свою точку зрения на историю, он признавался, что не мог спрятать «ушей под колпак Юродивого». Это означало, что авторская позиция Пушкина при отсутствии социального дидактизма не исчезла из произведения и была продемонстрирована.

Поэт считал, что революция в России в его время невозможна по двум причинам: во-первых, непросвещенный народ бессилён и слаб; прежде всего нужно сеять просвещение и позаботиться об элементарной грамотности народа и затем о гражданском, общественном его воспитании; во-вторых, в ходе исторического развития в России не сложилось сильной и дееспособной оппозиции самодержавию; этим оно пользуется, играя на противоречиях различных социальных групп.

Пушкин наметил и выход из возникшей исторической ситуации.

Первоочередная забота заключается в просвещении народа. После «Бориса Годунова» он пишет несколько крупных статей на тему народного просвещения и воспитания.

---

<sup>16</sup> Там же, с. 107.

Тогда же у Пушкина появляется иллюзия, будто оппозицией самодержавию может стать древняя родовая аристократия, к которой принадлежал он сам. Надо сохранить основанный на старых обычаях принцип монархического правления и приблизить к трону представителей древних родов, которые станут при царях полномочными советниками, «представителями» и защитниками, как писал Пушкин, интересов разных социальных групп, в том числе крестьянства, перед престолом. Им, привлеченным к управлению государством, должно быть доверено одобрение или неодобрение императорских законов и повелений.

Пушкин исходил из того, что цари подбирают себе исполнителей, которые не могут им возражать, так как нуждаются в царских поощрениях за службу (имения, титулы, награды, должности). Родовая аристократия не нуждается в этом, так как она вышла из того же корня, что и сами Романовы. Не покушаясь на монархический принцип, выходцы из знатных боярских родов, призванные самими царями, будут из благородства, чести, бескорыстно и по совести наперсниками государей, станут по зову сердца помогать им, разделяя с ними всю полноту ответственности. Тем самым создается с добровольного согласия государей и по их почину нечто вроде сознательно учрежденной оппозиции, которая будет выражать интересы всего общества, в том числе низших слоев народа. В «Борисе Годунове» (такова расстановка и характеристика главных персонажей – Шуйского, Гаврилы Пушкина, Басманова, Лжедмитрия и Бориса) возникают первые контуры этих социально-политических идей Пушкина, которые в течение последующих почти десяти лет будут волновать воображение поэта и отразятся в его художественных произведениях.

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

Во всех областях творчества – в лирике, в поэме, в трагедии – ясно наблюдается интерес к обыкновенному и простому, связанный со свободой выражения, с конкретной и точной передачей внутреннего и внешнего мира с помощью стилизованных словесных красок. Слово, не теряя индивидуальности чувства, основывается на предметном, словарном, объективном значении.

В Михайловском Пушкин достиг творческой зрелости. «Я, – сказал он, – могу творить».

#### **10-ТЕМА: ПЕРИОД «БОЛДИНСКОЙ ОСЕНИ»**

- 1) КРАТКИЙ АНАЛИЗ РОМАНА В СТИХАХ «ЕВГЕНИЙ ОНЕГИН» 1823-1831 ГГ
- 2) САТИРИЧЕСКАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА ПОМЕСТНОГО И МОСКОВСКОГО ДВОРЯНСТВО
- 3) КАРТИНЫ ПРАВОВ, БЫТА И ОБЩЕСТВЕННОГО УКЛАДА ЭПОХИ, КУЛЬТУРЫ РОССИИ НАЧАЛА XIX ВЕКА.

Это главное произведение Пушкина. Его первые строки появились в 1823г, а 26 сентября 1830 г Пушкин его закончил в Болдино. Тогда же Пушкин подвел итог, что работал над произведением 7 лет, 4 месяца и 17 дней. В целом же роману – от замысла до публикации романа отдельным изданием – было посвящено 13 лет жизни. Понятно, что за это время изменился сам Пушкин, изменился русский мир, духовная атмосфера России. Роман развивался и рос вместе с поэтом.

Важным этапом в создании ЕО стали «Руслан и Людмила», а также поэма «Кавказский пленник».

В поэме «РиЛ»<sup>1</sup> Пушкин делает ряд важных открытий, которые затем будут развиты им в романе. Так, многих читателей озадачило то, что простой сказочный сюжет таил в себе множество происшествий. Одна из рецензий на поэму была составлена из вопросов,

обращенных к поэту. При переиздании поэмы Пушкин включил эту статью в предисловие: критик очень точно подметил, но не понял и не принял важнейшую особенность поэтики РИЛ - сложность сюжетной организации поэмы. К основному сюжету примешивались множество нерассказанных историй, возникали отрывки новых сюжетов, о которых в самой поэме ничего не было сказано.

П. использует в поэме принцип контрастного соположения разнообразных жанрово-стилистических отрывков. Поэт играет в РИЛ разными стилями, разными жанрами: Давно замечено, что каждая из частей поэмы воспроизводит ту или иную стилистическую традицию, имеет определенную жанровую природу – тут есть и балладные ужасы, и сентиментально-элегические мотивы, былинские распевы, сказочные происшествия. При этом героические сцены соседствуют с легкими и игривыми.

Важным этапом на пути к ЕО стала романтическая поэма «Кавказский пленник». Здесь Пушкин впервые создает образ своего современника, героя с озлобленным умом, разочарованного и уставшего от жизни. Впервые поэт изображает героя, который пребывает в состоянии скуки, - это то состояние души, которое в ЕО будет обозначено как «русская хандра». Слово Хандра часто мелькает в письмах мыслящих людей того времени: Пушкина, Рылеева, Батюшкова, Тургенева (книга скуки). Однако состояние хандры это свойство не личности, а времени в целом.

Русская хандра – непростое, глубокое душевное чувство бесформенной, беспредметной тоски, которую человек осознает и от которой страдает. Этот сплав ощущений определяет отношение к миру. В хандру человек натывается на непреодолимые преграды, но при этом в его душе вспыхивают попытки к действию. Правда тщетны, тк действие не разрушает скуку, а усугубляет ее. Жизнь утрачивает смысл, а потому возникают вопросы: что делать и кто виноват?

Кавказский пленник был первой попыткой Пушкина выразить такое мироощущение, которое было хорошо знакомо самому поэту и его современникам. Но этой попыткой Пушкин остался недоволен, о чем сообщает в письме лицейскому однокашнику Горчакову. Вскоре же поэт замышляет роман, в котором пытается понять, откуда в герое это пресыщение жизнью, почему появляется это состояние скуки.

Кавказский пленник – преддверие ЕО и потому, что здесь возникает особая форма повествования, которая получит развитие в романе в стихах. В поэме авторский рассказ вбирает в себя чужие голоса. Пушкин использует как прямую (монологи Пленника, черкешенки), так и несобственно прямую речь: «на деву, молча, смотрит он и мыслит: «это лживый сон, усталых чувств игра пустая».

В ЕО таким образом дается характеристика творчества Ленского: «Он пел любовь, любви послушный, И песнь его была ясна, Как мысли девы простодушной, Как сон младенца. как луна В пустынях неба безмятежных, Богиня тайн и вздохов нежных. Он пел разлуку и печаль, И нечто и туману даль, И романтические розы...»

Но наряду с этим в поэме, а позже в Онегине присутствует и субъект речи – сам автор, его исповедальное слово. Психологические признаки поэта, возникающие в КП, проясняют мир его души, но вместе с тем бросают отсвет на психологическое состояние героя. Между автором и героем устанавливается психологический контакт. В ЕО отношения между автором и героями, автором и читателями примут форму диалога, в результате чего роман становится многоголосым, в нём обозначаются контексты чужих сознаний.

### **Композиция.**

«Евгений Онегин» имеет «двойную» композицию – внешнюю и внутреннюю. Внешне роман построен так: эпиграф, посвящение Плетневу, восемь глав (без названия), примечания к роману, отрывки из путешествия Онегина, 10 глава (была сожжена Пушкиным). Внутренне же сам поэт по-другому «распределил» свое произведение. Он поделил роман на три части, каждая из которой содержит три главы с названиями. Эти главы Пушкин называл песнями. Так, первая часть содержит главы «Хандра», «Поэт», «Барышни». Вторая часть – «Деревня», «Именины», «Поединок». Третья – «Москва»,



«Странствия», «Большой свет». Слово «песни», как мне кажется, подчеркивают лиричность романа, а «главы» - его эпичность. Поэтому жанр произведения можно определить как лиро-эпический роман. Кроме глав, в «Евгений Онегин» входят лирические отступления от автора-рассказчика и сон Татьяны (в пятой главе).

В начале романа, в посвящении Плетневу, Пушкин указывает на особенности своего произведения:

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

Благодаря им, «Евгений Онегин» стал новым словом в мировом искусстве и принес Пушкину бессмертную славу.

Обычно в композиции ЕО выделяют 4 взаимосвязанных между собой контекста. 1) сами герои раскрывают свои мысли и чувства. 2) контекст среды, окружающей героев, отношение к ним современников. 3) авторский анализ и оценки характеров, поведения героев и их мироощущения. От проявляется в лирических отступлениях. 4) читательское «соучастие», который обозначается через серию вопросов, на которые читатель должен дать ответ самостоятельно, или через приглашение обсудить это вместе с автором. Неожиданным был финал кавказского пленника. Возникал вопрос о том, а что же случилось дальше? если писатель замыкал сюжетные узлы произведения, то он как бы останавливал поток жизни, произведение завершалось, что не было завершено самой жизнью. Финал кавказского пленника явился прообразом финала ЕО, где не завершена не только судьба главного героя, но героини. Несмотря на это финал ЕО всё же оставляет чувство гармонии. В конце романа поставлено многоточие не потому, что поэт собирался продолжить роман. Роман для него исчерпан, но он как бы распахнут в жизнь, в действительность.

Пушкин изобретает новый тип строфы. Она получила название «Онегинской». Это 14 строк: три четверостишия и заключительное двустишие (кода). (абабссддеффежж) форма подобной строфы была потом найдена в стихотворении «Таврида», 1я строфа которого вошла в ЕО.

Каждая строфа – смысловое единство. Она заключает в себе определенный сюжет, завершённый и целый. Исследователи выделяют 2 типа строф: строфа в которой представлено эпическое начало, и строфы, развивающие отвлеченную мысль.

- 1) первое четверостишие экспозиция и завязка действия, второе – развитие действия, третье – кульминация, раскрытие самого главного смысла темы, двустишие – конечный финал.
- 2) строится по типу логического доказательства. Органическую связь тезиса и антитезиса определяет романтическая ирония. Первые два четверостишия – тезис логического построения, завязка и развитие мысли. Затем следует антитезис и последнее двустишие – синтез.

Ирония здесь не разрушительная. Она уравновешивается исповедальным началом. В его основе – личный жизненный опыт автора.

Сюжетное полотно романа сложно и многогранно.

Прежде всего выделяют магистральный сюжет – «роман героев». Но так же есть и заметны: возможный сюжет, лирический сюжет, сюжет автора, чужие сюжеты.

**Возможный сюжет** отражает сложность, многовариантность развития жизненной ситуации. Вокруг осуществляемого сюжета есть много возможностей и герои передвигаются через них. Так, о судьбе Ленского поэт говорит, что у Ленского либо

высокий удел поэта, либо заурядная провинциальная жизнь. Но вмешивается сама жизнь и поэт погибает на дуэли. Также когда Онегин получает письмо Татьяны, то поначалу он задумывается о семейной жизни и погружается в мечтанья. Но потом когда разум охлаждает его чувства, происходит другой поворот. Онегин отказывается принять её чувства.

**Лирический сюжет** это раздумья, признания, воспоминания, душевные излияния, суждения об окружающем мире и действующих лицах. Всё это принято называть лирическими отступлениями. Не смотря на то, что Пушкин наделяет образ автора фактами своей биографии, он не тождественен Пушкину. Образ автора – воплощение определенного миропонимания, отношения к жизни, он имеет значение этической нормы, духовно-нравственного идеала.

**Сюжет автора** в ходе повествования неоднократно возникают моменты, связанные с процессом творчества, обозначается механизм возникновения романа в стихах. Все они призваны подчеркнуть экспериментальность романа. Сам Пушкин называет свое произведение собранием пестрых глав, рассказом несвязным – и в этом заключено указание на непринужденность повествования. Этот сюжет обусловлен двойственностью природы автора, который, с одной стороны, вводится в произведение как персонаж, а с другой стороны он творец. Пушкин включает в роман свои сомнения, поиски, свое видение романа о современном ему человеке.

**Чужие сюжеты** по сути, это литературный фон романа. Пушкин использует сюжеты, способы повествования, сюжетные ходы и ситуации, заимствованные из произведений других авторов. Так, Онегин соотносится с байроновским Чайльд-гарольдом.

Характер героев, их внутренний мир – результат очень сложного влияния эпохи, воспитания, среды, культуры.

Роман не отличается обилием происшествий, поэтому те события, которые отражены в нём, оказываются узловыми и поворотными. Пушкинский герой всегда свободен в выборе поступка, не случайно автором намечаются разные пути поведения, но герой поступает по своему, не оправдывая ожиданий автора и читателя.

Пушкин оставляет за пределами романа очень важные с точки зрения становления характера моменты. Все переломные моменты в судьбах онегина и татьяны остаются непроясненными. Что происходило с Татьяной, после того, как на нее обратил внимание какой-то важный генерал? Что происходило с Онегиным во время его путешествия?

Новая встреча героев происходит в принципиально иных обстоятельствах и ведут себя они совершенно иначе, но внутренний мир их остается таким же, какой был.

Особенностями композиции являются симметричность (принцип зеркальности, а порубежное состояние «сон Татьяны»), внезапный обрыв сюжетной истории (она прекращается в самый драматический момент), разного рода сюжетно- композиционные инверсии, и обусловленная ими ретардация (замедление), контрастность (подчеркнутая противоположность) героев, сюжетных линий (антитезы).

Отсутствие развернутой экспозиции – внезапное включение в поток жизни, принцип антитезы как доминирующий.

### **Жанр.**

**«Евгений Онегин» как роман.** «Евгений Онегин» – необычный роман. У него нет начала и нет конца.

Начинается роман с середины – с отъезда героя в деревню. Пушкин, изображая героев, постоянно отталкивается от литературных шаблонов и романских клише. Характеризуя Ольгу, он иронизирует над портретной манерой романистов:

любой роман  
Возьмите и найдете верно  
Ее портрет: он очень мил,  
Я прежде сам его любил,

Но надоел он мне безмерно. (2, XXIII)

Он не удовлетворен и обычными изображениями романых героев:

Свой слог на важный лад настроя,  
Бывало, пламенный творец  
Являл нам своего героя  
Как совершенства образец. (3, XI)

В пушкинском романе герой не образец совершенства и далек от восторженности. Восторженный персонаж – Ленский, но восторги его смешны, а жертвенность напрасна: самоотверженности от него никто не требует.

Нет в романе и счастливого конца. Он оборван на драматической сцене. Как известно, герой в конце романа должен либо погибнуть, либо обрести полное счастье. Одни читатели ждали от Пушкина примирения героев и благополучного финала: поэт, по их мнению, должен был ранить Ленского или Онегина, а затем все устроилось бы, ко взаимному удовольствию. Другие настаивали на смерти героя. Третьи убеждали Пушкина продолжать роман по той причине, что Онегин жив и, стало быть, роман не завершен. Пушкин же, ведя с читателем ироническую игру, сознательно отказался и от завязок, и от развязок, которых требовали писанные и неписанные правила, существовавшие со времен классицизма, романый опыт, жанровый этикет и литературные приличия. Перед завершающей, восьмой, главой, когда роман клонился к окончанию, поэт вдруг заявил, что все, написанное ранее, только вступление:

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

И вместе с тем на протяжении всего текста он приоткрывал двери в «творческую лабораторию».

Отказавшись от привычных романых штампов, Пушкин убедил читателей в правдивости рассказанной им истории. Роман выглядит выхваченным из самой жизни, а не задуманным и созданным автором.

На самом деле, это, конечно, не так. «Евгений Онегин» – очень искусное творение. Только гениальный мастер способен вселить в читателя иллюзию, будто роман не вымыслен им, а прямо из жизни фотографически перенесен на бумагу.

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

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

В романе «Евгений Онегин» два пространства. Одно из них реальное. В нем живет Автор, который последовательно рассказывает о себе, о своей музе, о собственной творческой судьбе, о том, как он духовно рос и как менялся под воздействием обстоятельств или сопротивляясь им. Это пространство реального романа или «романа жизни». Оно насквозь лирично, потому что в нем живет его главное лицо – поэт. Внутри этого реального пространства (реального романа, или романа жизни) существует вымышленное пространство, в которое помещен условный роман с эпическим сюжетом. В нем развернута любовная история героев, известная автору, который придумал способ рассказа о ней. Поскольку автор – посредник между реальным романом и условным романом, между реальным пространством, где находится читатель, и условным, где обитают герои, то он может вводить героев в реальное пространство и возвращать их в условное. Автор постоянно вторгается в повествование, общается с читателями и создает иллюзию естественного, как сама жизнь, течения романских событий. При этом условный роман, где в основном живут герои, – лишь эпизод из реального романа, соотношенного с ходом жизни, точнее, с романом, который творится самой жизнью. Условный роман характеризует жизнь, но не объемлет ее в целом. Она продолжается и уходит в бесконечность<sup>17</sup>.

Столь же велики, как в лирике и в лирическом эпосе, достижения Пушкина в поздней драматургии и в прозе. Ими завершился последний этап его творчества «Евгений Онегин» Пушкина – первый русский реалистический роман. Это произведение стало новым словом не только в русской, но и мировой литературе.

А.С. Пушкин в своем романе сделал много художественных открытий. Жанр и композиция романа не являются исключением.

В письме П.А. Вяземскому Пушкин отмечал, что пишет «роман в стихах». Такого в русской литературе еще не было. Для «Евгения Онегина» поэт изобретает особую строфу, которая была названа «онегинской». Эта строфа состоит из четырнадцати стихотворных строчек с особой рифмовкой. Все произведение написано «онегинской» строфой, кроме песен девушек в саду и писем героев друг другу.

До Пушкина роман писался исключительно прозой и принадлежал к эпическому роду литературы. То есть в романах начала 19 века было много описаний, но мало места уделялось чувствам. Пушкин же в своем произведении вводит огромное количество лирических отступлений. Они принадлежат образу автора, который появляется в романе. Это еще одно новшество Пушкина. Благодаря образу автора Пушкин размышляет о многом, беседует с читателем, делится с ним своими воспоминаниями. Поэт говорит об искусстве, о литературе и литературных направлениях его времени, высказывает свое отношение к героям, размышляет на различные нравственные темы, философствует. Так, лирическое отступление в восьмой главе объясняет характер Онегина и в то же время ставит проблему смысла жизни:

Блажен, кто смолоду был молод,  
Блажен, кто вовремя созрел,  
Кто постепенно жизни холод  
С летами вытерпеть умел...

Пушкинский роман имеет традиционный любовный сюжет: любовь Онегина и Татьяны. Но он получает у поэта новое развитие. В романе очень мало событий, потому что для Пушкина главное – раскрыть характеры героев. Также особенностью сюжета в «Евгении Онегине» является то, что сюжет как бы дважды повторяется. То есть здесь поэт использует прием «зеркального отражения». Сначала Татьяна влюбляется в Онегина,

пишет ему письмо с признанием, но получает отказ. Онегин еще был не способен любить. Он признается героине, что в любви он «инвалид». Чтобы не обманывать юное и чистое сердце, Евгений откровенно говорит обо всем Татьяне. Он, по его собственному мнению, не создан для семейной жизни и настоящих чувств.

Позже все повторяется с точностью до наоборот. Онегин видит повзрослевшую Татьяну в петербургском обществе. Герой сильно изменился. В романе не описаны подробно причины его изменений. По отдельным отрывкам мы догадываемся, что Онегина преобразило его путешествие. Кроме того, известно, что Пушкин планировал сделать своего героя декабристом. Это, как мне кажется, указывает на полное преобразование героя. Но глава, где описываются декабристские собрания, не вошла в роман, а была сожжена.

Онегин без ума влюбляется в Татьяну. Он пишет ей письмо с любовным признанием, но тоже получает отказ. Татьяна, несмотря на ее чувства к Онегину, не может изменить мужу и нарушить клятву, данную ею перед Богом. Автор оставляет финал романа открытым и о дальнейшей судьбе героя мы можем только догадываться.

### **Способы раскрытия характеров в Евгении Онегине.**

Характеры героев построены Пушкиным, поэтом действительности, как он сам себя называл<sup>18</sup>, не по литературным схемам и нормам, хотя часто сопоставлены с другими литературными героями, а по законам реальной жизни. Так как живые люди обладают разнообразными многосторонними характерами, то характеры героев сложны и не укладываются в однозначные и узкие формулы. В простых и сложных ситуациях «обстоятельства развивают» характеры с разных сторон. Многогранность и сложность характеров учитывается автором, который изображает их то сатирически, с горькой усмешкой, то иронически, с легкой улыбкой, то лирически, с очевидным сочувствием. Пушкинские герои, исключая лишь упоминаемых третьестепенных персонажей, не делятся на положительных и отрицательных. Но даже второстепенные лица, участвующие в сюжете, в романе многогранны. Например, о Зарецком Онегин и автор отзываются либо сатирически, либо иронически. Однако сатира и ирония не мешают Онегину и автору признать и достоинства Зарецкого:

Он был неглуп; и мой Евгений,  
Не уважая сердца в нем,  
Любил и дух его суждений,  
И здравый толк о том, о сем. &lt;...&gt;

Пушкин в романе – не судья и тем более не прокурор, он не судит и не обвиняет героев, а наблюдает и анализирует их характеры как друг, очевидец, обычный человек, которому что-то не нравится в героях, а что-то нравится. Такой подход к изображению характеров обеспечил жизненную правдивость романа и его близость к реалистическому типу повествования. Это позволило Достоевскому назвать роман «Евгений Онегин» поэмой «осязательно реальной», в которой воплощена «настоящая русская жизнь с такою творческою силой и с такою законченностью, какой и не бывало до Пушкина, да и после его, пожалуй».

Каждый герой проходит через испытание, которое коренным образом меняет его судьбу. Центральное поворотное событие романа – дуэль Онегина с Ленским. И это, конечно, знаменательно – здесь рядом стоят жизнь и смерть. Жизнь Ленского трагически обрывается. Ольга быстро забывает его и выходит замуж за улана, Татьяна хранит любовь к Онегину, но становится женой генерала. Онегин отправляется в путешествие, в его душе наступает перелом, и теперь уже он испытывает к Татьяне любовь. Счастье, которое

---

«было так возможно, Так близко», обходит героев стороной: оно оборачивается либо пародией (Ольга и улан), либо трагедией (Ленский), либо драмой (Татьяна и Онегин). Важным сюжетным принципом романа выступает «загадочность» главных героев – Онегина и Татьяны. Сначала Татьяна, и вместе с ней читатель, стремится понять Онегина, а затем Онегин начинает открывать для себя Татьяну. Перед деревенской барышней Онегин предстает в духе народных поверий «суженым», т. е. человеком, предназначенным самой судьбой. В письме к Онегину она пишет:

То в вышнем суждено совете...  
То воля неба: я твоя...

Но восприятие Онегина героиней еще неглубоко. Онегин рисуется воображению Татьяны в романтическом духе. Подлинное, истинное восприятие Онегина пока еще уступает место книжному. Душа и характер Онегина яснее открываются Татьяне после посещения усадьбы героя. Вглядываясь в обстановку онегинского кабинета, просматривая его книги, Татьяна наконец начинает прозревать. Ее точка зрения на героя приближается к авторской:

Что ж он? Ужели подражанье,  
Ничтожный призрак, иль еще  
Москвич в Гарольдовом плаще... (7, XXIV)

Точно так же и Онегин отгадывает Татьяну. Увидев Татьяну в свете, он задумывается:

Ужель та самая Татьяна... (8, XX)

Его занимает не бедная и простая, несмелая и влюбленная «девочка», а «равнодушная княгиня». Но оказалось, что под маской «величавой» и «небрежной» «законодательницы зал» таится «простая дева» «с мечтами, сердцем прежних дней».

Встреча с Татьяной пробуждает любовь в душе Онегина. Он пишет любовное письмо замужней женщине и совершает не менее дерзкий поступок – без приглашения посещает Татьяну, но эта дерзость одновременно и проявление горячности, сердечной откровенности. Онегин забывает о приличиях и любит теперь «как дитя». Проснувшееся в «душе холодной» чувство – предвестие преобразования Онегина, который отныне читает книги «духовными глазами». Хотя Пушкин и оставляет страдающего героя в трудную для него минуту, Онегин учится жить сердцем. Отказ Татьяны производит переворот в его душе. Надежду на счастье Онегин окончательно утратил, но вспыхнувшая любовь к Татьяне не прошла для него бесследно. Он узнал настоящее страдание, настоящую боль, настоящую любовь. Его жизнь обрела смысл и, возможно, станет более содержательной, чем была до того. На этой напряженной кульминационной ноте сюжет романа завершен.

Онегин и Татьяна внутренне растут: иными стали их чувства, по-иному они относятся к жизни и друг к другу. Исчезло романтическое восприятие жизни у Татьяны, исчезло наносное, воспитанное средой равнодушие к простым человеческим радостям у Онегина.

Среда, в которой живут главные герои его романа, изображена Пушкиным в ее разнообразных проявлениях и под различными углами зрения.

Дворянский домашний быт и светский круг, взрастившие Онегина и Автора, вызывают в романе восхищение и восторг. Это мир высокой культуры, просвещенных людей, горячих споров, интересных бесед и разговоров, мир увлечений и страстей. В нем царят свобода, независимость, здесь собирается цвет общества. Праздники, балы, маскарады, театр, салоны – это пиршества души, где утонченные люди сочетают и силу чувств, и глубину духа.

Воспевание роскошных угощений не позволяет усомниться в том, что Пушкин любит и

ценит светские удовольствия. Театр приносит особые наслаждения. Домашний быт удобен, красив и приятен.

Словом, свет – это очаг утонченной духовной культуры, и его воздействие на молодых людей того времени было облагораживающим и необходимым. Люди оттачивали свой ум, учились владеть собою, не показывать свои чувства, делились новостями – литературными, музыкальными. Здесь уважали себя и других, гордо несли свое человеческое достоинство и берегли честь. Однако Пушкин и его герой знали и другой свет – «омут», кишаший нелепыми предрассудками, вздорными слухами, завистью, клеветой и прочими пороками.

Воспроизводя атмосферу городских дворянских салонов, в которых прошла молодость Онегина, автор подробно останавливается на разговорах, удовольствиях вечно праздных их обитателей. Праздность порождает пустоту мыслей, холодность сердец. В свете нередки скука, глупость и посредственность. Мелкая суэта и душевная опустошенность делают жизнь этих людей однообразной и пестрой, внешне ослепительной, но лишенной внутреннего содержания. Татьяна почувствовала своим умным и чутким сердцем именно пустоту светской жизни.

В деревне нет того блеска, который поражает в Петербурге или в Москве, но здесь есть свои прелести. И сам автор признается:

Я был рожден для жизни мирной,  
Для деревенской тишины:  
В глуши звучнее голос лирный,  
Живее творческие сны. (1, LX)

У Лариных (фамилия происходит от слова *лары* – боги домашнего очага) в их деревенском доме, в пенатах много тихого, доброго, патриархального и трогательного:

Они хранили в жизни мирной  
Привычки милой старины...

Но и деревню не миновали скука и убийственная лень. Провинциальное дворянство не может обойтись без местных франтов, своих сплетников и глупцов, остряков и дуэлистов. Именины Татьяны изображены как типичный праздник провинциальных дворян. Судьба матери Татьяны и ее мужа, Дмитрия Ларина, показана как постепенное угасание душевных порывов и внутреннее омертвление.

**Владимир Ленский.** Дворянский быт и заимствованная западная культура определили романтический, далекий от реальной русской жизни настрой мыслей и чувств Ленского. «Полурусский сосед» Онегина, «поклонник Канта и поэт» не имеет сколько-нибудь ясного представления о родной действительности. В своих стихах

Он пел разлуку и печаль,  
И нечто, и туманну даль... (2, X)

По шутивому замечанию Пушкина, «его стихи Полны любовной чепухи». Ленский молод. Ему «без малого... осьмнадцать лет». Как бы сложилась его жизнь в дальнейшем, в пору возмужания? Верный правде жизни, Пушкин не дает прямого ответа на этот вопрос. Ленский мог сохранить жар сердца, но мог превратиться и в заурядного помещика, который, подобно Дмитрию Ларину, «носил бы стеганый халат» и завершил свою жизнь весьма обыкновенно. В Ленском автор постоянно подчеркивает противоречивость: простую, здоровую, «простодушную» натуру и поэтическую страстность, поэтическое горение, восторженность.

Отношение Пушкина к Ленскому двойственно: сочувствие просматривается сквозь

откровенную иронию, а ирония проступает сквозь сочувствие.

Ленскому в романе 18 лет. Он на 8 лет моложе Онегина. Ленский – отчасти юный Онегин, еще не созревший, но успевший испытать наслаждения и не изведавший коварства, но уже наслышанный о свете и начитанный о нем. Недаром заимствованные суждения Ленского вызывают досаду его друга.

Основная художественная роль Ленского – оттенить характер Онегина. Они взаимно объясняют друг друга. Ленский – приятель, достойный Онегина. Он, как и Онегин, один из лучших людей тогдашней России. Поэт, энтузиаст, он полон детской веры в людей, романтическую дружбу до гроба и в вечную любовь. Ленский благороден, образован, его чувства и мысли чисты, его восторженность искренна. Он любит жизнь. Многие из этих качеств выгодно отличают Ленского от Онегина. Ленский верит в идеалы. Онегин безыдеален. Душа Ленского наполнена чувствами, мыслями, стихами, творческим огнем. Как и Онегин, Ленский встречает неприязнь соседей-помещиков и подвергается «строгому разбору». Впрочем, и ему не нравились «пиры господ соседственных селений», их «разговор благоразумный о сенокосе, о вине...».

Беда Ленского заключалась в том, что «Он сердцем милый был невежда...», не знал ни света, ни людей. Все в нем: и свободолобие германского образца, и стихи, и мысли, и чувства, и поступки – было наивным, простодушным, заимствованным и потому смешным.

Представления Ленского смещены в сторону идеала. Он смотрит на мир сквозь призму возраста и литературы. Отсюда его стихи – набор общих эгегических формул, за которыми нет никаких живых, ясных и, главное, личных переживаний. Смешно, когда юноша «в осьмнадцать лет» поет «поблекший жизни цвет», оставаясь полным сил и здоровья. Накануне дуэли Ленский пишет элегию «Куда, куда вы удалились...», стихи которой производят пародийное впечатление. В самом деле, откуда взялась «стрела» («Паду ли я стрелой пронзенный...»), если решили стреляться на пистолетах? Это условно-книжная речь, условно-романтическая поза, условно-романтические жесты. Раздумья Ленского о «спасении» Ольги («буду ей спаситель») наполнены перифразами и поэтическими штампами, где Онегин – «развратитель» и в то же время «червь», а Ольга – «двухутренний цветок». Театральная риторика, пустая декламация, выраженная красивым иносказанием, содержит простой и ясный смысл:

Все это значило, друзья:

С приятелем стреляюсь я. (6, XV, XVI, XVII)

При этом Ленский совершенно не понимает душевных движений Ольги: она не требует от него жертвы. Речи, поступки Ленского вызывают иронию, не предусмотренную, конечно, героем. Вот пример. Пушкин описывает Ольгу глазами Ленского:

Всегда скромна, всегда послушна,  
Всегда, как утро, весела... (2, XXIII)

Но это – идеальный портрет Ольги, истинный же – иной. Онегин посмотрел на нее не сквозь розовые очки, а трезвыми очами:

В чертах у Ольги жизни нет. (3, V)

Для опытных Онегина и Автора это смешно. Но не примешивается ли к иронии грусть? Не свидетельствует ли неискренность героя о чистоте души? И так ли уж безупречен трезвый взгляд, лишенный юношеского энтузиазма, веры в идеал, в торжество общечеловеческих ценностей? Пушкин на это отвечает так:



Но грустно думать, что напрасно  
Была нам молодость дана...

Печальна и неблагоприятна действительность, если в людях, даже зрелых, не сохраняется ни доли наивности, простодушия, если в обществе господствуют сомнения, безверие, безыдеальность. Пушкин жалеет рано погибшего поэта и ценит в нем «жаркое волнение», «благородное стремление», «бурное желание любви», «жажду знаний», «страх порока и стыда», «заветные мечтанья» и «сны поэзии святой».

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

Онегину ставили в вину, что он не поэт («Высокой страсти не имея Для звуков жизни не щадить, Не мог он ямба от хорея, Как мы ни бились, отличить»). В то время, когда формировался Онегин, в моде была не только поэзия. Молодые вольнодумцы проявили большой интерес к экономической науке. Пушкинский герой

Бранил Гомера, Феокрита,  
Зато читал Адама Смита,  
И был глубокий эконом... (1, VII)

Экономические знания емугодились не только от скуки и от нечего делать, как сказал по другому поводу Пушкин. Онегин в деревне «задумал» «порядок новый учредить». «Мудрец пустынный» воспользовался своими экономическими познаниями: «оброк легкий» вместо «барщины старинной» – не только более гуманный порядок, но и более выгодный. Онегин здесь предстал либералом, а не крепостником. Он сопоставлен в романе с Чаадаевым, Кавериным, Автором. Это означает, что он общался с кругом молодых свобододлюбцев.

В первых главах Онегин занят «игрой страстей», и кажется, что он лишен способности любить. Его отношение к любви целиком рассудочно и притворно. Оно выдержано в духе усвоенных светских «истин», главная цель которых – обворожить и оболести, казаться влюбленным, а не быть им на самом деле. Таково обычное поведение мужчин в свете, поэтому герою нельзя ставить в вину любовные приключения. «Наука страсти нежной» – необходимая принадлежность светских салонов и гостиных. Не овладей Онегин ею, он оказался бы безоружным перед женскими хитростями, уловками, интригами. Кроме того, у юности свои права. Онегин жил чувствами, волнениями и тревогами сердца. Это была полезная школа душевного воспитания, накопления опыта и взросления. Ту же школу прошел и Автор, который не только не сожалел о потраченном на светские удовольствия времени, но и любил их:

Увы! на разные забавы  
Я много жизни погубил!  
Но если б не страдали нравы,

Я балы б до сих пор любил. (1, XXX)

Жизнь Онегина в Петербурге протекала весело и празднично. Распорядок дня был одним и тем же:

И завтра то же, что вчера. (1, XXVI)

Онегин не знает, чем заняться, на что употребить силы и способности. Образ жизни его таков, что герой освобожден от труда и обречен на безделье. Большинство дворян принимали такую жизнь и не томилась ею. Человеческая значительность Онегина проявилась как раз в том, что он не был удовлетворен ни своей жизнью, ни собой. Герой узнал свет и не принял его лицемерную мораль. Его душа ждала иных отношений, чем те, на которых держалось общество и недостатки которого он рано постиг, почувствовав себя чужим и лишним человеком в великосветских гостиных. Ему было

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

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

Не только у Ленского, но и у Онегина могла быть иная судьба. Нет ничего странного, если бы Онегин повторил участь своего дяди, но он мог бы стать и одним из декабристов. Можно вообразить и то, что Онегин оказался бы мужем Татьяны. Ведь сказал же Пушкин устами своей героини: «А счастье было так возможно, Так близко!..» Однако из разных возможностей герою, как и всякому человеку, выпадает одна судьба, которая оказывается одновременно и закономерной, и случайной.

С точки зрения Пушкина, судьба человека не predetermined изначально, фатально, со дня его рождения. Поэтому у каждого пушкинского героя могла быть иная участь. Еще в молодости Пушкин написал в стихотворении «К портрету Чаадаева»:

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

Другой могли быть истории Ленского и Ольги, Онегина и Татьяны. Если они завершились так, как об этом поведано в романе, то нужно найти этому общие и личные закономерные или случайные причины, понять и объяснить их. Но в целом у людей всегда есть выбор. Пушкин испытывает доверие к жизни и к человеку.

Жизнь многообразна, текуча, подвижна. Пушкин как художник выбрал одну возможность, может быть, самую типичную, самую очевидную и наиболее «естественную», свободную от романтических эффектов и ставшую их судьбой, но тут же сказал о других, скрытых, не явленных, не осуществившихся. Этим он подчеркнул, с одной стороны, многообразие действительности, а с другой – реальность тех вариантов судеб персонажей, которые не воплотились, но могли воплотиться. Наконец, сама неосуществимость других вариантов, кроме избранного героями, обнажает их драму, которую автор видит в том, что, обладая значительным духовным и интеллектуальным потенциалом, герои не могут его реализовать.

В связи с этим встает не простой вопрос о романтизме и реализме романа. «Евгений Онегин» нельзя безоговорочно отнести к произведениям чисто романтическим или сугубо реалистическим. Идея о том, что у человека множество возможностей и что именно жизнь

предоставляет их, в высшей степени характерна для романтизма<sup>19</sup>. Для романтиков была не столь важна осуществившаяся действительность, сколько те скрытые возможности, которые действительность открывала. Они мыслились не менее, если не более реальными, чем воплотившиеся в действительности. В таком случае романтические герои могли предстать исключительными, необыкновенными людьми, и в этом для романтика не было нарушения жизненной правды, а напротив, выражалось ее утверждение. Необыкновенные, исключительные личности обнаружили себя и заняли весь первый план художественных произведений.

Для Пушкина все выглядело иначе: богатый личный, духовный потенциал героев скрыт, он не выходит наружу, не обнажает себя. У героев нет возможностей сколько-нибудь полно его реализовать. Действительность может предоставлять героям сколько угодно вариантов и возможностей, но она же мешает их осуществлению. Поэтому необыкновенные герои Пушкина оказываются обыкновенными или похожими на обыкновенных, подобными обыкновенным. Так корректируется, поправляется, преображается романтическая идея. Все намеченные в черновиках и в окончательном тексте «романтические», или счастливые, варианты судеб главных героев не сбылись и были отвергнуты. Онегин влюблялся в Татьяну сразу, но Пушкин отбросил эту возможность развития сюжета. В окончательном тексте намечено несколько романтических и счастливых возможностей дальнейшей судьбы Татьяны: гибель из-за любви к «модному тирану», семейное счастье, – но ни одна из них не осуществилась. У Ленского также предполагаются две участи: высокий удел поэта и тихая жизнь в провинции, но свершилась третья. Тем самым романтическая идея «поправлена» в духе реализма. А это означает, что Пушкин двигался в реалистическом направлении.

Еще одна немаловажная сторона той же идеи заключается в следующем: многообразие действительности предполагает, что на человека воздействует не только ближайшее окружение, но и отдаленное. Иначе как объяснить, что в одной семье выросли столь разные по характерам девушки – Татьяна и Ольга? Ленский, Онегин и Автор – люди тоже одной среды, но различия между ними очевидны. Стало быть, прямой и жесткой зависимости между человеком и средой нет. Все зависит от того, какой опыт из национальной и мировой истории станет для личности наиболее востребованным. Именно этим объясняется в романе «география» «Путешествия Онегина» и посещение Татьяной его кабинета.

Онегин пробовал преодолеть свою неудовлетворенность, стал писать и читать, но вскоре бросил и то, и другое. «Русская хандра» овладела им не вследствие пустоты души от природы, а оттого, что он был значительно выше людей света. Этот благородный, умный, порядочный и совестливый человек хотел бы, но не знал, как и чем заняться. Он недоволен всем, что видит вокруг себя, и понимает, что вынужденным бездельем губит себя. И от этого он делается все более угрюмым и холодным. Онегина уже не увлекают балы, маскарады, театры, красавицы и друзья. Автор понимает героя и сочувствует ему. Он сам недоволен обществом, и это сближает Автора с Онегиным:

Страстей игру мы знали оба:  
Томила жизнь обоих нас... (1, XLV)

Пушкин называет странность («болезнь») Онегина «неподражательной». С точки зрения общества, Онегин действительно «странен». Толпа примеривает к нему знакомые маски то чудака, то литературных героев и удовлетворяется собственной находчивостью.

Онегинский характер сформировался, как и характеры других персонажей, в определенных общественных условиях, в определенную историческую эпоху. Следовательно, Онегин осмыслен национально-историческим типом русской жизни. Его

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

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

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

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

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

В седьмой главе рассказывается о посещении Татьяной кабинета Онегина. Она читает книги героя, и ей «открылся иной мир». В этих книгах «отразился век», и Татьяна, лучше постигая душу Онегина, умственно растет на глазах читателя: ею движет уже не безошибочное нравственное чувство, не природный ум, а ясное, просвещенное, обработанное культурой и самообразованием сознание, позволяющее понять «болезнь века», заразившую Онегина.

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

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

Татьяна верила преданьям  
Простонародной старины... (5, V)

Разгадывая Онегина, Татьяна гадает о своей судьбе. Перебор литературных масок Онегина – это попытка представить себя в качестве возможной героини, напоминающей ту или иную подругу названных персонажей. Но это одновременно и отзвук народных гаданий о суженом, которые были свойственны Светлане, героине баллады Жуковского. Сон Татьяны содержит все признаки балладного сна.

Народная культура исподволь формировала Татьяну, но процесс становления ее характера Пушкин оставляет за рамками романа. Он пишет о своеобразии Татьяны не только в ближайшей округе, но и среди родных («Она в семье своей родной Казалась девочкой чужой»). Индивидуальная необычность Татьяны непосредственно соотнесена с народным типом русской девушки, отчасти воплощенным в романтической литературе. Вследствие этого Татьяна с самого начала становится для Пушкина героиней, выражающей национальный дух с его нравственно-эстетическим идеалом.

В соответствии с народными традициями Пушкин наделяет Татьяну исключительной душевной цельностью. Мысль и чувство, разум и поступок для нее одно и то же. Поэтому, полюбив, она первая открывается Онегину в любви, преступая условные законы народной и дворянской морали<sup>20</sup>. Она ведет себя просто и естественно. К любви она относится серьезно и самоотверженно.

Будучи замужней женщиной, она, любя Онегина, не отвечает на его чувство и остается верной мужу не потому только, что уважает своего супруга, но прежде всего из уважения к себе. Она не может поступиться своей честью, своим личным достоинством, предпочитая верность нелюбимому мужу бесчестному роману с любимым другом. Косвенно здесь тоже можно увидеть близость к судьбе женщины из народа. И у простой крестьянки (няня), и у московской дворянки (мать Татьяны) сходная судьба. Такой же жребий выпал и Татьяне: она поступает так, как ее няня и ее мать. Во всем этом проявляется ее причастность народным патриархальным нравам и дворянской чести провинциальной девушки.

Став блестящей светской дамой, Татьяна не утратила связь с национальной культурой. В ней воссоединились традиции народа и просвещенного дворянства. То же самое происходит и с Автором, который усвоил и дворянскую, и народную культуры, превратив их в единую национальную. Только Татьяна идет от народной традиции к дворянской, Автор же, напротив, от дворянской – к народной.

Душевная цельность Татьяны в наибольшей степени характеризует гармоническое единство лучших сторон двух культур, которое выступает идеалом Автора.

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

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

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

Автор вспоминает прожитые годы, важнейшие, грустные и радостные, события своей жизни. Все пережитое в Лицее, в Петербурге, на Юге, в Михайловском оживает под пером поэта.

Автор высказывает свое отношение к любимым героям. Татьяна для него – «милый»,

«верный идеал» женщины:

Простите мне: я так люблю  
Татьяну милую мою! (4, XXIV)

Онегин – друг Автора, которому «нравились его черты». Вместе с тем Автор, в отличие от своего героя, не подвержен всепоглощающей хандре. Природа, творческий труд («Пишу, и сердце не тоскует...») выступают для Автора безусловной ценностью, спасая от скуки. Он не утратил идеалы и сберег их. Поэтому-то Автор и проводит резкую грань между собой и героем:

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

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

Постепенно Автор утрачивает близость к Онегину и все более сближается с Татьяной. И эта перемена в освещении жизни глубоко знаменательна. Критики увидели ее и оценили по-разному. Белинский, воздав должное Татьяне, способной стать выше предрассудков среды, все же не мог простить ей брак без любви и посчитал, что такие отношения «составляют профанацию чувства и чистоты женственности». Он полагал, что Татьяна должна была оставить своего мужа, развестись с ним и выйти замуж за Онегина. Что касается Онегина, то отметив его трагическую зависимость от среды, Белинский понял пушкинского героя как тип эпохи и назвал его «эгоистом поневоле», «лишним человеком».

Д.И. Писарев не соглашался ни с Пушкиным, ни с Белинским и нашел, что образ жизни Пушкина и образ жизни Онегина одинаковы и что никакого общезначимого интереса роман и его герои не представляют и представлять не могут, ибо взгляды автора и взгляды героев ничемны. Тип Онегина мелок, совершенно бесполезен в русской жизни и потому не нужен. Этот антиисторический и грубо утилитарный вывод вызвал отпор критиков и писателей.

Ф.М. Достоевский осмыслил Онегина чуждым русскому национальному сознанию европейским «гордецом» и противопоставил ему «русскую душу» Татьяну, увидев в ней воплощение русского духовного идеала – соборности и православия, гармоническое сочетание нравственной силы и христианского смирения.

Каждая из оценок романа, данная крупнейшими критиками и писателями, углубляла понимание «Евгения Онегина» и в то же время суживала его смысл и содержание. Например, Татьяна связывалась исключительно с русским миром, а Онегин – с европейским. Из рассуждений критиков вытекало, что духовность России всецело зависит от Татьяны, нравственный тип которой есть спасение от чуждых русскому духу Онегиных. Однако и Пушкин, и Татьяна, и Онегин – одинаково русские люди, способные наследовать национальные традиции и сочетать их с блеском русской дворянской, просвещенной западной и общечеловеческой культуры.

---

---

## 11-ТЕМА: ПРОЗА А.С.ПУШКИНА

### ПЛАН:

#### 1) КРАТКАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА «Повестей Белкина»

Во время пребывания в Болдино Пушкин пишет «Повести Белкина»..

В них изображался патриархальный, замкнутый мир деревни. И хотя в «Гробовщике» действие происходит в Москве, она всё равно изображена как провинциальный мир.

**«Повести Белкина» (1830)** – первые законченные прозаические произведения Пушкина, состоящие из пяти повестей: «Выстрел», «Метель», «Гробовщик», «Станционный смотритель», «Барышня-крестьянка». Их предваряет предисловие «От издателя», внутренне связанное с **«Историей села Горюхино»**<sup>1</sup>.

В предисловии «От издателя» Пушкин взял на себя роль публикатора и издателя «Повестей Белкина», подписавшись своими инициалами «А.П.». Авторство же повестей приписал провинциальному помещику Ивану Петровичу Белкину. И.П. Белкин, в свою очередь, переложил на бумагу истории, которые ему рассказали другие лица. Издатель А.П. сообщил в примечании: «В самом деле, в рукописи г. Белкина над каждой повестью рукою автора надписано: слышано мною от *такой-то особы* (чин или звание и заглавные буквы имени и фамилии). Выписываем для любопытных изыскателей: «Смотритель» рассказан был ему титулярным советником А.Г.Н., «Выстрел» – подполковником И.Л.П., «Гробовщик» – приказчиком Б.В., «Метель» и «Барышня» – девицею К.И.Т.». Тем самым Пушкин создает иллюзию фактического существования рукописи И.П. Белкина с его пометами, приписывает ему авторство и как бы документально подтверждает, что повести – не плод выдумки самого Белкина, а на самом деле произошедшие истории, о которых поведали повествователю реально существовавшие и знакомые ему люди. Обозначив связь между рассказчиками и содержанием повестей (девица К.И.Т. рассказала две любовные истории, подполковник И.Л.П. – повесть из военной жизни, приказчик Б.В. – из быта ремесленников, титулярный советник А.Г.Н. – историю о чиновнике, смотрителе почтовой станции), Пушкин мотивировал характер повествования и самый его стиль. Он как бы заранее устранил себя из повествования, передав авторские функции людям из провинции, рассказывающим о разных сторонах провинциальной жизни. Одновременно рассказы объединены фигурой Белкина, который был военным, потом вышел в отставку и поселился в своей деревеньке, бывал по делам в городе и останавливался на почтовых станциях. И.П. Белкин, таким образом, объединяет всех рассказчиков и перелагает их истории. Такое переложение объясняет, почему индивидуальная манера, позволяющая отличить рассказы, например девицы К.И.Т., от рассказа подполковника И.Л.П., не проступает. Авторство Белкина мотивировано в предисловии тем, что вышедший в отставку помещик, на досуге или от скуки пробующий перо, в меру впечатлительный, действительно мог слышать о происшествиях, запомнить их и записать. Тип Белкина как бы выдвинут самой жизнью. Пушкин выдумал Белкина, чтобы дать ему слово. Здесь найден тот синтез литературы и действительности, который в период творческой зрелости Пушкина стал одним из писательских устремлений.

События, о которых повествует Белкин, в его глазах выглядят истинно «романтическими»: в них есть все – дуэли, неожиданные случайности, счастливая любовь, смерть, тайные страсти, приключения с переодеваниями и фантастические видения. Белкина привлекает яркая, неоднобразная жизнь, резко выделяющаяся из повседневности, в которую он погружен. В судьбах героев произошли незаурядные

---

события, сам же Белкин не испытал ничего подобного, но в нем жило стремление к романтике.

Доверяя роль основного рассказчика Белкину, Пушкин, однако, не устраняется из повествования. То, что кажется Белкину необыкновенным, Пушкин сводит к самой обыкновенной прозе жизни. И наоборот: самые ординарные сюжеты оказываются полными поэзии и таят непредвиденные повороты в судьбах героев. Тем самым узкие границы белкинского взгляда неизмеримо расширяются. Так, например, бедность воображения Белкина приобретает особое смысловое наполнение. Иван Петрович и в фантазии не вырывается из пределов ближайших деревень – Горюхино, Ненарадово, около них расположенных городков. Но для Пушкина в подобном недостатке заключено и достоинство: куда ни кинь глаз, в губерниях, уездах, деревнях – всюду жизнь протекает одинаково. Исключительные случаи, рассказанные Белкиным, становятся типичными благодаря вмешательству Пушкина.

Вследствие того, что в повестях обнаруживается присутствие Белкина и Пушкина, отчетливо проступает их своеобразие. Повести можно считать «белкинским циклом», потому что читать повести, не учитывая фигуры Белкина, невозможно. По-видимому, Пушкину не нужны были индивидуальные «голоса» Белкина и рассказчиков. Белкин говорит за всю провинцию. Его голос – голос всей провинции без каких-либо индивидуальных различий. В речи Белкина типизирована, точнее, обобщена речь провинции. Белкин нужен Пушкину как неиндивидуализированная стилевая маска. С помощью Белкина Пушкин решал стилизаторские задачи. Из всего этого следует, что в «Повестях Белкина» автор присутствует как стилизатор, прикрывшийся фигурой Белкина, но индивидуального слова ему не давший, и как редко появляющийся повествователь, имеющий индивидуальный голос.

Если роль Белкина сводится к тому, чтобы романтизировать сюжеты и передать типичный образ провинции, то функция автора состоит в том, чтобы выявить реальное содержание и действительный смысл событий.

Повествовательная манера Белкина, стилизованная Пушкиным, близка пушкинским принципам своим вниманием к живой действительности и простотой рассказа. Пушкин не без лукавства лишил Белкина фантазии и приписал ему бедность воображения. Те же самые «недостатки» критика ставила в вину самому Пушкину.

Вместе с тем Пушкин иронически поправлял Белкина, выводил повествование из обычного литературного русла и соблюдал точность в описании нравов. На всем пространстве повестей не исчезла «игра» различными стилями. Это придало особую художественную полифонию пушкинскому произведению. Она отразила тот богатый, подвижный и противоречивый жизненный мир, в котором пребывали персонажи и который вливался в них. Герои повестей и сами постоянно играли, пробовали себя в разных ролях и в разных, порой рискованных, ситуациях. В этом естественном свойстве ощутимы, несмотря на социальные, имущественные и иные преграды, и неувядающая мощь радостного и полнокровного бытия, и светлая, солнечная натура самого Пушкина, для которого игра – неотъемлемая сторона жизни, ибо в ней выражается индивидуальное своеобразие личности и через нее пролегает путь к правде характера.

В этом заключается художественно-повествовательная концепция цикла. Из-под маски Белкина выглядывает лик автора: «Создается впечатление пародийной противопоставленности повестей Белкина укоренившимся нормам и формам литературного воспроизведения. &lt;...&gt; ... композиция каждой повести пронизана литературными намеками, благодаря которым в структуре повествования непрерывно происходит транспозиция быта в литературу и обратно, пародическое разрушение литературных образов отражениями реальной действительности. Это раздвоение художественной действительности, тесно связанное с эпиграфами, то есть с образом издателя, наносит контрастные штрихи на образ Белкина, с которого спадает маска



---

полуинтеллигентного помещика, а вместо нее является остроумный и иронический лик писателя, разрушающего старые литературные формы сентиментально-романтических стилей и вышивающего по старой литературной канве новые яркие реалистические узоры»<sup>1</sup>.

Таким образом, пушкинский цикл пронизан иронией и пародией. Через пародирование и ироническую трактовку сентиментально-романтических и нравоучительных сюжетов Пушкин двигался в сторону реалистического искусства<sup>1</sup>.

В связи с объединением повестей в один цикл здесь так же, как и в случае с «маленькими трагедиями», возникает вопрос о жанровом образовании цикла. Исследователи склоняются к тому, что цикл «Повестей Белкина» близок роману и считают его художественным целым «романизированным типа», хотя некоторые идут дальше, объявляя его «эскизом романа» или даже «романом».

*Сказание, притча и анекдот* – три важных структурных составляющих пушкинских новелл, которые в разных комбинациях варьируются в «Повестях Белкина». От характера смешения этих жанров в каждой новелле зависит ее своеобразие.

Герои повестей – люди обыкновенные, чаще всего заурядные, погруженные в быт. Здесь нет героев злых, тех, кто является воплощением зла.

Жизнь в повестях течет, не происходит невероятных происшествий, а событием становится его ожидание ( андриан порохов ждет смерти купчихи трюхиной). Сюжетное полотно опирается на два или три критических положения, и среди этих небольших событий оказывается ситуация, которую можно назвать судьбоносной. По сути, в каждой из повестей воспроизводится ситуация, когда человек проходит испытание: он или доверяет себя провидению, воспринимая знак, поданный ему судьбой или пренебрегая им, разрывает связь с жизнью. Новые грани личности, новые возможности мира раскрываются через то, как человек строит свою жизнь после поворотной ситуации. Таким образом, Пушкин воспринимает человеческую жизнь с точки зрения поворотных событий, и именно случай становится орудием судьбы, провидения. Там, где герои, отказавшись от самочинной воли, доверяют свою судьбу провидению, случай направляет человека в сторону добра. и в этом смысле судьба оказывается мудрее человека. Когда человек вступает не на свой путь, она настойчиво направляет его к истине, и задача личности – услышать и воспринять этот знак судьбы.

Отчетливо мудрость стихии проступает в повести «**Метель**». Всякий раз случай является расхождением с жизненным стереотипом. Пушкин всегда намечает трафаретный путь развития ситуации в тексте повестей. В тот момент, когда Марья Гавриловна решает на побег из дома, в письме ее избранника Владимира воспроизводится шаблонный вариант развязки, явно заимствованный из литературы. И это не случайно: ведь любовная страсть Марии Гавриловны к Владимиру навеяна ее любовными пристрастиями и реализуется по литературному трафарету. Владимир Николаевич в каждом письме умолял Марию Гавриловну тайно с ним венчаться, а потом броситься к ногам родителей, которые будут тронуты их любовью и разрешат оставить всё как есть. Однако литературный вариант развития событий не осуществляется. В результате жизнь оказывается сложнее и многовариантнее, чем бытовой или литературный сюжет.

». В этой повести, как и в других повестях, пародируются сюжеты и стилистические клише сентиментально-романтических произведений («Бедная Лиза», «Наталья, боярская дочь» Карамзина, Байрон, Вальтер Скотт, Бестужев-Марлинский, «Ленора» Бюргера, «Светлана» Жуковского, «Жених-призрак» Вашингтона Ирвинга). Хотя герои ждут разрешения конфликтов по литературным схемам и канонам, коллизии завершаются иначе, поскольку жизнь вносит в них поправки. «Ван дер Энг усматривает в «Метели» шесть отвергнутых жизнью и случаем вариантов сентиментального сюжета: тайный брак влюбленных против воли родителей из-за бедности жениха и с последующим прощением,

---

тягостное прощание героини с домом, смерть возлюбленного и либо самоубийство героини, либо его вечное оплакивание ею, и т. д. и т. п.»<sup>1</sup>.

В основу «Метели» положена авантюристичность и анекдотичность сюжета, «игра любви и случая» (поехала венчаться с одним, а обвенчалась с другим, хотела выйти замуж за одного, а вышла за другого, объяснение поклонника в любви женщине, которая де-юре является его женой, напрасное сопротивление родителям и их «злой» воле, наивное противодействие социальным препятствиям и столь же наивное стремление разрушить социальные перегородки), как это было во французских и русских комедиях, а также другая игра – закономерности и случайности. И тут вступает новая традиция – традиция притчи. В сюжете смешиваются авантюра, анекдот и притча.

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

Сюжет завязан на путанице, на недоразумении, причем это недоразумение двойное: сначала героиня венчается не с тем возлюбленным, который ею избран, а с незнакомым мужчиной, но затем, будучи повенчана, не узнает в новом избраннике своего суженого, уже ставшего мужем. Иначе говоря, Марья Гавриловна, начитавшись французских романов, не заметила, что Владимир – не ее суженый и ошибочно признала в нем избранника сердца, а в Бурмине, незнакомом мужчине, она, напротив, не узнала своего настоящего избранника. Однако жизнь исправляет ошибку Марьи Гавриловны и Бурмина, которые никак не могут поверить, даже будучи повенчанными, юридически женой и мужем, что предназначены друг для друга. Случайное разъединение и случайное объединение объясняется игрой стихии. Метель, символизируя стихию, прихотливо и капризно разрушает счастье одних влюбленных и столь же прихотливо и капризно соединяет других. Стихия по своему произволу рождает порядок. В этом смысле метель выполняет функцию судьбы. Главное событие описывается с трех сторон, но повествование о поездке в церковь содержит тайну, которая остается таковой и для самих участников. Она разъясняется только перед окончательной развязкой. К центральному событию сходятся две любовные истории. При этом из несчастливой истории проистекает счастливая.

Пушкин искусно строит рассказ, даруя счастье милым и обыкновенным людям, повзрослевшим в период испытаний и осознавшим ответственность за личную судьбу и за судьбу другого человека. Вместе с тем в «Метели» звучит и другая мысль: реальные жизненные отношения «вышиваются» не по канве книжных сентиментально-романтических отношений, а с учетом личных влечений и вполне ощутимого «общего порядка вещей», в соответствии с господствующими устоями, нравами, имущественным положением и психологией. Тут мотив стихии – судьбы – метели – случая отступает перед тем же мотивом как закономерностью: Марье Гавриловне, дочери состоятельных родителей, больше пристало быть женой богатого полковника Бурмина. Случай есть мгновенное орудие Провидения, «игра жизни», ее улыбка или гримаса, знак ее непреднамеренности, проявление судьбы. В нем же заключается моральное оправдание истории: в повести случай не только окольцевал и завершил новеллистический сюжет, но и «высказался» в пользу устройства всего бытия.

**«Гробовщик».** В отличие от других повестей «Гробовщик» насыщен философским содержанием и для него характерна фантастика, вторгающаяся в быт ремесленников. При этом «низкий» быт осмыслен в философском и фантастическом ключе: в результате выпивки ремесленников Адриан Прохоров пускается в «философские» размышления и видит «видение», наполненное фантастическими событиями. Вместе с тем сюжет сходен со строением притчи о блудном сыне и анекдотичен<sup>1</sup>. В нем просматривается также ритуальное путешествие в «загробный мир», которое совершает во сне Адриан Прохоров. Переселения Адриана – сначала в новый дом, а затем (во сне) в «загробный мир», к мертвецам и, наконец, возвращение из сна и соответственно из царства мертвых в мир

---

живых – осмыслены как процесс обретения новых жизненных стимулов. В связи с этим от мрачного и угрюмого настроения гробовщик переходит к светлому и радостному, к осознанию семейного счастья и подлинных радостей жизни.

Новоселье Адриана не только реальное, но и символическое. Пушкин играет скрытыми ассоциативными значениями, связанными с идеями жизни и смерти (новоселье в переносном смысле – смерть, переселение в иной мир). Занятие гробовщика определяет его особое отношение к жизни и смерти. Он в своем ремесле прямо соприкасается с ними: живой, он готовит «дома» (гроба, домовины) для умерших, его клиентами оказываются мертвые, он постоянно занят мыслями, как бы не упустить доход и не прозевать смерть еще живущего человека. Эта проблематика находит выражение в отсылках к литературным произведениям (к Шекспиру, к Вальтеру Скотту), где гробовщики изображены философами. Философские мотивы с иронической окраской возникают в беседе Адриана Прохорова с Готтлибом Шульцем и на вечеринке у последнего. Там будочник Юрко предлагает Адриану двусмысленный тост – выпить за здоровье его клиентов. Юрко как бы связывает два мира живых и мертвых. Предложение Юрко побуждает Адриана пригласить на свой мир мертвецов, для которых он изготовил гробы и которых проводил в последний путь. Фантастика, реально обоснованная («сон»), насыщается философско-бытовым содержанием и демонстрирует нарушение миропорядка в простодушном сознании Адриана Прохорова, искажение бытового и православного укладов.

В конечном итоге мир мертвых не становится для героя своим. К гробовщику возвращается светлое сознание, и он призывает дочерей, обретая покой и приобщаясь к ценностям семейной жизни.

В мире Адриана Прохорова снова восстанавливается порядок. Его новое состояние духа входит в некоторое противоречие с прежним. «Из уважения к истине, – сообщается в повести, – мы не можем следовать их примеру (т. е. Шекспира и Вальтера Скотта, которые изображали гробокопателей людьми веселыми и шутливыми – *В.К.*) и принуждены признаться, что нрав нашего гробовщика совершенно соответствовал мрачному его ремеслу. Адриан Прохоров был угрюм и задумчив». Теперь настроение обрадованного гробовщика иное: он не пребывает, как обычно, в мрачном ожидании чьей-нибудь смерти, а становится весел, оправдывая мнение о гробовщиках Шекспира и Вальтера Скотта. Литература и жизнь смыкаются так же, как приближаются друг к другу, хотя и не совпадают, точки зрения Белкина и Пушкина: новый Адриан соответствует тем книжным образам, какие нарисовали Шекспир и Вальтер Скотт, но происходит это не потому, что гробовщик живет по искусственным и вымышленным сентиментально-романтическим нормам, как хотел бы того Белкин, а вследствие счастливого пробуждения и приобщения к светлой и живой радости жизни, как изображает Пушкин.

В «**Станционном смотрителе**» житейский стереотип воспроизводится в картинках, излагающих притчу о «блудном сыне». Четыре картинки отражаются в четырех сценах из жизни, которые представит рассказчик – титулярный советник. Но притча о блудном сыне будет переосмыслена. На картинках жизненные испытания меняют юношу. Конец этой притчи счастливый. В станционном смотрителе акцент перенесен с заблудшей дочери на отца. Оказывается, что жизненные испытания меняют не только того, кто вступает в них, но и того кто близок к закату жизни. на тех картинках обращается внимание на то, что отец неизменен. Однако история Самсона Вырина опровергает это. Он не просто меняется внешне, превращаясь из бодрого человека лет пятидесяти в дряхлого старика. Вырин утрачивает внутреннюю опору на счастливую и трафаретную старость. Пока Самсон Вырин не знал судьбы своей дочери Дуни, его тревожила неизвестность. А убила его реальность. Он увидел то, что не предполагал увидеть. Его дочь была счастлива. Вырину трудно принять то, что случай в этой ситуации оказался далеко не таким, каким он его себе представлял. Что всё не так, как обычно происходит в этих ситуациях. Сюжет

---

«Станционного зрителя» развернут в ином ключе: вместо раскаяния и возвращения блудной дочери к отцу отец отправляется искать дочь. Дуня с Минским счастлива<sup>1</sup> и, хотя чувствует свою вину перед отцом, не помышляет о том, чтобы вернуться к нему, и только после его смерти приходит на могилу Вырина. Зритель в возможное счастье Дуни вне отцовского дома не верит, что позволяет назвать его «слепым» или «ослепшим зрителем»<sup>1</sup>.

Поводом для каламбурного оксюморона послужили следующие слова повествователя, которым он не придал должного значения, но которые, конечно, акцентированы Пушкиным: «Бедный зритель не понимал, ... как нашло на него ослепление...». Действительно, зритель Вырин видел собственными глазами, что Дуня не нуждается в спасении, что она живет в роскоши и чувствует себя хозяйкой положения. Вопреки истинным чувствам Вырина, желающего счастья дочери, получается так, что зритель не радуется счастью, а скорее обрадовался бы несчастью, поскольку оно оправдало бы его самые мрачные и вместе с тем самые естественные ожидания.

Это соображение привело В. Шмида к опрометчивому выводу о том, что горе зрителя составляет не «несчастье, угрожающее любимой дочери, а ее счастье, свидетелем которого он становится»<sup>1</sup>. Однако беда зрителя в том, что счастья Дуни он не видит, хотя ничего, кроме счастья дочери, не желает, а видит только ее будущее несчастье, которое постоянно стоит перед его глазами. Воображенное несчастье стало реальным, а реальное счастье – вымышленным.

В этой связи образ Вырина двоится и представляет собой сплав комического и трагического. В самом деле, разве не смешно то обстоятельство, что зритель выдумал будущее несчастье Дуни и в соответствии со своим ложным убеждением обрек себя на пьянство и умирание? «Станционный зритель» исторг «у литературоведов столько публицистических слез по поводу несчастной доли пресловутого маленького человека»<sup>1</sup>, – писал один из исследователей.

Ныне эта комическая версия «Станционного зрителя» решительно преобладает. Исследователи, начиная с Ван дер Энга, на все лады смеются, «обвиняя» Самсона Вырина. Герой, по их мнению, «размышляет и ведет себя не столько как отец, сколько как влюбленный или, точнее, как соперник возлюбленного своей дочери **«Выстрел»**. Повесть – пример классической композиционной стройности (в первой части повествователь рассказывает о Сильвио и о случае, произошедшем в дни его молодости, затем Сильвио – о своем поединке с графом Б\*\*\*; во второй части повествователь рассказывает о графе Б\*\*\*, а потом граф Б\*\*\* – о Сильвио; в заключение от лица повествователя передается «молва» («сказывают») о судьбе Сильвио). Герой повести и персонажи освещаются с разных сторон. Они увидены глазами друг друга и посторонних им лиц. Сочинитель видит в Сильвио загадочное романтическое и демоническое лицо. Он описывает его, сгущая романтические краски. Точка зрения Пушкина выявляется через пародийное использование романтической стилистики и путем дискредитации поступков Сильвио.

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

---

Содержание жизни Сильвио – месть особого рода. Убийство не входит в его планы: Сильвио мечтает «убить» в мнимом обидчике человеческое достоинство и честь, насладиться страхом смерти на лице графа Б\*\*\* и с этой целью пользуется минутной слабостью противника, заставляя его произвести повторный (незаконный) выстрел. Однако его впечатление о запятнанной совести графа ошибочно: хотя граф нарушил правила поединка и чести, он морально оправдан, потому что, беспокоясь не за себя, а за дорогого ему человека («Я считал секунды... я думал о ней...»), стремился ускорить выстрел. Граф поднимается над обычными представлениями среды.

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

Если Белкин изображает Сильвио романтиком, то Пушкин решительно отказывает мстителю в таком звании: Сильвио вовсе не романтик, а вполне прозаический мститель-неудачник, который только притворяется романтиком, воспроизводя романтическое поведение. С этой точки зрения Сильвио – читатель романтической литературы, который «буквально воплощает литературу в свою жизнь вплоть до горького финала»<sup>1</sup>.

Действительно, гибель Сильвио явно соотнесена с романтической и героизированной гибелью в Греции Байрона, но только затем, чтобы дискредитировать мнимую героическую смерть Сильвио (в этом проявился взгляд Пушкина).

Повесть заканчивается следующими словами: «Сказывают, что Сильвио, во время возмущения Александра Ипсиланти, предводительствовал отрядом этеристов и был убит в сражении под Скулянами». Однако повествователь признается, что он не имел никаких известий о гибели Сильвио. Кроме того, в повести «Кирджали» Пушкин писал, что в сражении под Скулянами против турок выступили «700 человек арнаутов, албанцев, греков, болгар и всякого сброду...». Сильвио, видимо, был зарезан, так как в этом сражении не было произведено ни единого выстрела. Гибель Сильвио намеренно лишена Пушкиным героического ореола, и романтический литературный герой осмыслен заурядным мстителем-неудачником с низкой и злобной душой

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

Сильное романтическое начало и столь же сильное желание его преодолеть наложили отпечаток на всю повесть: социальный статус Сильвио заменен демоническим престижем и показной щедростью, а беззаботность и превосходство природного счастливчика графа возвышаются над его социальным происхождением. Лишь впоследствии, в центральном эпизоде, приоткрываются социальная ущемленность Сильвио и социальное превосходство графа. Но ни Сильвио, ни граф в повествовании Белкина не снимают романтических масок и не отказываются от романтических клише, так же, как отказ Сильвио от выстрела не означает отказа от мщения, а представляется типичным романтическим жестом, означающим свершившуюся месть («Не буду, – отвечал Сильвио, – я доволен: я видел твое смятение, твою робость; я заставил тебя выстрелить по мне, с меня довольно. Будешь меня помнить. Предаю тебя твоей совести»).

**«Барышня-крестьянка».** Эта повесть подводит итог всему циклу. Здесь художественный метод Пушкина с его масками и перелицовками, игрой случая и закономерности, литературы и жизни явлен открыто, обнаженно, броско.

В основе повести любовные тайны и переодевания двух молодых людей – Алексея Берестова и Лизы Муромской, принадлежащих сначала к враждующим, а затем примирившимся семействам. Берестовы и Муромские тяготеют по видимости к разным

---

национальным традициям: Берестов – русофил, Муромский – англоман, но принадлежность к ним не играет принципиальной роли. Оба помещика – обыкновенные русские бары, а их особое предпочтение той или иной культуре, своей или чужой – наносное поветрие, возникающее от беспросветной провинциальной скуки и каприза. Таким путем вводится ироническое переосмысление книжных представлений (имя героини связано с повестью Н.М. Карамзина «Бедная Лиза» и с подражаниями ей; война Берестова и Муромского пародирует войну семейств Монтекки и Капулетти в трагедии Шекспира «Ромео и Джульетта»). Ироническое преображение касается и других деталей: у Алексея Берестова есть собака, которая носит кличку Сбогар (имя героя романа Ш. Нодье «Жан Сбогар»); Настя, служанка Лизы, была «лицом гораздо более значительным, нежели любая наперсница во французской трагедии», и т. д. Значимые детали характеризуют быт провинциального дворянства, не чуждый просвещения и тронутый порчей жеманства и кокетства.

За подражательными масками скрыты вполне здоровые, жизнерадостные персонажи. Сентиментально-романтический грим густо наложен не только на характеры, но и на самый сюжет. Таинственности Алексея соответствуют проделки Лизы, которая переодевается сначала в крестьянское платье, чтобы узнать поближе молодого барина, а затем во французскую аристократку времен Людовика XIV, дабы не быть узнанной Алексеем. Под маской крестьянки Лиза приглянулась Алексею и сама почувствовала сердечное влечение к молодому барину. Все внешние препятствия легко преодолеваются, шуточные драматические коллизии рассеиваются, когда реальные жизненные условия требуют исполнения воли родителей вопреки, казалось бы, чувствам детей. Пушкин смеется над сентиментально-романтическими уловками персонажей и, смывая грим, являет их действительные лица, сияющие молодостью, здоровьем, наполненные светом радостного приятия жизни.

В «Барышне-крестьянке» по-новому повторены и обыграны разнообразные ситуации других повестей. Например, мотив социального неравенства как препятствия для соединения влюбленных, встречаемый в «Метели» и в «Станционном смотрителе». При этом в «Барышне-крестьянке» социальная преграда по сравнению с «Метелью» и даже со «Станционным смотрителем» возрастает, а сопротивление отца изображается более сильным (личная вражда Муромского с Берестовым), но искусственность, мнимость социальной преграды также увеличивается и затем полностью исчезает. Сопротивление воле родителей не нужно: их вражда оборачивается противоположными чувствами, и отцы Лизы и Алексея испытывают друг к другу душевную приязнь.

Герои играют разные роли, но находятся в неравном положении: Лизе об Алексее известно все, тогда как Лиза для Алексея покрыта тайной. Интрига держится на том, что Алексей давно разгадан Лизой, а Лизу ему еще предстоит разгадать.

Каждый персонаж двойится и даже тройится: Лиза на «крестьянку», неприступную жеманницу-кокетку старых времен и смуглую «барышню», Алексей – на «камердинера» барина, на «мрачного и таинственного байронического сердцеда-скитальца», «путешествующего» по окрестным лесам, и доброго, пылкого малого с чистым сердцем, бешеного баловника. Если в «Метели» у Марьи Гавриловны два претендента на ее руку, то в «Барышне-крестьянке» – один, однако сама Лиза предстает в двух видах и сознательно играет две роли, пародируя как сентиментальные и романтические повести, так и исторические нравоучительные рассказы. При этом пародия Лизы подвергается новой пародии Пушкина. «Барышня-крестьянка» – это пародия на пародии. Отсюда понятно, что комический компонент в «Барышне-крестьянке» многократно усилен и сгущен. Кроме того, в отличие от героини «Метели», с которой играет судьба, Лиза Муромская – не игральница судьбы: она сама создает обстоятельства, эпизоды, случаи и делает все, чтобы познакомиться с молодым баринком и завлечь его в свои любовные сети.

---

В отличие от «Станционного смотрителя» именно в повести «Барышня-крестьянка» происходит воссоединение детей и родителей, и общий миропорядок весело торжествует. В последней повести Белкин и Пушкин, как два автора, тоже соединяются: Белкин не гонится за литературностью и создает простой и жизненный финал, не требующий соблюдения литературных правил («Читатели избавят меня от излишней обязанности описывать развязку»), и потому Пушкину не нужно поправлять Белкина и снимать слой за слоем книжную пыль с его простодушного, но претендующего на сентиментально-романтическую и нравоучительную (уже изрядно потрепанную) литературность повествования.

Краткость – следствие того, что Пушкин делает акцент на динамических аспектах изображения. Как правило он не дает развернутых портретов и ландшафтных описаний. Как правило, портретные описания сводятся к анкетным данным, а пейзаж связан с дорогой, ездой. Краткость достигается рядом композиционных приемов. Одним из главных организующих принципов повествования является принцип обязательной краткости сцен, ситуаций, деталей, характеров. Например отражение притчи в жизненной ситуации в станционном смотрителе. Также повторение дуэли в «Выстреле». Происходит это за счет внеконтекстовых ситуаций. Например, финал Барышни-крестьянки перекликается с Евгением Онегиным. Аналогичную функцию выполняют эпитафии. Суть эпитафии сталкивается с происходящим действием. Еще одна важная особенность пушкинской прозы, и цикла повестей Белкина в литературной пародийности. Повести насыщены скрытыми и явными цитатами, аллюзиями. так Пушкин полемизирует с литературной традицией.

## **12-Тема: повесть «Дубровский» (1832–1833).**

План:

- 1) Тематика
- 2) Проблематика, образная характеристика

В основу сюжета этого романа (название Пушкину не принадлежит и дано издателями по имени главного героя) лег рассказ П.В. Нащокина, о чем есть запись биографа Пушкина П.И. Бартенева: «Роман «Дубровский» внушен был Нащокиным. Он рассказывал Пушкину про одного белорусского небогатого дворянина по фамилии Островский (как и назывался сперва роман), который имел процесс с соседом за землю, был вытеснен из имения и, оставшись с одними крестьянами, стал грабить, сначала подъячих, потом и других. Нащокин видел этого Островского в остроге». Характерность этого рассказа подтверждалась псковскими впечатлениями Пушкина (дело нижегородского помещика Дубровского, Крюкова и Муратова, нравы владельца Петровского П.А. Ганнибала). Реальные факты соответствовали намерению Пушкина поставить во главе взбунтовавшихся крестьян обедневшего и лишеного земли дворянина. Однолинейность первоначального плана была преодолена в ходе работы над романом. В плане не было отца Дубровского и истории его дружбы с Троекуровым, не было разлада влюбленных, фигуры Верейского, очень важной для идеи расслоения дворянства (аристократичные и бедные «романтики» – худородные и богатые выскочки – «циники»). Кроме того, в плане Дубровский падает жертвой предательства фореятора, а не социальных обстоятельств. В плане намечена история исключительной личности, дерзкой и удачливой, обиженной богатым помещиком, судом и мстящей за себя. В тексте, дошедшем до нас, Пушкин, напротив, подчеркнул типичность и обыкновенность Дубровского, с которым случилось событие, характерное для эпохи. Дубровский в повести, как справедливо писал В.Г. Маранцман, «не исключительная личность, случайно

---

ввергнутая в водоворот авантюрных событий. Судьба героя определяется социальным бытом, эпохой, которая дана разветвленно и многопланово»<sup>1</sup>. Дубровский и его крестьяне, как и в жизни Островский, не нашли иного выхода, кроме разбоя, грабежа обидчиков и богатых дворян-помещиков.

Исследователи находили в романе следы влияния западной и отчасти русской романтической литературы с «разбойничьей» темой («Разбойники» Шиллера, «Ринальдо Ринальдини» Вульпиуса, «Бедный Вильгельм» Г. Штейна, «Жан Сбогар» Ш. Нодье) «Роб Рой» Вальтера Скотта, «Ночной роман» А. Радклиф, «Фра-Дьявол» Р. Зотова, «Корсар» Байрона). Однако, упоминая эти произведения и их героев в тексте романа, Пушкин всюду настаивает на литературности этих персонажей.

Действие романа происходит в 1820-е годы. В романе представлены два поколения – отцы и дети. История жизни отцов сопоставлена с судьбами детей. История дружбы отцов – «прелюдия трагедии детей». Первоначально Пушкин назвал точную дату, которая развела отцов: «Славный 1762 год разлучил их надолго. Троекуров, родственник княгини Дашковой, пошел в гору». Слова эти значат многое. И Дубровский, и Троекуров – люди екатерининской эпохи, вместе начинавшие службу и стремившиеся сделать хорошую карьеру. 1762 год – год екатерининского переворота, когда Екатерина II свергла с трона своего мужа, Петра III, и стала управлять Россией. Дубровский остался верен императору Петру III, как предок (Лев Александрович Пушкин) самого Пушкина, о котором поэт писал в «Моей родословной»:

Мой дед, когда мятеж поднялся  
Средь петергофского двора,  
Как Миних, верен оставался  
Паденью третьего Петра.  
Попали в честь тогда Орловы,  
А дед мой в крепость, в карантин.  
И присмирел наш род суровый...

Троекуров, напротив, встал на сторону Екатерины II, которая приблизила к себе не только сторонницу переворота княгиню Дашкову, но и ее родственников. С тех пор карьера Дубровского, не изменившего присяге, стала клониться к закату, а карьера Троекурова, изменившего присяге, – к восходу. Стало быть, выигрыш в социальном положении и материальном плане оплачивался изменой и моральным падением человека, а проигрыш – верностью долгу и нравственной незапятнанностью.

Троекуров принадлежал к той новой служилой дворянской знати, которая ради чинов, званий, титулов, поместий и наград не знала этических преград. Дубровский – к той старинной аристократии, которая почитала честь, достоинство, долг выше всяких личных выгод. Следовательно, причина размежевания лежит в обстоятельствах, но, чтобы эти обстоятельства проявились, нужны люди с низким моральным иммунитетом.

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

Эта трагическая мысль романа о социально-моральном расслоении людей из дворянства и социальной вражде дворянства и народа находит воплощение в завершении всех сюжетных линий. Она порождает внутренний драматизм, который выражается в контрастах композиции: дружбе противостоит сцена суда, встреча Владимира с родным



---

гнездом сопровождается уходом из жизни отца, сраженного несчастьями и смертельной болезнью, тишина похорон нарушена грозным заревом пожара, праздник в Покровском завершается ограблением, любовь – бегством, венчание – сражением. Владимир Дубровский неумолимо теряет все: в первом томе у него отнята вотчина, он лишается родительского дома и положения в обществе. Во втором томе Верейский отнимает у него любовь, а государство – разбойничью волю. Социальные законы всюду побеждают человеческие чувства и привязанности, но люди не могут не сопротивляться обстоятельствам, если верят в гуманные идеалы и хотят сохранить лицо. Так человеческие чувства вступают в трагический поединок с законами общества, действительными для всех.

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

Марья Кирилловна внутренне родственна Дубровскому. Она, «пылкая мечтательница», видела во Владимире романтического героя и надеялась на власть чувств. Она верила, как и героиня «Метели», что сможет смягчить сердце отца. Она наивно полагала, что тронет и душу князя Верейского, пробудив в нем «чувство великодушия», но тот остался равнодушен и безразличен к словам невесты. Он живет холодным расчетом и торопит свадьбу. Социальные, имущественные и прочие внешние обстоятельства оказываются не на стороне Маши, и она, как Владимир Дубровский, вынуждена сдать свои позиции. Ее конфликт с порядком вещей осложнен внутренней драмой, связанной с типичным воспитанием, портящим душу богатой дворянской девушки. Свойственные ей аристократические предрассудки внушили ей, что отвага, честь, достоинство, храбрость присущи только высшему сословию. Перейти границу в отношениях между богатой аристократической барышней и бедным учителем легче, чем связать жизнь с отторгнутым от общества разбойником. Границы, определенные жизнью, сильнее самых горячих чувств. Это понимают и герои: Маша твердо и решительно отвергает помощь Дубровского.

Та же трагическая ситуация складывается и в народных сценах. Дворянин встает во главе бунта крестьян, которые преданы ему и исполняют его приказания. Но цели Дубровского и крестьян различны, ибо крестьянам в конечном итоге ненавистны все дворяне и

---

чиновники, хотя крестьяне не лишены гуманных чувств. Они готовы любым способом мстить помещикам и чиновникам, даже если при этом придется жить разбоем и грабежом, т. е. пойти пусть на вынужденное, но преступление. И Дубровский это понимает. Он и крестьяне потеряли место в обществе, которое выкинуло их и обрекло быть изгоями. Хотя крестьяне полны решимости принести себя в жертву и идти до конца, ни их добрые чувства к Дубровскому, ни его добрые чувства к крестьянам не меняют трагического исхода событий. Порядок вещей восстановлен правительственными войсками, Дубровский покинул шайку. Союз дворянства и крестьянства был возможен лишь на короткий срок и отразил несостоятельность надежд на совместную оппозицию правительству. Трагические вопросы жизни, которые встали в романе Пушкина, не были разрешены. Вероятно, вследствие этого Пушкин воздержался от публикации романа, надеясь найти положительные ответы на жгучие жизненные проблемы, волновавшие его. Спустя год после написания «Кирджали» Пушкин приступил к повести «Египетские ночи». Замысел Пушкина возник в связи с записью римского историка Аврелия Виктора (IV в. н. э.) о царице Египта Клеопатре (69–30 гг. до н. э.), которая продавала свои ночи любовникам ценою их жизни. Впечатление было настолько сильным, что Пушкин сразу же написал фрагмент «Клеопатра», начинавшийся словами:

Царица голосом и взором  
Свой пышный оживляла пир...

Пушкин неоднократно приступал к осуществлению захватившего его замысла. В частности, «египетский анекдот» должен был стать частью романа из римской жизни, а затем использоваться в повести, открывавшейся словами «Мы проводили вечер на даче». Первоначально Пушкин предполагал обработать сюжет в лирической и лироэпической форме (стихотворение, большое стихотворение, поэма), но потом склонился к прозе. Первым прозаическим воплощением темы Клеопатры стал набросок «Гости съезжались на дачу...».

Пушкинский замысел касался только одной черты в истории царицы – условия Клеопатры и реальности-нереальности этого условия в современных обстоятельствах. В окончательном варианте появляется образ Импровизатора – связующее звено между античностью и современностью. Его вторжение в замысел было связано, во-первых, с желанием Пушкина изобразить нравы великосветского Петербурга, а во-вторых, отражало реальность: в Москве и Петербурге стали модны выступления заезжих импровизаторов, и Пушкин сам присутствовал при одном сеансе у своей знакомой Д.Ф. Фикельмон, внучки М.И. Кутузова. Там 24 мая 1834 г. выступал Макс Лангершварц. Талантом импровизатора обладал и Адам Мицкевич, с которым Пушкин в бытность польского поэта в Петербурге (1826) был дружен. Пушкин был так взволнован искусством Мицкевича, что бросился к нему на шею. Это событие оставило след в памяти Пушкина: А.А. Ахматова заметила, что внешность Импровизатора в «Египетских ночах» имеет несомненное сходство с внешностью Мицкевича. Опосредованное влияние на фигуру Импровизатора могла оказать Д.Ф. Фикельмон, которая была свидетельницей сеанса итальянца Томасо Стриги. Одна из тем импровизации – «Смерть Клеопатры».

Замысел повести «Египетские ночи» был основан на контрасте яркой, страстной и жестокой древности с ничтожным и почти безжизненным, напоминающим египетские мумии, но наружно благопристойным обществом соблюдающих приличия и вкус людей. Эта двойственность касается и итальянца-импровизатора – вдохновенного автора устных произведений, исполняемых на заказанные темы, и мелкого, подобострастного, корыстного человека, готового унижаться ради денег.

---

Значительность пушкинского замысла и совершенство его выражения давно создали повести репутацию одного из шедевров пушкинского гения, а некоторые литературоведы (М.Л. Гофман) писали о «Египетских ночах» как о вершине творчества Пушкина. К 1830-м годам относятся и два созданных Пушкиным романа – «Дубровский» и «Капитанская дочка». Оба они связаны с мыслью Пушкина о глубокой трещине, которая пролегла между народом и дворянством. Пушкин, как человек государственного ума, видел в этом расколе истинную трагедию национальной истории. Его интересовал вопрос: При каких условиях возможно примирение народа и дворянства, установление согласия между ними, насколько может быть прочен их союз и какие следствия для судьбы страны надо ожидать от него? Поэт считал, что только союз народа и дворянства может привести к благим переменам и преобразованиям по пути свободы, просвещения и культуры. Стало быть, решающая роль должна быть отведена дворянству как образованному слою, «разуму» нации, который должен опереться на народную мощь, на «тело» нации. Однако дворянство неоднородно. Дальше всего от народа отстоят «молодое» дворянство, приближенное к власти после екатерининского переворота 1762 г., когда многие старинные аристократические роды упали и захирели, а также «новое» дворянство – нынешние слуги царя, падкие на чины, награды и поместья. Ближе всего к народу стоит старинное аристократическое дворянство, бывшие бояре, ныне разоренные и утратившие влияние при дворе, но сохранившие прямые патриархальные связи с крепостными своих оставшихся вотчин. Следовательно, только этот слой дворян может пойти на союз с крестьянами, и только с этим слоем дворян пойдут на союз крестьяне. Их союз может быть основан еще и на том, что те и другие обижены верховной властью и недавно выдвинувшимся дворянством. Их интересы могут совпадать.

Незавершенные замыслы Пушкина сыграли важную роль в формировании его прозаического стиля. Впервые перед писателем русской прозы стояла задача взглянуть на повседневную действительность непредубежденным взглядом участника и наблюдателя этой жизни. героями этих произведений стали люди, в материальном существовании и духовно неразрывно связанные со своей средой и своим временем.

### **13-Тема: Повесть «Капитанская дочка».**

#### **План:**

- 1) Тема народного восстания.**
- 2) Историзм в изображении людей и событий прошлого.**
- 3) Пугачев – центральный образ романа**
- 4) Проблема чести в повести.**

**«Капитанская дочка» (1833–1836).** В этом романе Пушкин вернулся к тем коллизиям, к тем конфликтам, которые тревожили его в «Дубровском», но разрешил их иначе.

Теперь в центре романа – народное движение, народный бунт, возглавляемый реальным историческим лицом – Емельяном Пугачевым. В это историческое движение силою обстоятельств вовлечен дворянин Петр Гринев. Если в «Дубровском» дворянин становится во главе крестьянского возмущения, то в «Капитанской дочке» вождем народной войны оказывается человек из народа – казак Пугачев. Никакого союза между дворянами и восставшими казаками, крестьянами, инородцами не существует, Гринев и Пугачев – социальные враги. Они находятся в разных лагерях, но судьба сводит их время от времени, и они с уважением и доверием относятся друг к другу. Сначала Гринев, не дав замерзнуть Пугачеву в оренбургских степях, заячьим тулупчиком согрел его душу, потом Пугачев спас Гринева от казни и помог ему в сердечных делах. Итак, вымышленные исторические лица помещены Пушкиным в реальное историческое полотно, стали

---

участниками мощного народного движения и делателями истории.

Пушкин широко воспользовался историческими источниками, архивными документами и побывал в местах пугачевского бунта, посетив Заволжье, Казань, Оренбург, Уральск. Он сделал свое повествование исключительно достоверным, сочинив документы, подобные настоящим, и включив в них цитаты из подлинных бумаг, например из воззваний Пугачева, считая их удивительными образцами народного красноречия.

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

Прежде чем историческое движение захватило и закружило в страшной буре жестоких событий мятежа вымышленных героев повести, Пушкин живо и любовно описывает быт семьи Гриневых, незадачливого Бопре, верного и преданного Савельича, капитана Миронова, его жену Василису Егоровну, дочку Машу и все население ветхой крепости. Простая, незаметная жизнь этих семей с их старинным патриархальным укладом – тоже русская история, творящаяся невидимо для посторонних глаз. Она совершается тихо, «домашним образом». Стало быть, и описывать ее надо так же. Примером такого изображения служил для Пушкина Вальтер Скотт. Пушкин восхищался его умением представить историю через быт, нравы, семейные предания.

Прошло немного времени после того, как Пушкин оставил роман «Дубровский» (1833) и закончил роман «Капитанская дочка» (1836). Однако в исторических и художественных воззрениях Пушкина на русскую историю многое изменилось. Между «Дубровским» и «Капитанской дочкой» Пушкин написал **«Историю Пугачева»**, которая помогла ему составить мнение народа о Пугачеве и лучше представить всю остроту проблемы «дворянство – народ», причины социальных и иных противоречий, разделивших нацию и мешающих ее единству.

В «Дубровском» Пушкин еще питал рассеявшиеся по мере продвижения романа к окончанию иллюзии, согласно которым между старинным аристократическим дворянством и народом возможны союз и мир. Однако герои Пушкина не хотели подчиняться этой художественной логике: с одной стороны, они независимо от воли автора превращались в романтических персонажей, что не было предусмотрено Пушкиным, с другой – все более трагическими становились их судьбы. Пушкин не нашел в пору создания «Дубровского» общенациональной и всечеловеческой положительной идеи, которая могла бы объединить крестьян и дворян, не нашел пути преодоления трагедии.

В «Капитанской дочке» такая идея была найдена. Там же был намечен путь для преодоления трагедии в будущем, в ходе исторического развития человечества. Но прежде, в «Истории Пугачева» («Замечания о бунте»), Пушкин написал слова, которые свидетельствовали о неизбежности раскола нации на два непримиримых лагеря: «Весь черный народ был за Пугачева. Духовенство ему доброжелательствовало, не только попы и монахи, но и архимандриты и архиереи. Одно дворянство было открытым образом на стороне правительства. Пугачев и его сообщники хотели сперва и дворян склонить на свою сторону, но выгоды их были слишком противоположны».

Все иллюзии Пушкина относительно возможного мира между дворянами и крестьянами рухнули, трагическая ситуация обнажилась с еще большей очевидностью, чем было раньше. И тем отчетливее и ответственнее встала задача найти положительный ответ, разрешающий трагическое противоречие. С этой целью Пушкин мастерски организует сюжет. Роман, стержень которого – любовная история Маши Мироновой и

---

Петра Гринева, превратился в широкое историческое повествование. Этот принцип – от частных судеб к историческим судьбам народа – пронизывает сюжет «Капитанской дочки», и его легко можно усмотреть в каждом значительном эпизоде.

«Капитанская дочка» стала подлинно историческим произведением, насыщенным современным социальным содержанием. Герои и второстепенные лица выведены в пушкинском произведении многосторонними характерами. У Пушкина нет только положительных или только отрицательных персонажей. Каждый выступает живым лицом с присущими ему хорошими и дурными чертами, которые проявляются прежде всего в поступках. Вымышленные герои связаны с историческими лицами и включены в историческое движение. Именно ход истории определил действия героев, выковывая их нелегкую судьбу.

Благодаря принципу историзма (неостановимое движение истории, устремленной в бесконечность, содержащее множество тенденций и открывающей новые горизонты) ни Пушкин, ни его герои не поддаются унынию в самых мрачных обстоятельствах, не лишаются веры ни в личное, ни в общее счастье. Пушкин находит идеал в действительности и мыслит его осуществление в ходе исторического процесса. Он мечтает о том, чтобы в будущем не чувствовалось социальных расслоений и социальной розни. Это станет возможным тогда, когда гуманизм, человечность будут основой государственной политики.

Пушкинские герои предстают в романе с двух сторон: как люди, т. е. в своих общечеловеческих и общенациональных качествах, и как персонажи, играющие социальные роли, т. е. в своих социальных и общественных функциях<sup>1</sup>.

Гринева – и пылкий молодой человек, получивший домашнее патриархальное воспитание, и обыкновенный недоросль, который постепенно становится взрослым и мужественным воином, и дворянин, офицер, «слуга царя», верный законам чести; Пугачев – и обыкновенный мужик, не чуждый естественных чувств, в духе народных традиций защищающий сироту, и жестокий предводитель крестьянского бунта, ненавидящий дворян и чиновников; Екатерина II – и пожилая дама с собачкой, гуляющая по парку, готовая оказать помощь сироте, если с той поступили несправедливо и обидели, и самовластная самодержица, безжалостно подавляющая мятеж и творящая суровый суд; капитан Миронов – добрый, незаметный и покладистый человек, находящийся под началом жены, и офицер, преданный государыне, не задумываясь прибегающий к пыткам и совершающий расправу с бунтовщиками.

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

Пушкин изображает несколько эпизодов, где сначала Гринева пытается выволить Машу Миронову, свою невесту, из пугачевского плена и из рук Швабрина, потом Маша Миронова стремится оправдать Гринева в глазах императрицы, правительства и суда. В тех сценах, где герои находятся в сфере действия социальных и моральных законов своего лагеря, они не встречают понимания своим простым человеческим чувствам. Но как только социальные и моральные законы даже враждебного героям лагеря отступают на второй план, пушкинские герои могут рассчитывать на доброжелательство и сочувствие.

Если бы временно Пугачев-человек, с его жалостной душой, сочувствующий обиженной сироте, не возобладали над Пугачевым – предводителем бунта, то Гринева и Маша Миронова непременно бы погибли. Но если бы в Екатерине II при свидании с Машей Мироновой не победило человеческое чувство вместо социальной выгоды, то и Гринева не был бы спасен, избавлен от суда, а соединение влюбленных было бы отложено или не состоялось вовсе. Стало быть, счастье героев зависит от того, насколько люди

---

способны оставаться людьми, насколько они человечны. Это особенно относится к тем, кто обладает властью, от кого зависят судьбы подчиненных.

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

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

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

Пушкин, однако, не утопист, он не изображает дело так, будто случаи, описанные им, стали нормой. Напротив, они не стали реальностью, но их торжество, пусть в отдаленном будущем, возможно. Пушкин обращается к тем временам, продолжая важную в его творчестве тему милости и справедливости, когда гуманность станет законом человеческого бытия. В настоящем же времени звучит грустная нота, вносящая поправку в светлую историю пушкинских героев – как только большие события уходят с исторической сцены, незаметными становятся и милые персонажи романа, теряясь в жизненном потоке. Они прикоснулись к исторической жизни лишь на короткий срок. Однако печаль не смывает пушкинской уверенности в ходе истории, в победе человечности.

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

Мера человечности стала наряду с историзмом, красотой и совершенством формы неотъемлемым и узнаваемым признаком пушкинского *универсального* (его называют также *онтологическим*, имея в виду общечеловеческое, бытийное качество творчества, определяющее эстетическое своеобразие зрелых произведений Пушкина и его самого как художника) реализма<sup>1</sup>, вобравшего в себя и строгую логику классицизма, и свободную игру воображения, привнесенную в литературу романтизмом.

Маша Миронова – молодая девушка, дочь коменданта Белогорской крепости. Именно ее имел в виду автор, давая название своей повести.

Этот образ олицетворяет собой высокую нравственность и душевную чистоту. Интересна такая деталь: в повести приводится очень мало разговоров, вообще слов Маши. Это неслучайно, так как сила этой героини не в словах, а в том, что слова ее и поступки всегда безошибочны. Все это свидетельствует о необычайной цельности Маши Мироновой. С простотой Маша соединяет высокое нравственное чувство. Она сразу верно оценила человеческие качества Швабрина и Гринева. И в дни испытаний, которых немало выпало на ее долю (захват крепости Пугачевым, смерть обоих родителей, плен у

Швабрина), Маша сохраняет непоколебимую стойкость и присутствие духа, верность своим принципам. Наконец, в финале повести, спасая любимого Гринева, Маша как равная с равной беседует с неузнанной ею императрицей и даже противоречит ей. В итоге героиня одерживает победу, вызволяя Гринева из тюрьмы. Т.о., капитанская дочка Маша Миронова является носительницей лучших черт русского национального характера.

Пугачев Емельян – вождь антидворянского восстания, называющий себя «великим государем»

Петром

III.

Этот образ в повести многогранен: П. и злобен, и великодушен, и хвастлив, и мудр, и отвратителен, и всевластен, и зависим от мнений окружения.

Образ П. дан в повести глазами Гринева – незаинтересованного лица. По мысли автора, это должно обеспечить объективность подачи героя.

При первой встрече Гринева с П. внешность бунтаря ничем не примечательна: это 40-летний мужик среднего роста, худощавый, широкоплечий, с проседью в черной бороде, с бегающими глазами, приятным, но плутоватым выражением лица.

Вторая встреча с П., в осажденной крепости, дает иной образ. Самозванец восседает в креслах, затем гарцует на лошадях в окружении казаков. Здесь он жестоко и беспощадно расправляется с защитниками крепости, не присягнувшими ему на верность. Создается ощущение, что П. играет, изображая «настоящего государя». Он, с царской руки, «казнит так казнит, милует так милует».

И только во время третьей встречи с Гриневым П. раскрывается полностью. На казачьем пиру исчезает свирепость вождя. П. поет свою любимую песню («Не шуми, мати зеленая дубровушка») и рассказывает сказку об орле и вороне, которые отражают философию самозванца. П. понимает, какую опасную игру он затеял, и какова цена в случае проигрыша. Он не доверяет никому, даже своим ближайшим сподвижникам. Но все-таки надеется на лучшее: «А разве нет удачи удалому?» Но надежды П. не оправдываются. Его арестовывают и казнят: «и кивнул ему головою, которая через минуту, мертвая и окровавленная, показана была народу».

П. неотделим от народной стихии, он ведет ее за собою, но в то же время зависит от нее. Неслучайно первый раз в повести он появляется во время снежного бурана, среди которого он легко находит дорогу. Но, в то же время, он уже не может свернуть с этого пути. Усмирение бунта равнозначно смерти П., что и происходит в финале повести.

#### 14-Тема: Творчество М.Ю.Лермонтова.

##### План:

- 1) Краткие исторические данные.
- 2) Ранний период творчества М.Ю.Лермонтова
- 3) Краткий анализ поэм «Черкесы» и «Кавказский пленник»



М. Ю. Лермонтов (1814–1841)

Юный Лермонтов цитатен, но сквозь напластования чужих произведений проступает специфически лермонтовское восприятие мира. Прямые цитаты, реминисценции из Жуковского, Пушкина, Козлова, Боратынского и т.д. — форма диалога с традицией, так

---

как «чужое» воспринимается творчески, ведь Лермонтов включает фрагмент известных произведений в свой текст. С.И. Кормилов указывает еще на один аспект цитирования: «Отношение Лермонтова к ним [скрытым цитатам и реминисценциям. — И.Ю:] было сродни отношению древнерусского книжника к цитатам из писания: отсылки к литературным авторитетам повышали тему». Не менее важно и то, что, цитируя, Лермонтов сразу же включал себя в конкретный литературный контекст, который определял и масштаб его личности и масштаб его таланта. Ведь Лермонтов «общается» с «первоисточником» на равных, соперничает с ним (вспомним, к примеру, поэму «Кавказский пленник», в которой он пушкинскую трактовку личности героя делает более романтической, исправляет то, за что упрекали Пушкина современники. Неслучайно в ранних стихотворениях «**Нет, я не Байрон...**», «**К\*\*\***» (не думай, чтоб я был достоин сожаленья..) поэт не только сравнивает себя с Байроном, но и объясняет себя им («*У нас одна душа, одни и те же муки... //Как он... Как он... Как он...*»). Через сопоставление Лермонтов проводит мысль об исключительности, уникальности своей личности. Поэт предчувствует трагичность своей судьбы, кратковременность своей жизни. Душа, с его точки зрения, сопоставима с океаном. 'Они изначально непознаваема, всегда остается что-то скрытое в ее безднах. Как и стихия, душа непредсказуема. Это сравнение мира человеческой души со стихией для Лермонтова станет своего рода художественной константой.

**Нет, я не Байрон, я другой,**

Ещё неведомый избранник,  
Как он, гонимый миром странник,  
Но только с русскою душой.  
Я раньше начал, кончу ране,  
Мой ум немного совершит;  
В душе моей, как в океане,  
Надежд разбитых груз лежит.  
Кто может, океан угрюмый,  
Твои изведать тайны? Кто  
Толпе мои расскажет думы?  
Я - или бог - или никто!

**К \* \* \***

Не думай, чтоб я был достоин сожаленья,  
Хотя теперь слова мои печальны; — нет;  
Нет! все мои жестокие мученья—  
Одно предчувствие гораздо больших бед.  
5 Я молод; но кипят на сердце звуки,  
И Байрона достигнуть я б хотел;  
У нас одна душа, одни и те же муки;  
О если б одинаков был удел! . . .  
Как он, ищу забвенья и свободы,  
10 Как он, в ребячестве пылал уж я душой,  
Любил закат в горах, пенящиеся воды,  
И бурь земных и бурь небесных вой.  
Как он, ищу спокойствия напрасно,  
Гоним повсюду мыслию одной.  
15 Гляжу назад — прошедшее ужасно;  
Гляжу вперед — там нет души родной!



---

Лермонтов почти никогда не пишет стихотворений – пейзажных зарисовок. Образы природы у него символичны. Явление, картина, предмет из мира природы рождают в его сознании поток ассоциаций, связанных судьбой человека.

Внешние впечатления становятся основой для рефлексии, самоанализа. Именно поэтому

стремление «прочитать» тот или иной лермонтовский текст лишь как пейзажную зарисовку зачастую приводит к курьезам.

В первых, еще несовершенных стихотворных опытах личная участь представляется Лермонтову вполне предсказуемой. Юный романтик пророчит себе одиночество, страдания и героическую смерть. Его всюду встречает мертвящий хлад, упорное непонимание, и все попытки наладить контакт с другими людьми или фантастическими существами кончаются крахом.

Лирическое «я» раннего Лермонтова предстает в противоречии между героической натурой, жаждущей сверхчеловеческих целей, и реальным положением героя в мире, в обществе, которые не нуждаются в его подвигах. Мечты юного Лермонтова о гражданском деянии, о «славе» («За дело общее, быть может, я паду...»), «Я грудью шел вперед, я жертвовал собой...», «И Байрона достигнуть я б хотел...», «...в себе одном нашел спасенье целому народу...», «Я рожден, чтоб целый мир был зритель Торжества или гибели моей...»), желание испытать судьбу, померяться с роком, слить слово с доблестным поведением роднят поэта с декабристами, с мятежными и гордыми героями Байрона, со своевольным индивидуализмом. Но они оказываются неисполнимыми: никто не требует от поэта и его лирического героя ответственного поступка, и его жертвенная самоотдача выглядит ненужной и напрасной.

Поэт, наделенный нравственным и духовным максимализмом, чувствует, что жизнь его протекает «без цели», что он «чужд всему». Это приводит его к ощущению потерянности, трагическому скептицизму, к преобладанию эмоции обиды и холодного презрения. Сохраняя жизненную стойкость и бескомпромиссность, не смиряясь перед ударами судьбы, Лермонтов в пору кризиса дворянской идеологии, наступившего после поражения восстания декабристов, ищет новые формы критики и протеста.

Россия в то время была, по словам Н. П. Огарева, «впугана в раздумье». Мужественным радикальным поступком в тогдашних условиях стало слово, но оно не могло заменить в сознании Лермонтова-романтика гражданской деятельности. Слово казалось поэту недостаточным аргументом в схватке с веком. Он стремился жизнью оправдать написанное им. История не предоставила ему такой возможности: поэт самими обстоятельствами был принужден к раздумью, к размышлению. Трезвый, бесстрашный самоанализ, напряженное самопознание, погружение во внутренний мир стали едва ли не единственными проявлениями гражданской активности и вместе с тем проклятием и мучением обреченной на тягостное бездействие героической природы.

Первоначально лирическое «я» у Лермонтова еще во многом условно. Его своеобразие создавалось вкраплением автобиографических событий, например, романтически осмысленной легенды о своем происхождении, разлуки с отцом, тщательной фиксации любовных переживаний, лирической передачи душевных впечатлений, испытанных в течение одного дня (многие стихотворения принимают вид датированной дневниковой записи: «1831-го июня 11 дня», «1830. Майя. 16 число», «1830 год. Июля 15-го», «10 июля (1830)» и др.).

Автобиографичность дополняется общими романтическими приметам внешнего облика героя – то мятежника-протестанта, то демона-индивидуалиста («холодное, сумрачное чело», «страдания печать»). Чувства героя заметно гиперболизированы и почти всегда предельны, страсти лишены полутоннов и светотени.

Сосредоточенность на идее личности («Я сам собою жил донине...») обусловила прорыв Лермонтова из общеромантического круга эмоций к неповторимо индивидуальным.

---

Выражая личную трагедию через процесс самопознания, Лермонтов обогащает его конкретным психологизмом. В философическом созерцании погруженного в «думу» лирического «я» обнаруживается деятельный, гордый и волевой характер, неудовлетворенный каким-либо прочным состоянием: в бурях он ищет покой, в покое – бурю («Парус»). Его «вечный закон» – стихийная, неисчезающая внутренняя активность. Герой и духовно родственные ему персонажи (Байрон, Наполеон) предстают в непосредственном соотношении со всей Вселенной и по масштабу своих грандиозных переживаний выступают равновеликим мирозданию. Духовная мощь личности не уступает творческой силе Бога: «...кто Толпе мои расскажет думы? Я – или Бог – или никто!» («Нет, я не Байрон, я другой...»). С этим мироощущением связаны космические, астральные мотивы. Лирическое «я» может ощущать гармонию со вселенной, устремляться в «небеса» – свою духовную родину («Небо и звезды», «Когда б в покорности незнания...», «Ангел», «Звезда», «Мой дом», «Бой»), но чаще противостоит мирозданию, отвергая его несовершенство и бунтуя. В последнем случае в лирику проникают богоборческие мотивы. Мрачный демонизм, отличаясь всеразрушительным характером, окрашивается настроениями одиночества и безысходности. Но, ощущая себя одиноким и чуждым мирозданию (или природе), герой одновременно соизмерим ему. В ранних стихах всеобъемлющее отрицание «толпы», «света» выражено в формулах (например, «Коварной жизнью недоволен, обманут низкой клеветой...»), которые помогают понять суть претензий героя к обществу. Постепенно все явственнее проступают и контуры «толпы», «здешнего света», где подлинные ценности оказываются поверженными: «Поверь: великое земное Различно с мыслями людей. Сверши с успехом дело злое – Велик; не удалось – злодей». В свете, где царят «притворное вниманье», «клевета», «обман» и «зло», герой выглядит «странным», чувствует себя одиноким, обреченным на непонимание.

Особенностью ранней лирики (во многом и зрелой) является синхронность переживания и его выражения, т. е. процесс художественного выражения совпадает по времени с процессом переживания (Лермонтов одновременно чувствует и тут же передает свои чувства). Это также придает единство лирике, основной формой которой выступает *лирический монолог*, произносимый от лица героя и направленный на анализ его душевной жизни. К лирическому монологу тяготеют все малые жанровые формы и их разновидности. В лирическом монологе любое чувство окрашено личностью автора, о чем бы он ни писал, главное – это поток его размышлений, в котором интимные переживания сплавлены с философскими, социальными, гражданскими, нравственными, эстетическими. Выражение авторских раздумий не связано принудительно с какой-либо определенной жанровой формой. Например, печаль не является единственной эмоцией элегии, а совмещается в ней с негодованием, сатирой, иронией, чувством горечи. Границы между жанрами становятся зыбкими и подвижными. Жанры энергично взаимодействуют друг с другом: ода с элегией, размышление на историческую тему с думой, а впоследствии – романс с балладой, послание легко включает батальные картины. Излюбленной формой становится «отрывок» – момент душевной жизни, вырванный из ее потока, но сохраняющий цельность. Интонации внутри лирического монолога также переменчивы: поэт свободно переходит от элегического размышления к лирическому повествованию, от декламационной патетики к скорбному монологу, от задушевной мягкости тона к обличительному сарказму, от грустной и порою мрачной рефлексии к разговорной речи. Это означает, что Лермонтов окончательно порывает с жанровым мышлением, не теряя связь с жанровыми традициями. Каждое стихотворение поэта и глубоко философично, и общественно значимо, и интимно.

Поскольку в центре отдельного стихотворения и всей лирики стоит не столько событие, сколько душевный процесс самопознания, и поскольку поэт сосредоточен на внутреннем мире лирического «я», то для Лермонтова чрезвычайно важно придать своему

---

лирическому герою индивидуальную характерность, сообщить ему неподражаемую оригинальность и заставить читателя поверить в подлинность его мечтаний и страданий. В раннем творчестве индивидуальное совмещается с типовым, психологически конкретное – с общим, пережитое – с «книжным». И это имеет свои причины.

Юный Лермонтов был воспитан на литературе романтизма, причем романтизма не только в его высших, но и более скромных образцах. В ту пору, когда Лермонтов написал свое первое стихотворение, романтизм стал достоянием второстепенных, третьестепенных и даже мелких, незначительных поэтов, которые на все лады повторяли мотивы, темы, образы, стиль Жуковского, Батюшкова, Баратынского, Пушкина. Сюда же надо отнести и подражателей европейских романтиков. Лермонтов читал как сочинения по-романтически истолкованных Андре Шенье, Шекспира, предромантика Шиллера и романтических авторов – Байрона, Жуковского, Батюшкова, Баратынского, Пушкина, так и произведения эпигонов и вульгаризаторов романтизма. В поэзии таких романтиков-подражателей глубокие идеи не были лично пережиты, как были они пережиты великими поэтами. Эпигоны и вульгаризаторы просто заимствовали чужие мысли и чужие чувства, которые у настоящих поэтов нравственно обеспечивались их жизненным опытом, их судьбой, их страданиями. У подражателей романтизма переживания лишались жизненной правды и превращались в сугубо «книжные» чувства.

Лермонтов доверчиво и всерьез принял эти романтические идеи. Он почувствовал себя героем, который хочет переделать весь мир, бросая ему вызов и испытывая неутолимую жажду победы. Тем самым романтические «книжные» мотивы он сделал личными и стремился претворить в своем жизненном опыте. И свою жизнь – внешнюю и внутреннюю – Лермонтов хотел построить в соответствии с романтическими представлениями, вычитанными из книг. Другого опыта, кроме «книжного», умозрительного, «теоретического» у него просто не было.

Если Жуковский утверждал, что жизнь и поэзия – одно, если Батюшков хотел жить так, как писал, то Лермонтов жаждал жить так, как велят ему «книжные» мечты.

Если подходить к творчеству Лермонтова с такой точки зрения, то легко заметить, что он не перепевал других романтиков и не настраивал свою лиру на лады их лир, но хотел, как это свойственно именно ему, передать специфичность личного опыта воплощения «книжных» романтических настроений. Он желал быть равным Байрону («И Байрона достигнуть я б хотел...»), но не Байроном («Нет, я не Байрон, я другой...»). Точно так же герои Лермонтова – не сколки с героев Байрона или какого-либо другого поэта, а персонажи, имевшие собственную судьбу. Поэтому Лермонтов не подражал романтическим образцам. Он отражал в творчестве, в особенности лирическом, личностный духовный опыт претворения романтических желаний в реальную действительность. Главным героем лирики был сам поэт, романтик наяву, возжаждавший перенести навеянные ему романтические представления на реальную почву.

Однако ни Жуковскому, ни Батюшкову, ни Пушкину, ни их героям не удалось прожить по предначертанным поэтическим мечтаниям. Этого не случилось и с Лермонтовым. В его творчестве отложился трагический опыт героической личности, которая вследствие исторических обстоятельств и условий не смогла осуществить свое человеческое предназначение. Вот почему романтизм Лермонтова – не поза, не подражание, не явление вторичного порядка, а самая что ни есть сокровенная и первичная его сущность.

Творчество Лермонтова запечатлело тщетные и катастрофические попытки человека осуществить его жизненную программу.

Наконец, в то время, когда Лермонтов обратился к поэтическому творчеству, романтизм в России переживал вторую стадию своего развития. Если первая стадия (Жуковский, декабристы, Пушкин) проходила под знаком вольнолюбивых порывов и светлых надежд на будущее, то во второй преобладающей, доминирующей эмоцией стало «безочарование» (как выразился о пафосе лермонтовской поэзии Шевырев). В связи с

---

этим переместились акценты и в восприятии Байрона: он понят не как поэт-свободолюбец, а в качестве мрачного скептического и трагического поэта-индивидуалиста. Такому пониманию Байрона во многом содействовал затем и Лермонтов.

После всего сказанного можно сделать следующий вывод: юноша-герой, исповедующий романтизм, наделен у Лермонтова условно-книжными, типовыми, общими приметам: он – избранник судьбы, сын рока, у него уже есть трагические воспоминания, на его челе лежит «печать страстей», он – вечный странник, «свободы друг», «природы сын», но также – холодный, разочарованный демон. Эти типовые приметы Лермонтов превратил в образ собственной личности. Опыт претворения типовых примет в личные, опыт слияния типового, общеромантического, книжного с неповторимой, оригинальной личностью стал содержательным (философским, гражданским, нравственным, эстетическим) обеспечением и несомненным новаторством юного Лермонтова.

В соответствии с этими важнейшими сторонами восприятия жизни складываются коренные черты «лермонтовского человека», почти неизменные от юности до гибели. Лермонтов заново начинает с того, с чего начал русский романтизм, – с осмысления отношений между человеком и миром, включая ближайшую среду и необозримую Вселенную.

Эти и другие общие особенности лирики Лермонтова каждый раз своеобразно претворяются в его лирических стихотворениях и обогащаются новыми гранями. Уже юному Лермонтову тесны рамки земного мира, он стремится преодолеть их. Он видит мир, землю как бы со стороны, извне, из космических далей. Его душа покидает тело и устремляется в надмирные пределы. Именно там — истинная обитель души. На землю она принесена ангелом, и этот путь сопровождался удивительным пением. Звуки песни остались в душе, но воплотиться в земной жизни им не дано, душа утрачивает тот, небесный, язык («Ангел\*»).

Стихотворение «Ангел» – одно из немногих, в которых отрицание, сомнение и скепсис значительно смягчены. Лирический «сюжет» стихотворения прост и связан не только с биографическими событиями (воспоминания о песне матери), но и с христианской мифологией, согласно которой человек – существо двойственное: в нем слиты бессмертное (душа) и смертное (тело); если тело принадлежит земле, праху, то обиталище бессмертной души – небо; при рождении душа вселяется в тело, и местом ее пребывания становится земля, а после смерти, когда тело превращается в тлен, душа снова возвращается на небо, на свою исконную родину.

В стихотворении Лермонтова отражена первая часть мифа: ангел несет «младую душу» с блаженных небес в земную юдоль. Перенесенная на землю, душа разочарована: она слышит «скучные песни земли», тогда как в ее памяти сохранились небесные звуки. Но если содержание «песен земли» ясно, то, что означают звуки, – неизвестно. Смысл их давно утрачен. В раннем автографе после третьего четверостишия была еще одна строфа, впоследствии исключенная:

Душа поселилась в творенье земном,  
Но чужд был ей мир. Об одном  
Она все мечтала, о звуках святых,  
Не помня значения их.

Покидая небо, душа обречена забыть слова, их сокровенные значения. Ее память хранит только звуки, но никак не смысл. Значение, смысл утратились, и на них способны намекнуть лишь звуки. Но это означает, что распалась гармония между звуком и словом, между звуком и значением, между небом и землей. Мысль о звуках, составляющих неизвестные слова и утративших значение, выразилась в целом ряде ранних и зрелых стихотворений Лермонтова («Звуки», «Есть звуки – значенье ничтожно...», «Слышу ли

---

голос твой...», «Она поет – и звуки тают...», «Как небеса, твой взор блистает...», «Есть речи – значенье...» и др.).

Типичная для романтиков тема невыразимости чувств и мыслей, встречаемая у Жуковского, Тютчева, Фета, находит в Лермонтове оригинального истолкователя.

Пушкина эта тема не занимала, потому что он не сомневался в поэтических возможностях слова выразить все оттенки чувств и мыслей. Он не сомневался также в своей способности настолько овладеть языком, чтобы сделать его послушным и податливым орудием для выражения чувств и мыслей. Однако русские и европейские романтики думали иначе. Они полагали, что внутренний мир человека, жизнь души нельзя передать словом и речью. Мысль и чувство, таимые в душе и невысказанные, совершенно непохожи на мысль и чувство, выраженные словом. «Мысль изреченная есть ложь» – твердо уверен Тютчев. Те оттенки и та вибрация чувств, та атмосфера, которую они создают и в которой только и выражается сокровенная правда души, не могут быть запечатлены «языком» и словесной речью, – утверждает Жуковский в стихотворении «Невыразимое».

У Лермонтова эта романтическая проблематика повернута иной гранью. Поэт считает, что *словом* нельзя выразить ни подлинную мысль, ни подлинное чувство. Переживание души не поддается выражению, но причины этого заключены не в ограниченных способностях человека, не могущего стать властелином слова и речи и не в возможностях слова или речи, заключенных в них, а в более глубоких причинах, от которых зависят и человек, и его речь.

Внутренний человек не может выразить себя во внешней речи<sup>1</sup> вследствие распада связей между человеком и Вселенной, которая носит абсолютный и неустранимый характер. Слова, порожденные земным миром или возникшие на его почве, обычно лживы и не вольны, как фальшива и не свободна поэтическая размеренная речь («Стихом размеренным и словом ледяным Не передашь ты их значенья»). Слова становятся живыми только в том случае, если состоят из живых звуков («Созвучье слов живых»). Звуки же рождаются не на земле, а на небе, и в них заключен небесный огонь и небесный свет. Звуки, как и слова, – неземного происхождения. Они выражают идеальные в своей чистоте, свободные от всяких посторонних (социальных, идеологических и прочих) примесей, обнаженные, голые, прямые страсти, чувства, мысли и переживания. Там, на небесной родине, каждый звук правдив и каждый звук полон смысла, значения. Между звуком и значением, как и между звуком и словом, несущим значение, нет раздора. «Из пламя и света рожденное слово» – это слово небесное. Из таких слов составлено Священное Писание, такими словами начертан Апокалипсис. Однако на земле согласие между звуком и словом исчезает: звуки – хранители памяти о своем небесном происхождении – лишаются значения и смысла, оставаясь живыми и отторгнутыми от слов («И звук его песни в душе молодой Остался – без слов, но живой»). Душа внимает звуку, откликается на него, но, пребывая на земле, уже не помнит значения «звуков святых», которые для нее становятся темными, неясными и таинственными. Значения слов, утратив свою небесную звуковую форму, легко искажаются, принимая земную: порок может быть назван благом, грех – добродетелью, грязь – чистотой. Только в небесном слове, «рожденном из пламя и света», только в небесной речи звуки и значения, звуки и смыслы пребывают в согласии. Но такое слово на земле редко («Она поет – и звуки тают, Как поцелуи на устах, Глядит – и небеса играют В ее божественных глазах...»). Чаще несущее печать божества слово «Не встретит ответа Средь шума мирского». Однако, если даже «значенье Темно иль ничтожно», – небесные чувства узнаются по звукам («В них слезы разлуки, В них трепет свиданья»). Для того чтобы без оглядки предаться высоким настроениям и переживаниям, нужно быть настроенным на неземную волну

**«Парус» (1832)**

[Парус](#)

---

Белеет парус одинокой  
В тумане моря голубом. —  
Что ищет он в стране далекой?  
Что кинул он в краю родном?  
Играют волны, ветер свищет,  
И мачта гнется и скрипит;  
Увы! — он счастья не ищет  
И не от счастья бежит! —  
Под ним струя светлей лазури,  
Над ним луч солнца золотой: —  
А он, мятежный, просит бури,  
Как будто в бурях есть покой!

Исследователь творчества Лермонтова Б. М. Эйхенбаум заметил, что начало стихотворения дает основание думать, будто перед читателем развернута одна картина, один пейзаж, в котором последовательно меняются состояния природы: сначала тишина, спокойствие, потом внезапно поднялся ветер, и налетела буря, а затем она столь же неожиданно прошла, и засияло солнце, весело заиграло море. На самом деле читатель знакомится с тремя разными моментами в жизни морской стихии. Они хронологически не связаны между собой и по времени отделены друг от друга. Такой же принцип лег впоследствии и в основу стихотворения «Когда волнуется желтеющая нива...». Поэт выбирает эти состояния потому, что они наиболее характерны: море или закутано голубым туманом и почти пустынно, или штормит под натиском врага-ветра, или играет, когда его посещает друг-солнце. Единственный предмет, который присутствует при всех состояниях стихии, — одинокий парус. Понятно, что парус одушевлен и соотнесен с душой поэта. К нему и одновременно к себе автор обращает вопросы, на которые тут же сам отвечает. Легко заметить, что картины и пейзажи разные, а ответы одинаковые. На фоне природных образов проступает философический смысл. Сами по себе природные образы не интересуют Лермонтова: они предельно обобщены и даны в их контрастном проявлении. Поэт свободно сталкивает разные по времени состояния природы — бурю и покой. Вместо реальной картины перед читателем возникает воображаемый «комбинированный» пейзаж. Он мыслится не как видимая картина, наполненная событиями в жизни природы, а как предмет размышлений. Образ моря — пространственной безбрежности — контрастен одинокому парусу, затерянному в нем. На этом новом контрасте (покой и буря, море и парус, морская ширь и белеющая в ней точка, мощь стихии и уязвимая слабость паруса) возникают тревожные вопросы, не только углубляющие контраст, но заставляющие осознать иную мысль: при всей слабости, одиночестве, потерянности парус равновелик морю. В нем заключено такое душевное могущество и такая духовная безбрежность, которые соизмеримы с состояниями стихии, о чем свидетельствуют вопросы:

Что ищет он в стране далекой?  
Что кинул он в краю родном?..

Здесь внутренне контрастны обе части: «ищет он» противостоит «кинул он», а «стране далекой» — «краю родной». На этом фоне отчетливо проступает одиночество паруса, который помещен между «страной далекой» и «краем родным», но не принадлежит ни тому, ни другому. Далее пространственный контраст распространяется не вширь, а вглубь.

Строкам «Играют волны — ветер свищет, И мачта гнется и скрипит...» соответствуют строки, в которых выражено иное и по времени, и по существу состояние стихии:

---

Под ним струя светлей лазури,  
Над ним луч солнца золотой...

Теперь парус помещен между небом и морем, и этот контраст также проведен последовательно и закреплен в антитезах («Под ним» – «Над ним»). Столь же явно контрастируют между собой пятая и шестая строки:

Увы! Он счастья не ищет,  
И не от счастья бежит!

Они непосредственно связывают второе четверостишие (катрен) с первым. Менее очевидный контраст заключен внутри второго и третьего четверостиший. По лермонтовскому представлению, счастье достигается только в результате действия, но «парус» «счастья не ищет, И не от счастья бежит!» Точно также умиротворенное состояние природы побуждает его «просить» бури. И здесь проявляется внутренний конфликт между стихией и человеческим сознанием. Природа живет по собственным законам, по своей воле, но эта воля не совпадает с личной волей человека. Противоречие между «морем» и «парусом» символизирует противоречие между жизнью вообще и человеческой личностью, брошенной в ее океан. Фактически парус всецело зависит от игры морской стихии. Он подчиняется ее капризам: когда разыгрывается буря, «мачта гнется и скрипит...», а когда море спокойно, то и парус пребывает в состоянии покоя. Но каждый раз состояние стихии и «желание» паруса решительно не совпадают: когда «играют волны» и «ветер свищет», он ждет покоя, когда на море штиль, он «просит» бури. Так возникает характерное для романтизма противопоставление природных и предметных образов, символизирующих состояние человеческой души.

Чувство романтика оказывается вечно раздвоенным и вечно неудовлетворенным. Оно не может быть внутренне разрешено, потому что романтик всегда разочарован. Его удовлетворило бы состояние бури-покоя, потому что он не знает счастья в чем-то постоянном и устойчивом: он ищет в буре – покой, а в покое – бурю. Однако человеку не дано ощутить и пережить состояние бури-покоя, где буря была бы одновременно покоем, а покой – бурей. Вечная неудовлетворенность препятствует счастью человека, и он, противопоставляя себя стихии, одновременно тоскует по естественным и внутренне непротиворечивым ее проявлениям (покой или буря) или по невозможной слитности противоречивых состояний, образующих воображаемое утопическое единство (буря-покой). В дальнейшем именно такие переживания, соединенные с мотивом смерти, станут восприниматься как гармония, как счастье, как новая свобода, которой жаждет лирический герой («Выхожу один я на дорогу...»).

Стихотворение «Парус» по своей поэтике характерно для раннего Лермонтова и для лермонтовского романтизма<sup>1</sup>. Во-первых, стихотворение аналитично. В нем развернут самоанализ душевного состояния, данный в символической картине. Это придает ранней лирике философичность. Во-вторых, Лермонтов мыслит поэтическими контрастами, антитезами. В-третьих, поэт жаждет цельных, естественных чувств. Противоречие между чувствами естественными и цивилизованными отразилось не только в лирике, но также в поэмах, прозе и драмах.

В 1830 г. появилось стихотворение «Нищий», написанное в Троице-Сергиевой лавре после встречи на паперти со слепым и молебна. Оба эти события — случай с нищим и обращение к Богу — нашли в нем отражение.

В первой части стихотворения (1-я строфа) воссоздается эпизод с нищим, во второй (2-я строфа) — мы слышим отголосок того диалога с Богом, который состоялся во время службы. Разговора, в котором были мольбы о любви и сострадании, адресованные тому,

---

кому поэт в некоторые моменты своей жизни «страшится молиться», «боится проникнуть». Попытка общения оборачивается для него еще большим смятением, так как герой не получает внутреннего облегчения. То смятение, с которым он вошел в храм, не исчезло, а так и осталось в его душе.

Ситуация, изображенная в стихотворении, — лермонтовская. Такой внутренний конфликт неоднократно будет воссоздаваться в последующем творчестве поэта: и в лирике, и в драмах, и в романтических поэмах Лермонтов еще не раз воспроизведет эту ситуацию прямого обращения к Богу, прямого диалога с ним, но диалога не примиряющего, а обостряющего потребность понять те законы, на которых зиждется всеобщий порядок. Для всех обращений такого рода будет характерна особая интимность, которая в одно мгновение может обернуться бунтом, вызовом небесам.

Две поэмы с кавказским сюжетом – “Черкесы” и “Кавказский пленник”

Для поэмы "Черкесы" "основанием послужили рассказы, переданные ему теткой его Хостатовой, постоянной жительницей окрестностей Пятигорья, женщиной, храбростью своею снискавшею известность даже на Кавказе".

Этот прием — использование фактического, подлинного материала — характерен и для многих последующих произведений Лермонтова. Основной мотив "Черкесов" — описание героической, но напрасной попытки черкесского князя выручить из русского плена родного брата. Князь, герой поэмы, изображен человеком беззаветной храбрости и любящим брата; перед битвой он говорит своим узденям:

"Черкесы, мой народ военный,

Готовы будьте всякий час,

На жертву смерти — смерти славной

Не всяк достоин здесь из вас.

Взгляните: в крепости высокой

В цепях, в тюрьме мой брат сидит,

В печали, в скорби, одинокой,

Его спасу, иль мне не жить". (III, 13).

Большой отряд черкесов осаждают крепость русских, в которой томится пленник, но нападение их отбито, и сам князь погибает в бою.

Автор с глубокой симпатией говорит о горцах:

Черкесы поле покрывают,

Ряды как львы перебегают...

Ядро во мраке прожужжало,

И целый ряд бесстрашных пал.



---

Но вот несется

На лошади черкес лихой

Сквозь ряд штыков...

Главное место в поэме занимают описания природы и изображение битвы с черкесами; диалогическая речь, в противоположность всем последующим поэмам Лермонтова, здесь развита слабо: кроме небольшого монолога князя, автор дает лишь короткие реплики эпизодических персонажей. Не находим мы также в "Черкесах" и лирических песен, столь характерных для многих других его поэм. Для стиля этой поэмы характерен прием повторения:

"Клянусь, клянуся целым светом"

Или:

Там тихо ставни растворяют; Там по улице гуляют... Или:

Лишь только слышно: кто идет;

Лишь громко слушай раздается...

На создание "Черкесов" заметное влияние произвела поэма Пушкина "Кавказский пленник". Это подчеркивает и сам автор, украсив обложку рукописи "Черкесов" эпиграфом из "Кавказского пленника" Пушкина:

Подобно племени Батыя,

Изменит прадедам Кавказ,

Забудет брани вещей глас,

Оставит стрелы боевые...

...И к тем скалам, где крылись вы,

Подъедет путник без боязни;

И возвестят о вашей казни

Преданья темные молвы!..

Но одаренность автора ярко сказывается даже в этом полудетском сочинении. Изложение отличается стройностью. Для большинства поэм Лермонтова характерен романтический мотив; здесь этот мотив отсутствует. Главный предмет "Черкесов" — борьба горцев с русскими завоевателями; на первом плане — батальные картины; развязка поэмы глубоко драматическая: пленному черкесу не удалось вырваться на свободу из темницы; брат, пытавшийся освободить его, погибает в бою; отряд черкесов, понеся тяжелые потери, отступает. В соответствии с таким содержанием поэма выдержана в суровых тонах;

---

сумрачный характер носят и описания природы: "в долинах всюду мертвый сон", "одето небо черной мглой", "в густом лесу видна поляна, чуть освещенная луной" и т. д.

Более глубока и сложна по содержанию поэма "Кавказский пленник". Основной замысел ее развит под влиянием одноименной поэмы Пушкина.

Литературные влияния на поэму Лермонтова очевидны, причем важно отметить, что эти влияния восходят к романтическим поэмам авторов, вообще имевшим большое значение в развитии ранней лермонтовской поэзии, — Пушкина, Байрона, Козлова, Марлинского; преобладающее место занимало здесь влияние Пушкина. Однако Лермонтов-отрок не только подражал любимым писателям; в "Кавказском пленнике", несмотря на явную зависимость от поэмы Пушкина, он дает много оригинального, он порою успешно преодолевает книжные влияния.

Это видно и в изображении действующих лиц, и в общей концепции поэмы.

В обрисовке пленника много пушкинского; герой — одинокий скиталец, человек, пресыщенный светской жизнью, непостоянный, разочарованный. Образ горянки резко отличается от образа, созданного Пушкиным.

В пушкинской поэме пленник предлагает черкешенке уйти с ним:

"О друг мой! — русский возопил, — Я твой навек, я твой до гроба. Ужасный край оставим оба. Беги со мной!"

Черкешенка, зная, что он любит другую, отказывается следовать за ним и кончает жизнь самоубийством; герой счастливо уходит из плена.

Лермонтов дает совершенно иную развязку. Его героиня — натура более решительная и смелая. Адааты старины не пугают ее. Она говорит русскому:

"Но ты сказал, Что любишь, русский, ты другую.

Забудь ее, готова я С тобой бежать на край вселенной!

Забудь ее, люби меня, Твоей подругой неизменной".

Пленник не может ответить ей взаимностью. Черкешенка помогает ему освободиться от цепей, но пленнику не пришлось вернуться на родину; отец черкешенки — новый персонаж, выведенный Лермонтовым, — убивает беглеца; дочь, как пушкинская героиня, бросается в реку и тонет; отец ее терзается угрызениями совести, не находя душевного покоя.

Мы видим, что юный поэт ищет новых сюжетных положений, по-своему обрисовывает характеры действующих лиц.

В этом произведении на первом плане изображение быта горцев. Лермонтов, как и Пушкин, дает картины их мирной и военной жизни. Образ черкешенки обрисован с большой теплотой. В поэму внесено много лирических мотивов; отметим описание игр черкешенок, черкесскую песню, картины природы.

---

В отличие от первой поэмы, Лермонтов насыщает поэму "Кавказский пленник" психологическими мотивами. Он подчеркивает, что героя угнетали особенно сильно два чувства: сознание того, что он превратился в раба, и тоска по родине; попутно он говорит, что ту же участь разделяли и многие другие пленники.

С развитием действия картина смягчается: черкешенка, тронутая участием героя, жалеет его, приносит ему еду, часто навещает его, а затем подготавливает его побег. В этой поэме автор шире пользуется диалогом; он вводит и монолог (строфа XXVI), и отрывистую речь, выразительно передающую переживания черкешенки, прощающейся с любимым человеком, не ответившим на ее пламенное чувство:

"Да!.. пленник... ты меня забудешь..."

Прости!.. прости же... навсегда;

Прости! навек!.. Как счастлив будешь,

Ах!.. вспомни обо мне тогда..." и т. д.

Эмоциональность языка поэмы усиливается благодаря употреблению частых восклицаний, вопросительных оборотов, повторений. В этом отношении особенно типичны последние строки поэмы:

Отец! убийца ты ее; Где упование твое? Терзайся век! живи уныло!.. Ее уж нет. И за тобой Повсюду призрак роковой. Кто гроб ее тебе укажет? Беги! ищи ее везде!!! "Где дочь моя?" — и отзыв скажет: Где?.. (III, 38). Романтический стиль поэмы характеризуется такими выражениями, как "дума роковая", "бледный лик", "смертный холод", "призрак гробовой", "пуля роковая" и т. п.

Замечается интерес к национальной песне; поэт упоминает, что воины на досуге то беседуют, то "песнь горцев громко запоют" (III, 20); черкешенки "восточны песни напевали" (III, 21); одна из таких песен приведена полностью (III, 23).

Местный колорит передается введением таких слов и выражений, как "сакля", "аул", "шашка на ремнях наборных", "бурка", "кумыс" и др.

Эта поэма несравненно значительнее всех других поэм, написанных современниками Лермонтова под влиянием "Кавказского пленника" Пушкина. Стих здесь более уверенный и гибкий, чем в "Черкесах".

Если Вам понравилось сочинение на тему: Две поэмы с кавказским сюжетом – "Черкесы" и "Кавказский пленник", тогда разместите ссылку в вашей социальной сети или блоге, а лучше просто нажмите кнопку и поделитесь текстом с друзьями.

## **15-Тема: Период творчества М.Ю.Лермонтова начала 1830-х годов.**

### **План:**

- 1) Анализ драмы «Маскарад».**
- 2) Образы Арбенина, Нины, Неизвестного и других.**
- 3) Тематическое и художественное своеобразие драмы**

Трудным был путь и лучшего драматического произведения Лермонтова - драмы «Маскарад». Она единственная создавалась специально для сцены. Права на ее

---

постановку добивался сам Лермонтов, позднее — актриса Мария Ивановна Валберхова и Щепкин, об исполнении роли Арбенина мечтал Мочалов, однако даже снятие цензурного запрета в 1862 г. не изменило ситуацию. А первые сценические интерпретации «Маскарада», который трактовался как кровавая мелодрама, не принесли славы и популярности произведению. «Маскарад» не признавали достижением лермонтовской драматургии ни первый биограф поэта П. Висковатов, ни А. Григорьев, для которого «Маскарад» — «нелепая, с детской небрежностью набросанная, хаотическая драма».

Еще сложнее история остальных драм Лермонтова. Впервые они были полностью опубликованы только в 1880 г. П.А. Ефремов, редактор издания, в предисловии писал: «...прискорбно было бы, если бы эти пьесы утратились, что легко могло случиться, потому что уже и теперь водной из них недостает последнего листа, а у другой исчезло заглавие, а может быть и предисловие или посвящение». Последнее добавление существенно, так как опасность утраты не просто частей, фрагментов, но и целых произведений была велика, ведь известны признания Шан-Гирея о страшных «аутодафе» лермонтовских рукописей, которые, по его мнению, ничего не могли прибавить к литературной славе поэта, а, напротив, повредили бы его моральной и политической репутации (Шан-Гирей боялся, как бы Лермонтов не прослыл атеистом и «богохульником»). Особенное недоумение у него вызывала публикация «MenschenundLeidenschaften»: «Не понимаю, каким образом оно оказалось налицо; я был уверен, что мы сожгли эту трагедию вместе с другими плохими стихами, которых была целая куча», — замечает он.

Драматургии принадлежит особая роль в творческом становлении Лермонтова. Поэт обращается к драме в тот период, когда происходит формирование его творческой манеры, когда он еще неизвестен как поэт. Драма становится для Лермонтова своеобразной творческой лабораторией: в ней оттачивается мастерство и формируются основные приметы стиля, предпринимаются первые попытки показать в действии героя, родственного герою ранней лирики, впервые реалистично изображается среда, в которой существует исключительная, незаурядная личность. В драме совершенствуется романтический стиль, появляются первые ростки реализма, и что самое главное — в ней Лермонтов пытается совместить романтический и реалистический планы изображения. Все драмы Лермонтова (за исключением «Испанцев») обращены к современности, в них разрабатываются конфликты, имеющие автобиографическую природу. Однако стоит сразу же оговориться: драмы не являются прямой автобиографией Лермонтова, как их часто воспринимают. Характеры и конфликты, заложенные в жизненном материале, поэт развивает по художественным законам, доводит до логически возможного конца те кризисные ситуации, в которых пребывают он сам и его близкие. Автобиографический факт для поэта — повод к раздумию о судьбе и правах личности. Автобиографические моменты сопровождаются вымышленными деталями, наблюдениями над общественной и личной жизнью людей.

Поэт находит сюжеты драм в современной действительности, тем самым расширяет возможности жанра, однако новое сочетает с хорошо известным, узнаваемым. В этом контексте особый смысл приобретает «цитатность» Лермонтова. Исследователи находят множество сюжетных поворотов, заимствованных у Шиллера, Шекспира, Пушкина и др. Однако в каждом случае Лермонтов пытается выявить новые, скрытые возможности «чужой» сюжетной ситуации.

В драмах Лермонтов создает яркие бытовые картины, которые позволяют точно обрисовать социальную, историческую среду. Но все же конкретика быта нужна ему лишь как фон, оттеняющий фигуру главного героя. Ведь в пьесах Лермонтова все сосредоточено вокруг личности (именно поэтому говорят об их моноцентризме).

---

Конфликт строится на столкновении яркого, сильного, одинокого героя («странная» личность — наиболее часто встречающееся определение) с действительностью, средой, окружением. Такой герой показан среди людей и явно противопоставлен им, В центре драм оказывается история души, ее отношения с миром, проблема самопознания — в результате действие приобретает философско-символический характер.

Во всех пьесах Лермонтова сюжетобразующую роль выполняют две темы: измена и месть. Измена - свидетельство распада всех связей между людьми, ведь героя предают близкие: друг, возлюбленная, мать, отец, брат, бабушка. Разрушение отношений, имеющих для человека особую ценность, приводит его к убеждению, что несправедлив миропорядок в целом. Крушение идеала ведет к отрицанию всего бытия, к бунту, к мщению.

Сама форма драмы способствует формированию в творчестве Лермонтова объективного анализа современной действительности и лично значимых внутренних ситуаций. Поэту удалось свои интимные переживания увидеть глазами стороннего наблюдателя, дистанцироваться от них, что, в свою очередь, изменило уровень обобщенности изображения (по сравнению с лирикой). В результате драма становится своего рода предысторией прозаических произведений поэта, не случайно монологи героя из последней драмы переключаются в роман «Герой нашего времени»,

«**Маскарад**». Высшим достижением лермонтовской драматургии является «Маскарад». Он создавался в 1834—1835 гг. По свидетельству А.Н. Муравьева, Лермонтову «пришло на мысль написать комедию, вроде «Горе от ума», резкую критику на современные нравы», однако сугубо обличительного произведения у него не получилось, так как «Маскарад» аккумулирует в себе две традиции. В нем взаимодействуют «высокая» и «низкая», «площадная», традиции (по выражению Е.М. Пульхритудовой). Внешнее действие произведения опирается на напряженную любовную интригу, в ней Лермонтов использует типичные для мелодрамы того времени атрибуты: здесь и предмет, играющий роковую роль в судьбе героев (потерянный браслет), и многочисленные ошибки, заблуждения, и трагические совпадения, вестники из прошлого героя. Да и такие сцены, как маскарад, карточная игра, пение героини, были типичны для романтической литературы той эпохи. Однако у Лермонтова все происшествия, которые имеют семейно-бытовую природу, утрачивают однозначность, тем самым приобретая более глубокий смысл. Символический план возникает вследствие того, что в драме обозначается внутреннее действие: Арбенин ведет свой спор с Богом, небом, вступает в поединок с судьбой, и этот конфликт задан уже первой сценой. Спасая Звездича, Арбенин, по сути, исправляет то, что предписано роком, и в этом уподобляет себя творцу. Вновь садясь за карточный стол, он избавляет Звездича от своей участи — участи игрока. Монологи Арбенина представляют собой рефлексию не только по поводу собственной судьбы — это, прежде всего, онтологический спор. В этом контексте важна финальная реплика Арбенина: «Я говорил тебе, что ты жесток!» К кому обращается он в безумии (а, с точки зрения романтиков, только в таком состоянии человеку открывается истина)? Кого видит он («Здесь, посмотрите! посмотрите!..»)? Финальная реплика — итог спора. В этот момент спадает «шелуха» быта, заблуждений и ошибок — и наступает прозрение. Самой репликой как бы персонифицируется та высшая сила, которая управляет миропорядком. Эта фраза и есть арбенинский ответ на те размышления, в которые погружается герой и в моменты уединения, и в шумной толпе. Их смысл состоит в попытке понять, свободен ли человек в своих поступках, доказать, что как личность сам Арбенин не пассивен, не ведом, а напротив, деятелен и способен держать ответ не только за себя, но и за все поколение,

---

утратившее дух сопротивления обстоятельствам и несправедливой судьбе. По сути, Арбенин ищет оправдание жизни как таковой, ищет высший, справедливый смысл бытия. В заключительной сцене окончательно определяется и судьба Звездича («Он без ума... счастлив... а я? навек лишен // Спокойствия и чести!»). Этот герой интересен тем, что именно по отношению к нему в процессе развития действия судьба демонстрирует особую прихотливость, тем самым реализуется основной лейтмотив, определяющий существо личности князя: «человек как игрушка». Дважды меняется положение Звездича в жизненной иерархии. Бесчестие и мысль о возможности смерти сопутствуют ему. Открывается пьеса поражением князя в карточной игре ~ а следовательно, его неизбежным отвержением от человеческого сообщества. От выпадения из мира, от утраты в себе человечности (вспомним казаринские характеристики игроков) и избавляет князя Арбенин. Затем новый поворот колеса фортуны - и Звездич повержен той же рукой, которой когда-то был спасен (Арбенин обвиняет князя в шулерстве). Новая попытка с помощью Неизвестного вернуть утраченное оказывается тщетной. Каждый событийный поворот такого рода сопровождается ситуацией возможной смерти: в игорной зале в ответ на отчаянные вопросы Звездича Арбенин бросает фразу: «...Что ж? топиться!..», а затем в доме князя чуть-чуть не убивает спящего соперника. В этот момент особую остроту получает мысль о том, что жизнь — более страшное наказание за ложь, измену, чем смерть. Смерть вообще мыслится как избавление от обмана и «бездушной пустоты» жизни (вспомните реплику Арбенина баронессе Штраль), а потому воспринимается героем как освобождение от тяжелого бремени существования в обществе масок. В этом состоит высший смысл того поступка, который совершает Арбенин по отношению к Нине: он лишает ее обманной тревожной жизни, возвращает ее в тот мир, где царит гармония, где душа обретает себя. Не случайна реплика героя: «Нет, людям я ее не уступлю!»

Вся логика развития действия в «Маскараде» показывает: как бы ни вторгался человек в поток жизни, какие бы поступки ни совершал, не он меняет жизненную ситуацию, а «свершается судьбы определенье»; человек лишь мнит, что может повлиять на ход жизни, изменить если не мироустройство, то хотя бы свою частную судьбу. Мир жесток, несправедлив; в нем нет места для искренних человеческих чувств, в нем невозможны сильные страсти. Ответственность за это Арбенин возлагает не только на общество, но и на высшие силы.

В «Маскараде» Лермонтов находит новый принцип взаимодействия внутреннего и внешнего действия: сюжетная канва далеко не всегда совпадает с внутренней темой, в результате происходит перенесение движения из мира объективного в мир субъективного. Этим как раз и обусловлены сложность сюжетного построения драмы, прихотливость ритмического рисунка. В «Маскараде» мы наблюдаем постоянную смену темпа, напряженности: действие то ускоряется, то замедляется, периоды предельного напряжения, динамизма сменяются периодами затухания, замедления, а иногда и молчания, безмолвия. В результате развитие действия осуществляется преимущественно скачками, зигзагами, а мысль героя сосредоточена на одном слове, реплике, мысли.

Многоплановость действия, символический план, неоднозначность в оценке героев остро поставили вопрос о жанровой природе произведения. «Маскарад» называли «трагедией ревности» и «семейной драмой», «трагедией мести» и «социально-философской трагедией», «романтической драмой» и «трагикомедией». В последнее время утвердился взгляд на «Маскарад» как на социально-психологическую и философскую драму-трагедию.

---

Драматургия Лермонтова в силу ряда причин не могла оказать серьезного влияния на современный ему театр. Однако его опыт все же был востребован литературой последующих эпох. Прежде всего, многочисленные аллюзии, восходящие к «Маскараду», обнаруживаются в творчестве А.В. Сухова-Кобылина. Отголоски лермонтовского произведения слышны и в пьесе А.Ф. Писемского «Ваал». Многие приемы Лермонтова (в первую очередь создающие мистериальное начало) воспринял А. Блок.

Слово «маскарад», выставленное в заглавии драмы, означает не только реальное увеселение (костюмированный бал, на который являются в масках), но и нечто большее: с одной стороны, под «маскарадом» понимается жизнь «света» и жизнь вообще (в реальной действительности лица людей – «приличьем стянутые маски», как сказано в стихотворении Лермонтова), где маски скрывают либо подлинные чувства, либо пороки; с другой стороны, «маскарад» – это условная, искусственная жизнь, игровое зрелище и развлечение; надев маску и на какое-то ограниченное время оставаясь неузнанным<sup>1</sup>, человек «света» может приоткрыть душу и показать свое истинное лицо.

Маска обеспечивает равенство в анонимной безличности. Надевший маску скрывает лицо, но предъявляет тело. Все прежние сдерживающие преграды – возраст, звание, чин, стыд, приличия, мнения окружающих – исчезают, и чувства, высокие<sup>1</sup> и низкие, мелкие и глубокие, отважно обнажаются. Но бывает и так, что лицо становится маской, маска – лицом. В этом и состоит ненормальность жизни, ее уродливый парадокс. Лермонтов играет такими превращениями, которые часто неожиданны и непредсказуемы, потому что «свет» неистощим на губительные выдумки. Люди живут словно в перевернутом мире, они видят друг друга в социально кривом зеркале. И как только они обнаруживают свое настоящее лицо, сразу становятся уязвимыми.

Только два героя остаются самими собой – Евгений Арбенин и Нина, хотя другие персонажи думают о них иначе: князь Звездич готов видеть в Арбенине демона, Казарин уверен, что Арбенин не тот, за кого себя выдает («Глядит ягненокком, – а право, тот же зверь... Мне скажут: можно отучиться, натуру победить. – Дурак, кто говорит: Пусть ангелом и притворится. Да чорт-то все в душе сидит»), Арбенин подозревает в Нине коварную изменницу.

Вполне закономерно, что Арбенин и Нина – герои, которые держат лица открытыми, – падают жертвами всеобщего «маскарада жизни». Нина оказывается объектом любовного приключения, роковой ошибки, затем невинной жертвой запутанной интриги. Арбенин с его гордым умом, сильной волей и нравственной непреклонностью – жертва собственного опыта и знания «света». Бытовая сторона маскарада переливается в философско-символическую, теряя при этом реальную и житейскую конкретность. В бытовом начинает просвечивать философско-символическое. В речь действующих лиц вторгается автор, который устами других героев объясняет суть конфликта, раскрывает смысл маскарада, характеризует современного человека и «век нынешний, блестящий, но ничтожный», поднимая содержание монологов и реплик, как и всей драмы, на философский уровень и соотнося его с категориями добра и зла, идеала и неприглядной действительности.

Как бытовая, так и философско-символическая стороны входят в драму через игру, которая, подобно маскараду, имеет философско-символическое значение. Социальная неустойчивость находит прямое воплощение в карточной игре, где игроки не только соперничают друг с другом, но и борются с судьбой, пытаются поймать удачу, случай и опираясь при этом на свои собственные внутренние силы. Карточная игра вводит героя в житейскую, бытовую реальность и одновременно выводит из нее, соотнося с высшими началами, управляющими миром. Люди могут в споре с судьбой одержать временные победы, но в конечном счете они всегда терпят поражение, еще раз убеждая в трагизме бытия и во всевластии судьбы, которая не дается в руки. С этой точки зрения Арбенин –

---

фатальная личность, участвующая в заранее проигранной схватке. Он ставит чрезвычайно рискованный эксперимент с судьбой, которая играет наверняка. И доказательством тому является ошибка, совершенная Арбениным. К ней героя привели стечение обстоятельств и чрезмерная уверенность в знании законов, нравов и психологии «света».

В основе драмы – любовная интрига, тоже своего рода «игра», схожая с карточной. В ней существуют свои «правила», свое шулерство, свои испытанные приемы. Она осложнена мотивом мнимой измены. Однако если со стороны Звездича встреча на маскараде – всего лишь очередное любовное приключение, бытовая интрижка, то со стороны Арбенина – это вызов высшим силам, освятившим брак романтического героя. И потому ставка в такой «игре» – участь человека, жизнь или смерть.

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

Арбенин убежден, что смог победить судьбу – семь лет он наслаждается покоем, домом, семьей, любовью Нины и не намерен что-либо менять в своей жизни. Уверенность в том, что он одержал верх над роком, заставляет героя преувеличить могущество своих сил и воли. Арбенин теперь знает, что ему все подвластно, что обстоятельства подчинены ему, а не он – обстоятельствам, что он – высший нравственный суд. Это право он безоговорочно признает за собой. А раз так, то никакому другому суду, думает он, кроме собственного, не подвластен.

Сознание своего превосходства над окружающими, основанное на избранности, на силе душевных качеств и воли, побуждает Арбенина снова, как в молодости, поиграть с судьбой. Мотивировки прихода Арбенина в игорный дом и затем приезда в маскарад идут от самого героя и зависят от его «светских» привычек. Память о «свете» и светских развлечениях еще жива. Арбенин решил вспомнить молодость, опять окунуться в «светский» водоворот и снова на минуту предаться страстям. При этом он думал, что дыхание общества не коснется его, преодолевшего искус светских удовольствий и наслаждений. В свободе от власти судьбы, рока и состояла главная причина обращения к игре: еще раз насладиться своим могуществом, испытать и посрамить судьбу. Занимая место за игорным столом, Арбенин прибегает к ироническому самоуничижению, обличающему в нем невероятную гордость.

Следовательно, желание вновь испытать силу своей воли и могущество своей личности идет от самого героя, который, бравируя, отводит мотивы, выдвигаемые Звездичем в качестве причины, – добрые порывы и жертвенность.

Трагическая ошибка со стороны героя, на которой держится «Маскарад» как романтическая драма, неотвратима. Она состоит вовсе не в том, что Арбенин поверил, будто Нина по своей воле передала браслет князю Звездичу, не в том, что герой поверил в измену жены. Это лишь внешнее выражение самой основной, решающей ошибки, которую Арбенин не вполне сознает. Главная ошибка Арбенина заключена в самом герое, который неправильно оценил себя.

Порвав со «светом» и начав новую жизнь, Арбенин уверился в том, что пересоздал себя. Его внутренние силы настолько могущественны, что он преодолел тяготение и стал от него независим и свободен. Стало быть, моральные нормы «света» не властны над ним. Напротив, он с его моральными правилами высоко поднялся над нравственными законами «света».



---

Оказывается, однако, что борьба света и мглы, добра и зла в душе Арбенина не завершена. В лице Нины ему действительно открылся «мир прекрасный», и он «воскрес для жизни и добра». В Нине он видит противовес наплывающему на него временами мраку и влиянию «враждебного гения». Из слов Арбенина ясно, что демонское в нем не угасло и не исчезло. Следовательно, моральные нормы «света» жили в душе Арбенина и лишь на время отступили и притупились.

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

### **16-Тема: Политические стихи М.Ю.Лермонтова**

#### **План:**

- 1) Обличительный пафос стихотворения «Смерть поэта».**
- 2) Раздумья о судьбе своего поколения в стихотворении «Дума».**
- 3) Ориентальные мотивы в творчестве М.Ю.Лермонтова.**

В зрелой лирике стиль Лермонтова становится проще: поэт<sup>1</sup> избавляется от языковых штампов романтизма, исчезает гиперболизм, грандиозность метафор и сравнений, демонстративная и не всегда оправданная напряженность интонаций. В зрелой лирике сложились другие по сравнению с лирикой Пушкина национально-типичные и индивидуально-своеобразные формы психологически углубленного поэтического самовыражения и высказывания. В целом можно сделать вывод о том, что поэтический язык Лермонтова, представляя иную грань национального литературного языка, стал, как и поэтический язык Пушкина, классическим. Крупнейший поэт XX в. Г. В. Иванов утверждал: «...все наиболее значительное в нашей поэзии – есть результат скрещивания этих традиций (Пушкина и Лермонтова – В. К.)».

Разнообразие словесно-речевых, интонационных и стиховых форм направлено на создание психологически конкретного облика лирического героя, на индивидуализацию его переживаний. В устойчивых и повторяющихся словесных образах, намеренно выделяемых и представляющих собой противоречивое содержательно-стилистическое единство, Лермонтов утверждает цельный и глубокий лирический характер. Он раскрывается во всем творчестве поэта, но наиболее полно в лирике.

Зрелая лирика Лермонтова сохраняет многие черты ранней, но отличается от нее рядом существенных признаков. Во-первых, в лирике 1837-1841 годов заметно уменьшается количество стихотворений исповедального и автобиографического характера. Лермонтов стремится представить свои чувства в форме рассуждения или рассказа, отходя от напряженной патетичности и сугубо личного тона, сдерживая, прикрывая эмоции холодной иронией или сниженно прозаической речью. Энергия отрицания в этом случае ощущается более грозной, содержательной и глубокой, чем непосредственно выплеснутая наружу. Во-вторых, возрастает количество «сюжетных» стихотворений из мира человеческого или природного, в которых авторская личность проступает через освещение случившихся событий. В-третьих, появляются стихотворения, в которых лирическое «я» условно отодвинуто на второй план, тогда как весь первый план отдан «объективным» персонажам, отделенным от авторского лирического образа. Эти перемены обусловлены идейно-художественными сдвигами в мирозерцании поэта и, стало быть, в жанровой системе и в поэтическом языке.

По типу выражения лирического «я» стихотворения зрелого периода можно разделить<sup>1</sup> на три группы: лирико-философские, лирико-социальные и лирико-психологические

---

монологи, написанные от лица лирического «я» (например, «Дума», «И скушно и грустно»); философско-символические, в которых лирическое «я» непосредственно не явлено, но выбранный «сюжет» и его освещение свидетельствуют о скрытом, но подразумеваемом или узнаваемом присутствии лирического «я» (например, «Три пальмы», «Утес»); объективно-сюжетные, в которых лирическое «я» отсутствует, растворено в «сюжете» или его заменяет самостоятельный лирический персонаж, причем нередко выбирается форма не индивидуальной, а фольклорной, общенародной поэзии (легенда, предание, песня) или ее имитация («Бородино», «Казачья колыбельная песня»). Эти группы могут смешиваться между собой, образуя гибридные формы проявления лирического «я».

Изменения в строе зрелой лирики связаны также с тем, что Лермонтов, по справедливому замечанию Д. С. Мирского<sup>1</sup>, перестал воспринимать реальность в духе книжного романтизма – уродливым покрывалом, наброшенным на вечность, рабством его рожденного небом духа. Мир был осознан местом обитания, где предстояло жить и действовать.

В целом герой зрелой лирики по-прежнему чужд обществу, по-прежнему «гонимый миром странник», бросающий вызов земле и небесам и отвергающий тихие пристани любви, христианского смирения и дружбы. Он не может всецело удовлетвориться ими, хотя его радует краса природы («Когда волнуется желтеющая нива...», «Ветка Палестины»), облик молодой, очаровательной женщины («<М.А. Щербатовой>»), дружеский привет («<Из альбома С. Н. Карамзиной>», «<М.П. Соломирской>», «А. О. Смирновой»), «Графине Ростопчиной», сердечная искренность («Памяти О<доевско>го»), внимание и трогательная забота. Цenia их человеческую значительность и душевную прелесть, он понимает, что они единичны и мимолетны. Светский круг и весь мир не стали для него родным домом. Дружеские встречи, участие близких людей не отменяют одиночества и отчужденности от всего бытия. Впрочем, герою Лермонтова с его титанической душой мало внимания отдельных людей. Ему потребно сочувствие Вселенной – так грандиозны его претензии к жизни. С этой точки зрения в зрелой лирике масштаб отрицания, его обобщенность и энергия усиливаются. Одиночество и неустроенность чувствует и остро переживает не один лишь герой, но и лирические персонажи, прежде от него необычайно удаленные по своему миропониманию. Особенность зрелой лирики заключается также в том, что ее герой становится ближе к простым людям, хотя между ним и лирическими персонажами остается духовная дистанция. Лермонтов не подлаживается под простого человека, не пытается принизить свой интеллектуальный уровень, опростить его, встать в один ряд с лирическими персонажами. И все же если в ранней лирике точка зрения избранной натуры оставалась почти единственным и непререкаемым авторитетом, то в зрелую пору автор замечает «толпу», отдельных людей, стоящих вне непосредственного авторского кругозора. Он поворачивается лицом к народной жизни и видит крестьянскую Россию, ее природу, ее быт («Родина»). Поэт стремится постичь ранее недоступные ему переживания обыкновенных людей, открывая в их жизни трагизм одиночества, который несет в собственной душе. Многие лирические персонажи наделяются чертами, свойственными основному герою, – суровой сдержанностью, мужеством, ясным сознанием долга, волей, способностью сильно и глубоко страдать. Но большей частью им не дано понять, в отличие от лирического героя, причины трагизма. Так, в «толпе», изображенной в стихотворении «Не верь себе», нет человека, «не измятого» «тяжелой пыткой». Однако «толпа» не может объяснить законы, обрекшие ее на тяжкую участь. Лермонтов признает укоры людей из «толпы» до известной степени оправданными, потому что, погруженный в свои переживания, «мечтатель молодой» не проявлял интереса к суровой жизни «толпы» и мало знал о ее чувствах. Поэт пытается понять правду «толпы», хотя и не принимает ее.

---

По своему общественному сознанию он значительно выше «толпы», но показательно уже то, что он делает попытку войти в чужое сознание.

Критические претензии лирического героя к миру становятся в зрелом творчестве социально острее и, главное, конкретнее. Протест и отрицание относятся, как и прежде, к светскому обществу («Как часто, пестрою толпою окружен...»), но теперь светская «толпа» с ее лицемерием, пошлостью, завистью и погоней за чинами, денежными местами осознана приближенной к трону («Смерть поэта»), и ее нравственные пороки – производное от социального устройства («Прощай, немытая Россия...»), где на одном полюсе – рабы, а на другом – подавляющий их и держащий в повиновении и страхе полицейский аппарат. Конкретность отрицания соединяется со всеобъемлемостью («Благодарность»), а критика распространяется не только на поколение, воспитанное в условиях деспотии, но и на самого поэта, зависимого от жизненных обстоятельств. Так, в «Думе» лирический герой включается в «наше поколень» и углубляется социальная и нравственно-психологическая мотивировка бессмысленности и бесследности существования отверженных и обреченных на забвение дворянских интеллигентов, неспособных действием ответить на произвол режима.

В зрелой лирике поэт, стремясь соотнести свои идеалы с непринимаемой и отрицаемой реальностью, все чаще ощущает ее власть. Это приводит его к признанию неразрешимости конфликта с миром и дисгармонии в собственной душе, раздираемой противоречиями. Гордое одиночество, мятежная настроенность и демонический протест – основные слагаемые романтического мирозерцания – оказываются уязвимыми, и герой Лермонтова чувствует их ограниченность. Он хочет найти им опору в жизни, но так и не обретает ее. Духовный опыт тяжбы с мироустройством выявляет недостаточность индивидуального протеста. В этой связи происходят важные сдвиги в позиции поэта – его бунтарство утрачивает активно-наступательный характер, лишается волевого напора и все больше становится «оборонительным» и даже «страдательным». В лирику проникают мотивы усталости и безысходности. Для себя Лермонтов уже ничего не ждет и ищет покоя в умиротворении («Из Гете», «Выхожу один я на дорогу...»), не помышляя ни о мести людям и миропорядку, ни о героической гибели перед лицом «целого мира». Теперь гибельным оказывается любое соприкосновение с космосом, земными или фантастическими существами.

Если в ранней поэзии лирические чувства выступают крайне напряженными, то в зрелой они заметно притушены. Лермонтов избегает открытой эмоциональности. В связи с этим возрастает внимание к предмету и увеличивается роль повествовательно-лирических жанров. Рассказ сопрягается с элегией («Бородино»), с мелодиями, романсами («Свиданье»), с посланиями («Валерик»), с песнями, имеющими фольклорную основу («Казачья колыбельная песня»). Скрещивание жанровых форм становится одним из важных путей их обновления и оживления. Баллада, например, вбирает признаки романа («Тамара») и песни («Дары Терека»). Как правило, в балладах Лермонтов ослабляет сюжетное начало, устраняет эпизод, событие и ставит акцент на психологической атмосфере, окутывающей балладную ситуацию. Сюжет обычно остановлен на кульминации, развязка дана намеком, что усиливает лиризм. Из содержания баллады исчезает мотив субъективной вины, занимавшей столь видное место в балладах Жуковского, Катенина и Пушкина. Роковой конфликт – у людей нет прочных контактов ни между собой, ни с существами иных миров – отнесен ко всему бытию и распространен на космическую область. Трагическая развязка вследствие этого предначертана заранее, что прямо или косвенно, но всегда обобщенно отражает катастрофический личный опыт Лермонтова.

Подобные изменения происходят и в других формах. В элегию неожиданно вплетается мещанский городской романс («Соседка»), в послание включаются батальные сцены («Валерик»), сатирическая зарисовка совмещается чуть ли не с сентиментальной

---

идиллией («Как часто, пестрою толпою окружен...»). Лермонтов становится строже в лирических высказываниях, разнообразнее в использовании интонационных средств и одновременно лаконичнее в выражении переживаний. Он более чуток к духовным процессам, к их «логике».

Первостепенное значение приобретают для Лермонтова духовно-нравственные ценности (жажда единения с людьми, любовь к родине и народу), но поэт, припадая к этому чистому роднику и понимая, что слишком многое разделяет его и «простого» человека, не может и не хочет расстаться со своим правом на особую и «странную» судьбу. Это углубляет трагизм его лирики.

#### **«И скушно и грустно» (1840)**

И скушно и грустно, и некому руку подать  
В минуту душевной невзгоды...  
Желанья!.. Что пользы напрасно и вечно желать?..  
А годы проходят — все лучшие годы!

Любить... но кого же?.. На время — не стоит труда,  
А вечно любить невозможно.  
В себя ли заглянешь? — Там прошлого нет и следа:  
И радость, и муки, и всё там ничтожно...

Что страсти? — Ведь рано иль поздно их сладкий недуг  
Исчезнет при слове рассудка;  
И жизнь, как посмотришь с холодным вниманьем вокруг, —  
Такая пустая и глупая шутка...

Анализ чувств в этом стихотворении опущен, даны только начальный момент и конечный результат. Само размышление осталось за пределами текста. При этом названы главные эмоции, которые наполняют душу каждого человека: желанья (идеалы), любовь, как самое сильное личностно окрашенное чувство, и страсти (дружба, жажда славы и другие). Все они составляют главный предмет элегий и являются поистине элегическими чувствами. Но результат каждый раз оказывается иронически-плачевным. Теперь характерное для романтика вечное желание мыслится с отрицательным знаком, слова «напрасно» и «вечно» уравниваются и становятся своего рода синонимами. Но в следующем четверостишии герой опять держится романтической позиции: ему нужна вечная любовь, не «на время». В третьем четверостишии романтическая позиция опять утверждается и снова подрывается: «рано иль поздно» «сладкий недуг» страстей увянет от холода рассудка. Каждое четверостишие при этом заканчивается обращением к себе, результат раздумья над отдельными чувствами завершается обобщенным выводом о своей и общей жизни, причем лирическое «я» охвачено целиком – и изнутри, и извне («А годы проходят – все лучшие годы!»; «В себя ли заглянешь? – там прошлого нет и следа: И радость, и муки, и все там ничтожно...»; «И жизнь, как посмотришь с холодным вниманьем вокруг, – Такая пустая и глупая шутка...»). Оппозиция «прошлое – настоящее» присутствует и здесь, но теперь настоящее поглощает прошлое, оправдывая стойкую эмоциональную атмосферу («скушно и грустно») и начальную мысль о бесприютном одиночестве в мире, где нет ни одной родной души и где царит такая же пустота, как и в собственной душе.

И хотя речь в стихотворении идет о лирическом «я», оно, несомненно, имеет в виду все поколение, которому Лермонтов предьявляет те же упреки, что и в стихотворении «Дума».

#### **«Дума» (1838)**

---

В отличие от элегии «И скушно и грустно», в «Думе» развернут анализ нынешнего состояния души и духа поколения. Поэт сосредоточен на непосредственном размышлении, процесс которого происходит словно сейчас, когда пишется стихотворение. Синхронность переживания и его выражения – характерный признак лирического монолога. Другое отличие заключено в том, что настоящее бытие поколения связано не с прошлым, а с грядущим. Здесь есть сходство с лирикой декабристов, которые постоянно апеллировали к суду потомства и «судили» своих современников с точки зрения будущих поколений.

Как и элегия «И скушно и грустно», «Дума» начинается с элегической ноты, но вскоре в нее проникают насмешка, ирония и инвектива. Здесь сочетаются элегическая лексика («печально», «иль пусто, иль темно», «познанья и сомненья», «жизнь уж нас томит», «надежды лучшие», «чаша наслажденья», «лучший сок», «мечты поэзии», «создания искусства», «восторгом сладостным») с высокой, свойственной ранее жанру оды и ораторской, декламационной лирике; с типичными архаизмами и славянизмами; развернутыми поэтическими уподоблениями, резкими антитезами, повторами, афоризмами.

Начавшись как философско-социальная и даже политическая элегия, «Дума» перерастает ее рамки и сливается с ораторским лирическим монологом, с жанром декламационной лирики. В результате эти жанры теряют свои канонические признаки, и в целом образуется гибридная форма – философский монолог, в котором на равных правах смешаны медитативная элегия и гражданская ода. Однако и это не все.

Обвинения поколению высказаны иронически, притом в намеренно оскорбительном, сниженном, прозаическом тоне; вся лексика взята из бытового обихода. Тем самым гражданская «болезнь» поколения – это не возвышенный романтический недуг, зависящий от обстоятельств и от судьбы, а слабости обыкновенных людей, преодолеть которые у них нет ни способностей, ни сил, ни воли. Лермонтов, конечно, прекрасно понимал, что это далеко не так, но он сознательно снял вину с обстоятельств и преувеличил вину поколения, чтобы больше задеть его за живое и хотя бы таким путем возродить в нем здоровые, жизнелюбивые и жизнедеятельные начала. С этой целью строфические отрезки заключаются самыми обидными словами. Общий путь поколения рисуется как идейное банкротство, как духовная и душевная несостоятельность: поколение одиноко и потеряно во времени – ему скучна жизнь предков, со стороны потомков его ждет оскорбление «презрительным стихом». Жизнь поколения неестественна, она противоречит нормальному ходу вещей: поколение ничего не оставляет своим наследникам и «спешит» «к гробу», к смерти, насмешливо оглядываясь на бесцельно прожитую жизнь и осмеивая себя.

Позиция Лермонтова в «Думе» выглядит двойственной: лирическое «я» не отделено и одновременно отделено от поколения. Лермонтову близки страдания поколения и его вина, и поэтому он стремится объективировать лирическое переживание, мысля себя одним из «толпы». Ему свойственны те же нравственные недуги, которые присущи всему поколению. Но в отличие от поколения, которое не осознало духовной «болезни» или примирилось с ней, поэт не только осознает «болезнь», но и не может с ней смириться. Это возвышает поэта над поколением и дает моральное право сурово осудить его. Таким образом, критика идет изнутри поколения от принадлежащего к нему лица, поднявшегося выше духовного уровня поколения. В начальных стихах «Думы» – «Печально я гляжу на наше поколенье!» – определены место поэта и дистанция, существующая между ним и поколением. Однако поэт не может признать судьбу поколения «нормальной», и это мучительное и неотступное чувство досады и обиды выливается в стихи, адресуемые всем, становится поэтическим высказыванием.

В других стихотворениях, где субъектом высказывания выступает лирическое «я», отношения между обществом и лирическим героем могут принимать иной характер.

---

Нередко лирический герой Лермонтова чувствует на себе давление враждебной действительности и непосредственно откликается на него.

### «Как часто, пестрою толпою окружен...» (1840)

Лермонтов прямо сталкивает светлую мечту и праздничный шум новогоднего маскарада. Обычно в романтической лирике душа героя независима от маскарадного мира («Наружно погружась в их блеск и суету...»), хотя тело его пребывает среди шумной толпы. Однако окружающая героя «пестрая толпа», наполненная «образами бездушных людей», не оставляет его в покое («Когда касаются холодных рук моих С небрежной смелостью красавиц городских Давно бестрепетные руки...»).

Вся композиция стихотворения отражает раздвоенность лирического героя, находящегося и в маскарадном чаду, и вне его. Герой, сохраняя самостоятельность, пытается сопротивляться, но не может вырваться из «светской» суеты. Здесь, как и в драме «Маскарад», маскарад – символ реальной действительности, независимо от того, скрывают ли маски подлинные лица, или сами открытые лица есть не что иное, как «приличьем стянутые маски». Смысловой эффект стихотворения заключен в том, что лирическому герою отвратительны маски любого рода, так как за ними он не видит живых человеческих лиц, а встречает лишь «бездушные образы», слышит «затверженные речи», ощущает касание «бестрепетных рук», но выйти из маскарадного мира не может. Надеясь отыскать подлинную жизнь, он уходит в сон, в свою мечту, где исчезает маскарад и нет ни масок, ни скрывающих лица «приличий». По контрасту с веселым, шумным, блестящим маскарадным миром мечта поэта и образы, встающие перед ним, оказываются обращенными в прошлое, внешне невыразительными и бедными: здесь царят запустение, покой, тишина («сад с разрушенной теплицей», «Зеленой сетью трав подернут спящий пруд», «вечерний луч», «желтые листья»). Осенний пейзаж дополняет картину угасания дворянской усадьбы, признаки которой очевидны: «высокий барский дом», аллея, а за прудом – поля, покрытые туманами. Прошлое предстает в элегических красках и тональности. Однако внешняя картина не соответствует внутренней, а противопоставлена ей. Кругом увядание, «старость», а лирический герой – ребенок, и его мечта напоминает «первое сиянье» «молодого дня». «Старинная мечта» по-прежнему юна, а звуки, связанные с ней, – «святы». Засыпающей природе контрастны чистота помыслов и чувств, радостное погружение во внутреннюю жизнь и ее созерцание.

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

Противоречие между мечтой и реальностью образует трагическую коллизию в душе поэта. Драматический слом настроения происходит в тот момент, когда герой находится на вершине, в апогее воспоминания, когда он овладел мечтой («царства дивного всеильный господин»). Мотивировка слома идет с двух сторон: изнутри и извне. Во-первых, герой не может удержать мечту, потому что живет в реальности. Мечта приходит к нему на краткий миг («сквозь сон», в забытьи), и он лишь на мгновение погружается в мир мечты. Во-вторых, реальность грубо вторгается во внутренний мир героя («шум толпы людской спугнет мечту мою»). Идиллическая картина при возвращении из мечты в реальность разрушается, исчезает, и мечта превращается в «обман». Поэт, однако, не хочет расстаться ни с красотой, ни с мощью искусства, а красота и сила искусства не всегда выступают сопряженными в его лирике. Трагическая раздвоенность (уход от реальности в мечту, выраженный в красоте и гармоничности элегии, и пребывание во враждебной реальности, выраженной в «уродливости» и дисгармоничности сатиры), не ведет к «новой боевой позиции»<sup>1</sup>. Лермонтов явно

---

стремится проложить вовсе не «боевой», а по сути своей компромиссный путь в искусстве «совмещения и слияния гармонии и дисгармонии, прекрасного и безобразного, элегического и сатирического, «поэтического» и «прозаического». Такова ведущая направленность зрелой лирики, не исключая, разумеется, вспышки гармонического или дисгармонического романтизма и соответствующего ему стиля. Иначе говоря, Лермонтов не хочет оставить гармоничную поэзию красоты ради силы, а дисгармоничную поэзию силы ради красоты.

### БЛАГОДАРНОСТЬ

За всё, за всё 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 всё, чем я обманут в жизни был...  
Устрой лишь так, чтобы тебя отныне  
Недолго я еще благодарил.

В стихотворении перечислены все «дарованные» Богом и выпавшие на долю лирического «я» «отрицательные» переживания, опустошившие его душу. «Благодарность», с этой точки зрения, представляет собой иронически окрашенную эпиграмму, выдержанную в сатирико-ораторских тонах с афористической концовкой и оксюморонными сочетаниями («горечь слез», «отрава поцелуя», «клевета друзей»). На этом фоне обычные обороты воспринимаются в том же противоречивом ключе («тайные мучения страстей», «месть врагов», «жар души, растроченный в пустыне»). Начав с иронической благодарности, Лермонтов в завершающей части стихотворения с довольно сильным сарказмом и вполне серьезно просит Бога ускорить свою смерть, дабы прекратить изъявление неподобающей благодарности. Так одно кощунство перекрывается другим, еще более дерзким:

Устрой лишь так, чтобы тебя отныне  
Недолго я еще благодарил<sup>1</sup>.

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

### «Ветка Палестины» (1838)

Скажи мне, ветка Палестины:  
Где ты росла, где ты цвела?  
Каких холмов, какой долины  
Ты украшением была?

5У вод ли чистых Иордана  
Востока луч тебя ласкал,  
Ночной ли ветер в горах Ливана  
Тебя сердито колыхал?

---

Молитву ль тихую читали  
10Иль пели песни старины,  
Когда листы твои сплетали  
Солима бедные сыны?

Среди таких стихотворений выделяются «Ветка Палестины», «Когда волнуется желтеющая нива...», две «Молитвы». Во всех этих стихотворениях, в противоположность «Валерику» или «Завещанию», Лермонтов не проявляет никакого стремления превратить «поэзию» в «прозу». Он не «ломает» стих, не заставляет фразы вступать в спор со стихом, избегает «прозаической» речи и ограничивает проникновение разговорной лексики и интонации в текст.

Традиция, которая питает стихотворение «Ветка Палестины», хорошо известна. Это стихотворение немецкого поэта Уланда «Боярышник графа Эбергарда», переведенное Жуковским и ставшее балладой «Старый рыцарь», и элегия Пушкина «Цветок». Жуковский в своем переводе заменил ветку боярышника веткой оливы. Его рыцарь пронес ветку «от святой оливы» через все сражения и битвы. Из ветки Палестины выросло дерево, и теперь старый рыцарь, сидя под ним, вспоминает о былых походах. Пушкин в стихотворении «Цветок» изменил сюжет и его детали: у него нет ни старого рыцаря, ни ветки боярышника или оливы, а появляется цветок, забытый в книге. Вместо мотива воспоминания поэт развил мотив «мечты», воображения.

В отличие от Пушкина, у Лермонтова исчезает мотив влюбленности. Поэт сосредоточен на изображении ветки, как свидетеля событий на святой земле, в святом граде («ветвь Ерусалима»), хранителя святости («Святыни верный часовой») и ее святых символов веры («Кивот и крест, символ святой...»). Судьба ветки Палестины не свободна от печалей и бед. Пальмовая ветвь обречена на разлуку с родным деревом, но судьба оказалась милостива к ней и, скрасив тихое умирание, окружила природой, набожными людьми, ценившими святую чистоту земли, воды, солнца, высоких песнопений – молитв и преданий старины, которую она впитала.

Видимое присутствие святой земли и погружение в атмосферу святости особенно остро чувствуется, если принять во внимание скрытый, но подразумеваемый фон. В стихотворении отчетливо различимы два разных мира: Палестина и «этот край», в котором ветка Палестины – случайный гость, символизирующий святость, покой, гармонию в мире тревог и скорбей. В «этом краю», в противоположность святым местам (икона, лампада, кивот, крест), есть и разлука, и смерть, и печаль, и страдание.

Примечательно, что не сама по себе ветка Палестины, условно говоря, умиротворена, а *вокруг* нее и *над* ней «Всё полно мира и отрады». Ветка, не получив «счастья», «вознаграждена» хотя бы тем, что пребывает в гармоничном и прекрасном мире. Лирический герой лишен и этого: его не только не покидают внутренняя тревога, сомнения и страдания, но и вне его – ни на земле, ни на небе – нет «мира и отрады». И все-таки, вопрошая ветку Палестины, он в конце концов склонен верить, что красота и гармония возможны, а стало быть, возможны примирение, согласие с Богом и признание его величия.

### «Когда волнуется желтеющая нива...» (1837)

[Когда волнуется желтеющая нива,](#)  
И свежий лес шумит при звуке ветерка,  
И прячется в саду малиновая слива  
Под тенью сладостной зелёного листка;



---

Когда росой обрызганный душистой,  
Румяным вечером иль утра в час златой  
Из-под куста мне ландыш серебристый  
Приветливо кивает головой;

Когда студеный ключ играет по оврагу  
И, погружая мысль в какой-то смутный сон,  
Лепечет мне таинственную сагу  
Про мирный край, откуда мчится он:

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

Если в стихотворении «Ветка Палестины» личность поэта выступает в отраженном от других образов свете, поскольку нет исповеди лирического героя, то в стихотворении «Когда волнуется желтеющая нива...» она явлена открыто. Если в стихотворении «Ветка Палестины» сохранена дистанция между лирическим героем и другими, в том числе природными образами, то теперь, в стихотворении «Когда волнуется желтеющая нива...», эта дистанция сокращена: когда перед мысленным взором поэта проходят любимые и дорогие ему картины природной красоты и жизненной силы («волнуется желтеющая нива», «свежий лес шумит при звуке ветерка», «прячется в саду малиновая слива Под тенью сладостной зеленого листка», «Когда студеный ключ играет по оврагу...»), данные чрезвычайно избирательно, «лично» и вместе с тем статично и произвольно, вне хронологической и логической последовательности, то поэт внутренне ощущает величие Бога и примиряется с созданным им миром. Однако это возможно только через созерцание природы, через эстетическое ее восприятие. Уход из мира природы чреват конфликтом. Точно так же слияние с природой («ландыш серебристый Приветливо кивает головой», «студеный ключ... Лепечет мне таинственную сагу») не мыслится иначе, как в поэзии.

### **«Пророк» (1841)**

С тех пор как вечный судия  
Мне дал всеведенье пророка,  
В очах людей читаю я  
Страницы злобы и порока.

Провозглашать я стал любви  
И правды чистые ученья:  
В меня все ближние мои  
Бросали бешено каменья.

Посыпал пеплом я главу,  
Из городов бежал я нищий,  
И вот в пустыне я живу,  
Как птицы, даром божьей пищи;

Завет предвечного храня,  
Мне тварь покорна там земная;

---

И звезды слушают меня,  
Лучами радостно играя.

Когда же через шумный град  
Я пробираюсь торопливо,  
То старцы детям говорят  
С улыбкою самолюбивой:

«Смотрите: вот пример для вас!  
Он горд был, не ужился с нами.  
Глупец, хотел уверить нас,  
Что бог гласит его устами!

Смотрите ж, дети, на него:  
Как он угрюм и худ и бледен!  
Смотрите, как он наг и беден,  
Как презирают все его!»

В этом стихотворении «правды» поэта и «толпы» несовместимы. Лермонтовский пророк – это и праведник<sup>1</sup>, свято соблюдающий поручение, данное Богом и принятое от Него («Завет предвечного храня...»). Однако в нынешнее время «толпа», как и в стихотворении «Поэт», не признает в нем пророка. На земле восторжествовали не «любви и правды чистые ученья», а злоба и порок, чувства и страсти, противоположные «заветам» Бога и ученью его пророка. Тем самым «всеведение пророка» для «толпы» мнимо («Глупец, Хотел уверить нас, что Бог гласит его устами!»), для поэта действительно («Мне тварь покорна вся земная; И звезды слушают меня. Лучами радостно играя»). Конечно, истина находится не на стороне «толпы», которая занята материальными заботами и упрекает пророка в бедности и наготе, а на стороне пророка, ибо приют истины – «пустыня», бескорыстие, презрение к богатству, сосредоточенность на духовной жизни, или, как сказал Баратынский, «В немотствующей пустыне Обретает свет высок». Здесь важно, что пророк и «толпа» отвергают друг друга и не могут найти общего языка. Очевидно также, что вина лежит целиком на «толпе».

**«Выхожу один я на дорогу...» (1841)**

Выхожу один я на дорогу;  
Сквозь туман кремнистый путь блестит;  
Ночь тиха. Пустыня внемлет богу,  
И звезда с звездою говорит.

В небесах торжественно и чудно!  
Спит земля в сияньи голубом...  
Что же мне так больно и так трудно?  
Жду ль чего? жалею ли о чём?

Уж не жду от жизни ничего я,  
И не жаль мне прошлого ничуть;  
Я ищу свободы и покоя!  
Я б хотел забыться и заснуть!

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

---

Чтоб дыша вздымалась тихо грудь;

Чтоб всю ночь, весь день мой слух лелея,  
Про любовь мне сладкий голос пел,  
Надо мной чтоб вечно зеленея  
Тёмный дуб склонялся и шумел

Лирический герой («я») поставлен лицом к лицу со всей Вселенной. Находясь на земле, он обнимает взором сразу и «дорогу», и «кремнистый путь», и Вселенную (земную и космическую «пустыню»). Он поставлен в центр мира, который увиден его глазами. Важнейшие «действующие лица» этой маленькой мистерии – «я», Вселенная (земля и небо), Бог. Время действия – ночь, когда Вселенная по-прежнему бодрствует, земля погружается в деятельный сон, который исключает смерть. Наступает час видимого с земли таинственного общения небесных тел между собой и с высшим существом. Все преходящее и сиюминутное ушло в небытие, все материальное и социальное удалилось и исчезло. Человек предстал наедине с землей, с небом, со звездами и с Богом. Между ними, казалось бы, нет ничего, что мешало бы непосредственному и живому разговору. Во Вселенной нет никаких конфликтов, кругом царит гармония: «Пустыня внемлет Богу», «И звезда с звездою говорит». Ночь – прекрасная греза бытия:

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

Небо и земля полны согласия. Вселенная демонстрирует жизнь в ее величавом спокойствии и царственном могуществе.

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

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

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

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

Можно сказать, что лирический герой жаждет такой же гармонии вне и внутри себя, какую он наблюдает и переживает во Вселенной. Он мечтает о вечном слиянии со всем естественным бытием, но не ценой растворения своей личности в природе или космосе, не ценой физической и духовной смерти. Деятельный «сон» становится метафорой блаженства и счастья по аналогии со спящей «в сияньи голубом» землей, которая в ночной Вселенной окружена красотой и гармонией. Поэтому и «сон» лирического героя мыслится в земных образах, возвращающих героя на грешную землю и всегда, не только ночью, но и днем, сохраняющих признаки вселенского блаженства и счастья. Желание «забыться и заснуть» предполагает не смерть, а наслаждение ценностями жизни:

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

---

Чтоб всю ночь, весь день мой слух лелея,  
Про любовь мне сладкий голос пел,  
Надо мной чтоб вечно зеленея  
Темный дуб склонялся и шумел.

Стихотворение «Выхожу один я на дорогу...» совмещает в себе и сознание недостижимости «свободы и покоя», и страстную устремленность к вечной жизни, наполненной естественной красотой и гармонией. Личность в своих желаниях мыслится равновеликой мирозданию и жизни в их бессмертных, величественных и возвышенных проявлениях – природе, любви, искусстве. Слить воедино вечное и преходящее, ограниченное и беспредельное, забыть себя смертного и почувствовать обновленным и вечно живым – таковы мечты Лермонтова, который, желая совместить несовместимое, прилагает к себе (и человеку вообще) две меры – конечное и бесконечное. Понятно, что такого рода романтический максимализм невозможен, но на меньшее Лермонтов не согласен и потому всегда не удовлетворен, разочарован, обманут и обижен. Однако романтический максимализм говорит о высоте претензий к миру и человеку, о высоте тех требований к поэзии, которые предъявляет Лермонтов. В стихотворении «Выхожу один я на дорогу...» оглашены новые идеалы, на которые, возможно, хотел опереться Лермонтов, чтобы выйти из творческого кризиса.

Если в стихотворении «Любовь мертвеца» герой-мертвец признается, что «В стране покоя и забвенья» не забыл земной любви, если он бросает вызов Богу («Что мне сиянье божьей власти И рай святой? Я перенес земные страсти Туда с собой»), то в стихотворении «Выхожу один я на дорогу...» он, напротив, переносит небесную красоту и гармонию на землю, и его чувства перестают быть бунтарскими и мятежными, давая герою наслаждение и умиротворение<sup>1</sup>.

Совершенно понятно, что выход из творческого кризиса только намечен, и поэтому трудно сказать, в каком направлении развивалась бы лирика Лермонтова в дальнейшем. Те же творческие процессы, что и в лирике, характерны для последних поэм и прозы, в особенности, для романа «Герой нашего времени».

#### **Ранние поэмы Лермонтова.**

Поэмы, как и лирика, запечатлели образ одинокого и страдающего героя, находящегося во вражде со всем миром и с ближайшим окружением. Всего Лермонтов написал 26 поэм и большинство из них (19) приходится на 1828–1836 гг. Остальные 7 созданы в зрелый период творчества. При жизни Лермонтовым были опубликованы четыре поэмы (три из них: «Песня про... купца Калашникова», «Тамбовская казначейша», «Мцыри» – по воле автора, а одна – «Хаджи Абрек» – без его ведома). Первые поэмы Лермонтова («Черкесы», «Кавказский пленник», «Корсар») носили подражательный и ученический характер. По словам родственника поэта, А. П. Шан-Гирея, Лермонтов «никогда не думал выпускать в свет» ранние поэмы. Однако, несмотря на художественные недостатки ранних поэм, идеи, вдохновившие их, постепенно становились все более оригинальными и глубокими. Нет сомнения, что лиризм – основная особенность поэм Лермонтова, которые не только тесно связаны с лирикой автора, но и большей частью выросли из лирики. В поэмах Лермонтов получал возможность выразить характер своего основного героя не только изнутри, не только путем самораскрытия, но в известной мере объективно, т. е. в действии, в конфликте, в столкновении с миром, с враждебным окружением, с другими людьми, в семейных, социальных и иных отношениях, во взглядах на «вечные» общечеловеческие проблемы и гуманистические ценности.

Лермонтов испробовал почти все жанровые разновидности романтической поэмы: поэму-исповедь, поэму-фрагмент, драматическую поэму и стихотворную повесть.

Сюжеты поэм брались поэтом то из русской, чаще исторической, реже – современной жизни («Преступник», «Олег», «Два брата», «Последний сын вольности», «Боярин Орша»),

---

«Сашка»), то из кавказской («Две невольницы», «Измаил-Бей», «Хаджи Абрек», «Аул Бастунджи»), то из условно «восточной» («Каллы»), то из итальянской или испанской жизни («Джюлио», «Исповедь»). Иногда действие поэм переносилось в запредельные области («Азраил», «Ангел смерти», «Демон»). В поэмах вскрыта внутренняя противоречивость центральных героев, глубина их страданий. Герои Лермонтова отваживаются на протест против законов, которые сковывают личность, ее свободу и ее чувства. Сознвая себя жертвами общества, они становятся мстителями, и с этим связано разрушительное начало их протеста, принимающего формы резкого индивидуализма. Трагизм сопутствует герою, ставшему изгоем, гонимым средой, над которой он возвышается силой любви, патриотизма или испытываемых невероятных и непереносимых мучений. Как правило, лермонтовские герои лишены быта, они изъяты из повседневной жизни.

Почти во всех ранних поэмах<sup>1</sup> центральное сюжетное событие – исповедь героя, в которой иногда дается предыстория события, сообщаются некоторые сведения (большей частью, в виде неясных намеков) из предыдущей жизни героя. Сюжет состоит из нескольких эпизодов («вершинная» композиция), между которыми существуют временные и сюжетные пробелы (эллипсы). Функция их в том, чтобы сохранить таинственность героя, создать и удержать атмосферу тайны, которой окружен герой и в которую окутано все лирическое повествование.

С течением времени и в зависимости от жанровой разновидности намечаются те или иные отступления от канона байронической поэмы, особенно очевидные в поздних поэмах, но заметные и в ранних. В так называемых «кавказских» поэмах, созданных на экзотическом материале (климата, обычаев, языка, верований и т. д.), усилен повествовательный компонент: автор знакомит читателей с природой, бытом, фольклором, дает этнографические зарисовки. Они нужны для того, чтобы «вписать» героя в родную ему среду и романтически объяснить характер горца. Так, в поэме «Измаил-Бей» появление героя мотивируется национальными обычаями и национальной психологией черкесов. Кавказская проблематика со времен поэмы Пушкина «Кавказский пленник» осложняла сюжет байронической «восточной» поэмы и прямо связывала его с русско-кавказскими отношениями, которые всплывали в эпилоге, где торжествовала имперская точка зрения автора, утверждаемая как объективная. Ту же линию продолжал и Лермонтов.

### **Сюжет и композиция «Мцыри» (1839)**

Герой поэмы стал пленником русского генерала; он помещен в монастырь, где был «Искусством дружеским спасен». Мцыри – не трус, он смел, отважен, в нем проснулся могучий дух отцов, он всей душой стремится в горы, в родное общество, хочет жить по обычаям предков. И – не может. Кавказ отталкивает от себя Мцыри, как и Гаруна, но, конечно, по совершенно другим причинам.

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

Мцыри прежде всего герой действия, непосредственного поступка. Жить для него – значит действовать. В отличие от героев пушкинских романтических поэм Мцыри – «естественный» человек, вынужденный жить в неволе монастыря. Бегство в естественную

---

среду означает для него возвращение в родную стихию, в страну отцов, к самому себе, куда зовет его «могучий дух», данный ему с рождения. Мцыри откликается на этот зов природы, чтобы ощутить жизнь, предназначенную ему по праву рождения. Однако пребывание в монастыре наложило свой отпечаток – Мцыри слаб телом, жизненные силы его не соответствуют могуществу духа. Причина заключается в том, что он отдален от естественной среды воспитанием в чуждом и неорганичном для него укладе.

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

В основе сюжета, таким образом, лежит традиционная романтическая ситуация – бегство исключительного героя из неволи, которое является не приобщением к иному культурному укладу, а возвращением в родную среду. На этом пути к свободе герой терпит поражение, но и тот уклад, в котором он вырос (монастырь), также уходит в небытие. Исключительная индивидуальная судьба сопоставляется с вечностью и растворяется в ней, и это вносит в поэму примирительную ноту.

Одновременно тревоги и страдания частного человека остаются неразрешенными, порыв к свободе неудовлетворенным, и результатом становится невозможность примирения. Как нарушение горских обычаев («Беглец»), так и стремление следовать им не приводят героев к победе, обрекает на одиночество и гибель. Горские обычаи торжествуют и не умирают, как торжествует и не кончается жизнь, но судьба личности всегда и всюду остается трагичной. Таковы противоречивость бытия и противоречивый ход истории. Поэма «Мцыри» при сосредоточенности конфликта на частной судьбе не чужда вечных, бытийных, мистериальных мотивов, поскольку действие разворачивается на фоне всего мира («Кругом меня цвел божий сад...»). В поэме «Демон» эти мотивы становятся центральными.

Композиция произведения своеобразна: поэма состоит из вступления, краткого рассказа автора о жизни героя и исповеди героя, причем порядок событий при изложении изменен.

Повествование начинается с небольшого вступления, где автор рисует вид заброшенного монастыря

В небольшой 2-й главе-строфе рассказывается о прошлом Мцыри: как попал в монастырь, о том, что совершил побег и вскоре был найден умирающим.

Остальные 24 главы представляют собой монолог-исповедь героя. Мцыри рассказывает о тех «трех блаженных днях», которые он провел на воле, чернецу.

Форма исповеди позволяет автору раскрыть внутренний мир своего героя, ведь основная задача писателя не столько показать события жизни героя, сколько раскрыть его внутренний мир. Старик безмолвно слушает беглеца, и это позволяет читателю увидеть все происходящее с героем исключительно глазами самого героя.

В центре поэмы — образ несчастного юноши, попавшего в незнакомый и чуждый ему мир. Он не предназначен для монастырской жизни. В 3-й, 4-й и 5-й главах юноша говорит о своей жизни в монастыре и открывает душу: оказывается, смирение с неволей было кажущимся, а на самом деле он «знал одной лишь думы власть, Одну — но пламенную страсть: она, как червь», в нем жила, «Изгрызла душу и сожгла. Она мечты» его «звала От

---

келий душных и молитв В тот чудный мир тревог и битв, Где в тучах прячутся скалы, Где люди вольны, как орлы». Единственное его желание — быть свободным, познать жизнь со всеми ее радостями и печалью, любить, страдать.

В 6-й и 7-й главах беглец рассказывает о том, что он увидел «на воле». Мир величественной кавказской природы, открывшийся перед юношей, резко контрастирует с видом мрачного монастыря. Здесь герой настолько погружается в воспоминания, что забывает о себе, ничего не говорит о своих чувствах. То, какими словами он рисует картины природы, характеризует его как цельную, пламенную натуру:

*...Пышные поля,  
Холмы, покрытые венцом  
Дерев, разросшихся кругом,  
Шумящих свежеею толпой,  
Как братья в пляске круговой.  
Я видел груды темных скал,  
Когда поток их разделял,  
И думы их я угадал...  
Я видел горные хребты,  
Причудливые, как мечты,  
Когда в час утренней зари  
Курились, как алтари,  
Их выси в небе голубом,  
И облачко за облачком,  
Покинув тайный свой ночлег,  
К востоку направляло бег -  
Как будто белый караван  
Залетных птиц из дальних стран!  
Вдали я видел сквозь туман,  
В снегах, горящих как алмаз,  
Седой, незыблемый Кавказ;  
И было сердцу моему  
Легко, не знаю почему.*

С 8-й главы начинается повествование о трехдневном скитании. Последовательность событий уже не нарушается, читатель шаг за шагом движется вместе с героем,

---

переживает вместе с ним. Мцыри рассказывает о встрече с молодой грузинкой, о том, как сбился с пути, о битве с барсом.

Главы 25-я и 26-я — прощание Мцыри и его завещание. Поняв во время скитаний, что «на родину следа не проложить уж никогда», послушник готов умереть. Те три дня, которые он провел на воле, стали самым ярким воспоминанием в жизни юноши. Смерть для него — избавление от монастыря-тюрьмы. Единственное, о чем сожалеет герой, что его «труп холодный и немой Не будет тлеть в земле родной, И повесть горьких мук» его «не призовет меж стен глухих Вниманье скорбное ничье на имя темное» его. Поэтому он просит старца похоронить его в саду, откуда виден Кавказ. Его мысли даже перед смертью, — о Родине:

*Оттуда виден и Кавказ!*

*Быть может, он с своих высот*

*Привет прощальный мне прилетит,*

*Прилетит с прохладным ветерком...*

*И близ меня перед концом*

*Родной опять раздастся звук!*

*И стану думать я, что друг*

*Иль брат, склонившись надо мной,*

*Отер внимательной рукой*

*С лица кончины хладный пот,*

*И что вполголоса поет*

*Он мне про милую страну...*

*И с этой мыслью я засну,*

*И никого не прокляну!*

Все особенности сюжета и композиции поэмы «Мцыри» позволяют сосредоточить внимание читателя на характере главного героя.

Поэма «Мцыри» отражает глубокую влюбленность автора: в величественность гор, в хрустальную чистоту рек, в яркую небесную зелень и свободных людей - в гордый Кавказ. Именно Кавказ потряс воображение большеглазого и впечатлительного ребенка.

Романтизм поэмы заключается в удачном создании автором такого яркого и живого образа, как Мцыри - одинокого, но мятежного, живущего мечтой и отрекающегося от действительности, ищущего гармоничного слияния с природой.

Мы знакомимся с Мцыри в монастыре, куда он попадает еще ребенком, плененным русским генералом. «Мучительный недуг» угрожал жизни мальчика, именно тогда «могучий дух его отцов» развился в ребенке, сделав его гордым и непокорным в плену. Одинокость и замкнутость были присущи ему:

*Томим неясною тоской*

*По стороне своей родной.*

Прошло время, Мцыри привык к плену и стал понимать чужой язык. Внезапный побег юноши в одну из осенних ночей подарил ему «три блаженных дня», а монахам —



недоумение и непонимание его поступка.

Трагедия Мцыри – в отрыве его от родины, дома, родных и друзей. Монастырь для него становится тюрьмой, а сам он – раб и узник. Юноша мечтал о возможности любить и ненавидеть, найти путь в «родную страну», встретиться с суровыми воинственными горцами, обнять мать, отца, сестер. Суровой сдержанностью он отличался еще с детских лет. Юноша, гордясь этим, говорит: “Ты помнишь детские года: слезы не знал я никогда”. Волю слезам он дает лишь во время побега, потому что никто их не видит. Трагическое одиночество в монастыре закалило волю Мцыри. Не случайно, что он бежал из монастыря в грозовую ночь: то, что устало боязливых монахов, наполняло его сердце чувством братства с грозой.

Мужество и стойкость Мцыри с наибольшей силой проявляется в битве с барсом. Его не страшила могила, потому что он знал: возврат в монастырь — это продолжение прежних страданий. Даже старый монах не может заставить его раскаться. Он и теперь бы “рай и вечность променял” на несколько минут жизни среди близких.

Кавказский пейзаж введен в поэму главным образом как средство раскрытия образа героя. Презирая свое окружение, Мцыри чувствует лишь родство с природой. Гармония природы и ее свобода противопоставлены в поэме смирению и покорности в монастыре, гнетущие душу Мцыри с детства. Ведь люди, спасшие ему жизнь, на самом деле подарили ему ад. Вырвавшись на волю, дитя природы припадает к земле и узнает, как сказочный герой, тайну птичьих песен, загадки их вещего щебетания. Взор его обострен: он замечает блеск змеиной чешуи и отливы серебра на шерсти барса, он видит зубцы далеких гор, ему чудится, что его “прилежный взор” мог бы видеть через прозрачную синеву неба полет ангелов.

В рассказе-исповеди Мцыри воспринимается как герой романтических поэм. Сама форма исповеди связана со стремлением глубже раскрыть — “рассказать душу”. В исповеди Мцыри показан его романтический характер (образы огня, пламенности). Создание Лермонтовым образа гордого и непокорного юноши невозможно забыть. Даже потеря надежды перед смертью не смогла сломить волю одинокого и гордого героя.

### **17-Тема: Анализ поэмы «Демон».**

#### **План:**

- 1) Философская проблематика поэмы.**
- 2) Смысл противоречия между добрым и злым началом в образе Демона.**
- 3) Причины его поражения.**
- 4) Фольклорные основы поэмы.**

#### **«Демон» (1841)**

Эта романтическая поэма создавалась Лермонтовым в течение 10 лет. Ее окончательная редакция сложилась в 1839 г. При жизни Лермонтова поэма не была опубликована и впервые появилась за границей.

Сюжетом «Демона» послужила легенда о падшем ангеле, когда-то входившем в свиту Бога, но затем возроптавшем на Него за то, что Бог будто бы несправедлив и допускает зло. Образ Демона восходит к ветхозаветному пророчеству о гибели Вавилона, в котором говорится о падшем ангеле, восставшем на Бога. Отпав от Бога, ангел стал демоном, слугой Сатаны, и ополчился на Бога якобы из любви к человечеству и с расчетом на то, что люди покинут Бога. За это он был наказан бессмертием и вечным изгнанием. Однако посеянное демоном зло не принесло плодов добра. Оно так и осталось злом, не исправив человечество, а породив еще больше грешников. И тогда демон разочаровался в Сатане.

---

Он решил помириться с Богом. Сюжет легенды предполагает конфликт исполинских героев (Сатаны, Демона) с Богом. Поэтому местом действия становятся заоблачные сферы, астральное пространство. Литературная традиция трактовки мистериального сюжета восходит к поэме Мильтона «Потерянный рай».

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

Чтобы разрешить эти художественные задачи, Лермонтов выдвигает две идеи. Одна из них – романтическая мысль о любви, спасающей от одиночества и изгнания. Предполагается, что, полюбив земную женщину, Демон может вновь приобщиться к Божьему миру. Земная женщина своей любовью должна возродить героя, который встанет на путь добра. Вторая мысль противоположна первой: если земная любовь благотворна для Демона, то чувство Демона к земной женщине пагубно. Дьявольская страсть несет человеку гибель. Итак, поэма основана на двух несовместимых и отрицающих друг друга идеях, которые реализуются в ходе романтического конфликта, приобретающего мистериальный характер, – разворачивающуюся на небесах распря Демона с Богом.

Демон некогда вступил в конфликт с Богом и созданным им мирозданием. По убеждениям Демона, мирозданье устроено плохо. Так как творец мира – Бог, то, стало быть, он и виноват в несовершенстве своего творения. Демон воспринимает созданный Богом мир как нанесенную ему личную обиду. Она имеет своим основанием, казалось бы, любовь Демона к людям. Из этой любви и из чувства обиды на Бога вырастает мятеж, бунт Демона, обращенный против Творца. Демон понимает его как справедливую месть за несовершенство мира. Бунт Демона, олицетворяющего злое начало, с одной стороны, расширяется до грандиозных пределов Вселенной и доходит до полного отрицания всего, что создано Богом; с другой стороны, бунт суживается до разочарования и протеста каждой отдельной личности, неудовлетворенной несовершенством земного мира.

В поэме «Демон» центральный персонаж не враждует с Богом, он хочет достичь с Ним мира, гармонии, вновь почувствовать ценность добра и красоты («Хочу я с Богом помириться.

Хочу любить, хочу молиться, хочу я веровать добру»). Казалось бы, Демон лишен недостатков человеческой природы – он вечен. Будучи «чистым херувимом», Демон

Не знал ни злобы, ни сомненья,  
И не грозил уму его  
Веков бесплодных ряд унылый...

Вечность не была ему в тягость. Но все изменилось с тех пор, как Демон отпал от Бога. По своей роли он стал носителем и сеятелем зла. С тех пор два чувства угнетали Демона: он властвовал ничтожной землей и скучал:

Давно отверженный блуждал  
В пустыне мира без приюта...

Власть над ничтожной землей – не слишком большая честь для безгранично амбициозного Демона. Он, «счастливый первенец творенья», решает вернуться в свиту Бога, вновь обрести ангельский чин. Однако Демон по-прежнему презирает землю, ее природу, все человечество, весь сотворенный Богом мир. Величественные, роскошные и

---

дикие картины горного Кавказа, открывшиеся его глазам, не трогают его.

Все это означает, что через земную природу Демон не мог возродиться к новой жизни. Природа была бессильна вдохновить Демона на добро, она не меняла ни его духа, ни его души.

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

И улыбается она,  
Веселья детского полна...

Здесь, в этом месте, речь повествователя (поэма «Демон» имеет подзаголовок «Восточная повесть») вторгается «восточный» стиль, передающий впечатления Демона:

Клянусь полночную звездой,  
Лучом заката и востока...

В этот миг в Демоне возникло желание переродиться, и он подумал, что такая попытка может закончиться успехом, если его полюбит земная женщина, в которую он должен вдохнуть любовь к себе и которую он полюбит сам. Отныне любовь к Тамаре и потребность внушить ей любовь к себе занимает все существо Демона, потому что через любовь к земной женщине гордый дух надеется вновь прикоснуться к мировой гармонии. Живая красота Тамары рисовала перед Демоном некогда обретенное и потом потерянное счастье. Если после утраченного счастья душа Демона омертвела, стала опустошенной и немой, если его «грудь» была «бесплодной», если чувства ему ничего не говорили, кроме злобы, зависти, ненависти и презрения, если в нем ничего не рождалось – ни звуков, ни слов, то теперь любовь пробудила его к творческой жизни («В нем чувство вдруг заговорило Родным когда-то языком»).

Итак, любовь наполнила душу Демона и вытеснила из нее все остальные желания. Все, что есть на свете великого, мощного и драгоценного, стало ничтожно перед любовью к Тамаре. Неземная страсть сделала Демона поэтом, обладающим неземной музыкой речи.

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

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

---

воздушном океане Без руля и без ветрил Тихо плавают в тумане Хоры стройные светил...»). Там, в этом необозримом, холодном и чуждом Тамаре мире, куда Демон увлекает Тамару и где он чувствует себя господином и хозяином, нет ни радости, ни горя, ни прошедшего, ни настоящего, ни памяти, ни забвенья, ни зла, ни добра. Это не земля, не небесный рай, – это область обещанного обитания Тамары, где властвует изгнанник рая.

С явлением Демона и с его речью Тамара погружается в неведомое ей царство. Слова и звуки, льющиеся из его уст, тоже поражают Тамару своей неземной новизной, небывалой, доселе никогда не слышанной выразительностью:

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

В голосе Демона есть не смысловое, а мощное музыкально-поэтическое обаяние. Этот голос обладает убеждающей магической силой, и Тамара смущена и потрясена не столько значениями слов, сколько веющей от слов и речи Демона, от звуков его голоса музыкальной мощью<sup>1</sup>. Тамара не может объяснить, что же содержали в себе слова Демона, но она ощущает, как ее душа словно покидает плоть и землю, устремляясь к чистой духовности, в горние выси и желая преодолеть земное притяжение.

Чувствуя таящуюся в этих переживаниях опасность, она умоляет отца отдать ее в монастырь. Но и там «дума преступная» неотступно преследует ее сердце, которое уже не может предаться «восторгам чистым». Мир для Тамары теперь «одет угрюмой тенью»,

И всё ей в нем предлог мученью –  
И утра луч и мрак ночей.

Встреча с Демоном означает для Тамары потерю естественности и погружение в область познания. Земная любовь сменяется могучей, сверхчеловеческой страстью, цельный внутренний мир дает трещину, являя противоборство добрых и злых начал, выступающих как верность прежней любви и неясная мечта («Все незаконно мечтой В ней сердце билось как прежде»). Отныне противоречия раздирают душу Тамары и терзают ее. Она как бы вкусила от древа познания и узнала сомнения. С тех пор княжна погружена в думу. Душа Тамары становится ареной борьбы обычаев, патриархальных устоев и нового, «грешного» чувства.

Искушая Тамару, Демон представляется ей страдальцем, которому опостытели зло, познание и свобода, нелюбовь неба и земли, отверженность, бесприютность и одиночество. Он просит любви и участия к его страданиям и душевным терзаниям, уверяя, что впервые полюбил земной любовью, впервые познал мучения любви. Жалуясь Тамаре на свое бессмертие в скуке одиночества, Демон раскрывает перед ней такие страдания, которые незнакомы героине. Демон лелеет свои мучения, потому что они, во-первых, отличны от людских, во-вторых, по грандиозности и безнадежности не могут сравниться с мучениями людей.

Итак, на одной чаше весов – минута и вечность страданий Демона, на другой – тягостные лишения, труды и беды человеческих поколений, которые рано или поздно исчезнут, ибо жизнь человеку дана на срок. С одной стороны, на земле нет вечной красоты, вечной любви, вечной дружбы, вечной жизни, с другой – земные страдания тоже не вечны. Демон хочет навечно сохранить блаженство и навсегда уничтожить свои мучения. Однако земля и владения Демона устроены по-другому: на земле красота соседствует с безобразием, добро со злом, любовь с ненавистью; в мире Демона царствуют вечное зло, вечное сомнение, вечная тревога и вечное презрение. Лишь в раю вечно цветет красота, торжествуют добро и бессмертная любовь. Демон – и Тамара, жалея его, готова пожертвовать собой, отдать ему свою любовь и переселиться в его владения,

---

если он даст ненарушимую клятву в отказе «от злых стяжаний», – обещает ей раскаяться перед Богом и стереть «следы небесного огня», напечатленные на своем челе при изгнании из рая. Он готов раскаяться в своих прегрешениях, лишь бы Тамара одарила его любовью, которая для Демона – пропуск в рай.

Демону удастся одержать верх над земной женщиной, которая, поверив его магически-убедительным, полным поэтической силы речам, одаряет его любовью («Увы! злой дух торжествовал! Смертельный яд его лобзанья Мгновенно в грудь ее проник», «Двух душ согласное лобзанье»). Проникшись глубоким сочувствием к страданиям духа зла и надеясь на его возрождение, Тамара отвечает ему любовью и приносит свою жизнь в жертву этой любви. Во влюбленном Демоне пробудился поэт, из уст которого полились волшебные речи. Однако неземная любовь Демона губительна для земной женщины: его поцелуй наполнен смертельным ядом. Любимая Демоном женщина умирает в тот миг, когда злой дух

Коснулся жаркими устами  
Ее трепещущим губам.

Совершившая грех душа усопшей Тамары еще полна внушенных Демоном сомнений.

От власти Демона-искусителя Тамару спасает ангел, смывающий слезами знаки зла с грешной души. Оказывается, Бог послал «испытание» Тамаре, которая, преодолев страдания и пожертвовав собой, полюбила Демона, чтобы тот обратился к добру. Иначе говоря, Тамара стремилась приобщить Демона к добру через любовь, жертвуя собой, и потому творила благое дело. Она достойна прощения, о чем и сообщает ангел.

Страдания Демона по гармонической утопии, его порывы к свободе, его страстный протест против несправедливого бытия, его тревожные искания беспокойного духа, взыскующего истины, не могли осуществиться, потому что гармония достигалась путем своеволия, с помощью зла. Демонизм, как бы он ни был «высок» и «поэтичен», всегда жесток, бессмыслен и разрушителен. Это противоречие неустранимо, и потому индивидуалистический бунт обречен. Но попытка разрешить коллизию мирового масштаба и значения вовсе не бессмысленна: Лермонтов ставил вопросы, стало быть, «учил» и «учился» мыслить. Он побуждал своих героев – прежде всего Григория Александровича Печорина – смело идти по тому же пути.

## **18-Тема: Проза М.Ю.Лермонтова.**

### **План:**

- 1) «Герой нашего времени»-реалистический психологический роман.**
- 2) Своеобразие композиции романа.**
- 3) Отражение тягостной атмосферы после декабрьской реакции в судьбе главного героя романа Григория Печорина**

### **«Герой нашего времени»**

Роман Лермонтова «Герой нашего времени» вышел в свет отдельным изданием в середине апреля 1840 г., незадолго до отъезда поэта на Кавказ. В 1841 г. вышло второе издание романа в таком виде, каким мы привыкли читать его и сейчас (с авторским предисловием).

Работать над «Героем нашего времени» Лермонтов начал летом-осенью 1837 г. на Кавказе, но были набросаны лишь отдельные эпизоды. В основном роман писался с начала 1838 г. до начала 1840 г., когда Лермонтов находился в Петербурге. До нас дошло очень мало свидетельств о ходе работы над произведением: не сохранились рукописи

---

«Бэлы»; есть тетрадь, содержащая автографы «Максима Максимыча», «Фаталиста» и «Княжны Мери»; здесь же зафиксировано первоначальное название произведения — «Один из героев начала века».

Прежде чем роман вышел отдельным изданием, русский читатель уже был знаком с повестями «Бэла (Из записок офицера о Кавказе)», «Фаталист», «Тамань», которые публиковались в журнале «Отечественные записки» в 1839—1840 гг.

Роман сразу же вызвал споры, не утихающие по сей день. Наиболее обсуждаемые проблемы: творческий метод романа, его жанровая природа, характер главного героя.

В ходе дискуссии о творческом методе романа обозначились четыре подхода. Первая точка зрения состоит в том, что «Герой нашего времени» — роман реалистический. Некоторые ученые произведение Лермонтова называют вершиной русской романтической прозы. Иногда роман определяют как образец «романтического реализма». Современный исследователь считает, что творчество Лермонтова, в том числе и роман «Герой нашего времени», явление постромантизма.

### **19-Тема: Основные противоречие характера Печорина, жажда активного действия и бездействия героя.**

**План:**

- 1) Не меньший интерес вызывает и вопрос о жанровой природе романа.**
- 2) Особенностью композиции**

Еще со времен Белинского утвердилось представление о том, что «Герой нашего времени» — роман социально-психологический. В 60-е годы XX в. расширилось представление о круге проблем, затрагиваемых в романе, что позволило ему убедительно доказать, что «Герой нашего времени» — также и роман философский.

Наряду с этим существует утверждение, что «Герой нашего времени» — роман лирический, что в повествовании преобладает личное начало и за каждой строкой ощущается присутствие автора. Но природа лирического в романе более сложна, ведь известно огромное количество произведений, в которых исследуется внутренний мир лишь одного героя, однако лирический пласт при этом не выявляется. Кроме того, автор в лермонтовском романе, передоверив повествование группе рассказчиков и при этом ни одного из них не сделав своим *alter ego*, отказался от прямых форм выражения своей оценки, дистанцировался от изображаемого. Его позиция оказалась скрытой, а в первом издании романа вообще никак не декларировалась ни в предисловии, ни в каких бы то ни было других авторских комментариях. Правда, уже во втором издании Лермонтов поместит Предисловие, где, во-первых, отделит себя от героя, а во-вторых, разъяснит свой замысел: указать болезнь и создать «портрет, составленный из пороков всего нашего поколения, в полном их развитии»\*.

Повествование в романе строится таким образом, что акцент делается не на события, происшествии, случае как таковом, а на восприятии героями (будь то Печорин, странствующий офицер, Максим Максимыч) этого события. Жизненный поток поэтому воспроизводится в произведении опосредованно, а субъективное начало (личное видение) оказывается доминирующим.

---

**Особенностью композиции** романа становится несовпадение «хронологии рассказывания» и «хронологии событий», параллелизм двух типов интриги: «интриги постепенного развертывания печоринского характера» и «интриги развертывания печоринского сознания». В результате событием в романе становится не только цепь поступков, происшествий, но и ход чувств и мыслей рассказывающих героев, не только череда «авантюры», участником которых оказывался главный герой, но сама «история души человеческой», а в более широком смысле, — сознание как процесс.

Не случайно Белинский удивлялся тому впечатлению, которое возникало у него от Максима Максимыча («<...> поэт, заставив Максима Максимыча быть только свидетелем рассказываемого им события, так тесно слил его личность с этим событием, как будто бы сам Максим Максимыч был его героем <,,>»), и восхищался «естественностью рассказа, <...> свободно развивающегося, без всяких натяжек, <...> плавно текущего собственной силою, без помощи автора... Автор не подгоняет обстоятельств, как лошадей, а дает им самим развиваться».

Следствием доминирования субъективного ракурса становится сосредоточение внимания героев на событиях и явлениях, вызвавших их интерес, запавших в их душу, сознание. Этим мотивирован сам отбор фактов, над которыми размышляют персонажи.

Так, из тетради Печорина, в которой он «рассказывает всю жизнь свою», странствующий офицер для публикации отбирает только три эпизода: столкновение с «честными контрабандистами» в «Тамани», поединок с Грушницким в «Княжне Мери» и эксперимент с судьбой в «Фаталисте». Мотивировка подобного отбора проста — все события связаны с кавказским периодом жизни героя. Но существеннее все же другое: все истории дополняют, развивают, уточняют то впечатление, которое уже сложилось в сознании странствующего офицера, по сути, они имеют одну и ту же внутреннюю логику, схему. Все, что могло разрушить образ, и было отмечено «издателем».

## **20-Тема: Печорин и его окружение**

### **План:**

- 1) Реализм в изображении характеров героев в романе**
- 2) Белинский и Добролюбов о романе «Герой нашего времени»**
- 3)**

Центральная философская проблема, стоящая перед Печориным и занимающая его сознание, – проблема фатализма, предопределения: предначертана ли заранее его жизненная судьба и судьба человека вообще или нет, свободен ли человек изначально или он лишен свободного выбора? От разрешения этой проблемы зависит понимание смысла бытия и предназначения человека. Так как решение проблемы Печорин возлагает на себя, то в отыскании истины он участвует весь, всем существом, всей личностью, умом и чувствами. На первый план выходит личность героя с особыми, индивидуальными душевными реакциями на окружающий мир. Мотивировки поступков и действий исходят из самой личности, уже сложившейся и внутренне неизменной. Историческая и социальная детерминированность отходит на второй план. Это не значит, что она не существует вовсе, но обусловленность характера обстоятельствами не акцентируется. Автор не раскрывает, почему, в силу каких внешних причин и влияния «среды» сложился характер. Опуская предысторию, он включает в повествование биографические вставки, которые намекают на воздействие внешних обстоятельств. Иначе говоря, автору нужна личность, уже достигшая зрелости в своем духовном развитии, но интеллектуально ищущая, взыскующая истины, стремящаяся разрешить загадки бытия. Только от героя с

---

установившейся, но не остановившейся в своем развитии духовной и душевной организацией можно ожидать разрешения философско-психологических проблем. Процесс формирования характера Печорина под воздействием объективных, независимых от героя обстоятельств отнесен в прошлое. Теперь уже не обстоятельства создают Печорина, а он создает по своей воле нужные ему «субъективные», «вторичные» обстоятельства и в зависимости от них определяет свое поведение. Все остальные герои подчиняются власти внешних обстоятельств. Они – пленники «среды». В их отношении к действительности господствуют обычай, привычка, собственное необоримое заблуждение или мнение окружающего общества. И потому у них нет выбора. Выбор же, как известно, означает свободу. Сознательный выбор реального житейски-бытового поведения есть только у Печорина, в отличие от которого персонажи романа не свободны. Структура романа предполагает соприкосновение внутренне свободного героя с миром несвободных людей. Однако обретший внутреннюю свободу Печорин вследствие печальных опытов, каждый раз кончающихся неудачами, не может решить, действительно ли трагические или драматические результаты его экспериментов – закономерное следствие его свободной воли или его участь предначертана на небесах и в этом смысле несвободна и зависима от высших, сверхличных сил, которые зачем-то избрали его орудием зла. Итак, в реальном мире Печорин властвует над обстоятельствами, приспособливая их к своим целям или создавая в угоду своим желаниям. Вследствие этого он чувствует себя свободным. Но так как в результате его усилий персонажи либо гибнут, либо терпят крушение, а Печорин не имел намерения умышленно причинять им зло, но лишь влюбить в себя или посмеяться над их слабостями, то, стало быть, они подчиняются каким-то другим обстоятельствам, которые не находятся в ведении героя и над которыми он не властен. Из этого Печорин делает вывод, что, возможно, есть более мощные, чем реально-бытовые силы, от которых зависят и его судьба, и судьбы других персонажей. И тогда свободный в реально-бытовом мире, он оказывается несвободным в бытии. Свободный с точки зрения социальных представлений, он несвободен в философском смысле. Проблема предопределения предстает как проблема духовной свободы и духовной несвободы. Герой решает задачу – обладает ли он свободной волей или не обладает. Все поставленные Печориным опыты – попытки разрешить это противоречие. В соответствии с устремлением Печорина (именно здесь наблюдается наибольшая близость героя к автору, который взволнован той же проблемой; с этой точки зрения, самопознание героя – это также и самопознание автора) создан весь сюжетно-событийный план романа, нашедший выражение в особой организации повествования, в композиции «Героя нашего времени».

Если условиться и подразумевать под фабулой совокупность развивающихся в хронологической последовательности событий и происшествий в их взаимной внутренней связи (здесь предполагается, что события следуют в художественном произведении так, как они должны были бы следовать в жизни), под сюжетом – ту же совокупность событий, происшествий и приключений, мотивов, импульсов и стимулов поведения в их композиционной последовательности (т. е. так, как они представлены в художественном произведении), то совершенно ясно, что композиция «Героя нашего времени» организует, выстраивает сюжет, а не фабулу.

Расположение повестей, согласно хронологии романа, таково: «Тамань», «Княжна Мери», «Фаталист», «Бэла», «Максим Максимыч», «Предисловие к «Журналу Печорина»». В романе, однако, хронология разрушена и повести расположены по-иному: «Бэла», «Максим Максимыч», «Предисловие к «Журналу Печорина»», «Тамань», «Княжна Мери», «Фаталист». Композиция романа, как нетрудно догадаться, связана с особым художественным заданием.

Избранная автором последовательность повестей преследовала несколько целей. Одна из них состояла в том, чтобы снять напряжение с происшествий и приключений, т. е.



---

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

Прочитав это признание, читатель вправе предположить, что интерес автора сосредоточен на герое, обладающем зрелым умом, на его глубокой и тонкой душе, а не на событиях и приключениях, случившихся с ним. С одной стороны, события и происшествия – в известной мере «произведения» души Печорина, который их создает (история с Бэлой и с княжной Мери). С другой стороны, существуя независимо от Печорина, они привлекаются в той степени, в какой вызывают в нем отклик и помогают постичь его душу (история с Вуличем).

---

Максим Максимыч, проживший большую часть жизни на Кавказе, подробно излагает историю Печорина и Бэлы, в то время как события, которые принадлежат «большой истории», оказываются вне его внимания: так, он лишь мельком упоминает о Ермолове (культовой фигуре в офицерской среде той эпохи), почти ничего не рассказывает о военных стычках — а ведь именно о них было бы естественно услышать из уст бывалого кавказца.

Так жизнь эпохи, историческое бытие оказывается лишь фоном, на котором разворачивается «история души», диагностируется «болезнь», о которой и рассуждают, каждый по-своему, герои романа. При этом все они говорят о себе, о своем восприятии людей и мира, а форма повествования от 1-го лица (от «я») представлена не только в «Журнале Печорина» (что обусловлено дневниковым характером записей), но и в первой части романа, имеющей форму путевых заметок (здесь повествователь, с одной стороны, стремится придать некую объективность своим наблюдениям, с другой — насыщает рассказ гаммой разнообразных настроений).

Герои отталкиваются от факта, но их рассказ содержит преимущественно оценки, настроения, чувства — так в повествовании соединяются информативное и эмоциональное начала, причем эмоциональное, субъективное подчиняет себе информативное.

Герои в романе не просто сообщают о событиях, явлениях и людях, а дают им свою трактовку, поэтому, рассказывая, они свое внимание сосредоточивают на смутных ощущениях, вызванных этим фактом эмоциях, которые и стремятся оформить, осознать,

---

объяснить, выразить то, что всколыхнуло в них событие, встреча, происшествие. В итоге собственно факт остается на периферии их рассказа, в центре же оказывается то неуловимое, что рождено им. Именно на собственном настроении, ощущении и сосредоточена мысль рассказчика. Так, Печорин, например, всегда оказывается во власти интуитивных предчувствий, которые для него реальнее действительности, окружающей его. Именно это интуитивное восприятие бытия многое определяет в его поступках. Вспомним замечания Печорина по поводу Грушницкого («Я его также не люблю: я чувствую, что мы когда-нибудь с ним столкнемся на узкой дороге, и одному из нас несдобровать») или Вулича («...но, не\* смотря на его хладнокровие, мне казалось, я читал печать смерти на бледном лице его»), которые воплощаются в поступок, действие героя и оказываются предсказаниями, всему свершающемуся придающими характер роковой неизбежности.

Личное видение, субъективное начало проявляется и в структуре портретных описаний. Интересен с этой точки зрения портрет слепого в «Тамани». В нем — минимум объективной информации: только два белых глаза да улыбка, пробежавшая по тонким губам мальчика. Все остальное — сфера чувств, странных ощущений, интуитивных прозрений Печорина, поэтому собственно описание быстро сменяется фиксацией эмоций, вызванных встречей со слепым, и характеризует не описываемого, а описывающего. Печоринское «прочтение» лица, явленного перед ним из сумрака комнаты (а он его именно «читает», как странствующий офицер на станции «читает» лицо Печорина), представляет собой некую иллюзию реальности; вся она — плод его фантазии, сплав прошлого опыта (свидетельство чему — замечание о предубеждении против разного рода увечных), интуиции и пытливого стремления проникнуть в тайну нового, неизвестного ему мира, первым вестником которого и оказывается слепой. Переключение с описания черт внешности на их трактовку — особенность всех портретных описаний в «Герое нашего времени», при этом видимость часто принимается за сущность, иллюзия — за реальность. Так, все портретные характеристики Печорина в романе заключают в себе чье-то видение, в них отчетливо прочитывается чья-то точка зрения, поэтому легко мотивировать, почему Печорин предстает в данный момент именно в таком облике.

Максим Максимыч в Печорине видит в первую очередь молодого человека, требующего его попечения: «Он был такой тоненький, беленький, на нем мундир был такой новенький, что я тотчас догадался, что он на Кавказе у нас недавно». Неопытность, хрупкость и незащищенность — вот что разглядел в нем штабс-капитан. И таким ему представляется человек, который незадолго до этого убил на поединке Грушницкого, разрушил мир княжны Мери, разыграл «спектакль», проявив при этом такую силу характера и такое понимание людской психологии, которые Максим Максимыч, конечно, подозревать в нем в момент первой встречи не может. Хронологически это описание соотносится с тем автопортретом, который находим в «Журнале Печорина»: «Я посмотрелся в зеркало; тусклая бледность покрывала лицо мое, хранившее следы мучительной бессонницы; но глаза, хотя окруженные коричневою тенью, блистали гордо и неумолимо. Я остался доволен собой».

Печорин утром перед дуэлью оценивает свою внешность, как актер оценивает грим перед выходом на сцену. Здесь все театрально, но в то же время имеет естественную природу, ведь бледность, круги под глазами — результат мучительных ночных размышлений. Само портретное описание появляется в пограничный момент, когда герой переключается с внутреннего на внешнее, когда рефлексия заменяется действием. Вслед за тем Печорин из

---

ночного уединения выходит в мир дневной, из мира «волшебного вымысла» (так он говорит о чтении «Шотландских пуритан») возвращается в мир, где царствует проза бытия, законы не художественные, а человеческие,

В «Княжне Мери» есть еще один автопортрет Печорина, как бы дублирующий описание Максима Максимыча: «А смешно подумать, что на вид я еще мальчик: лицо хотя бледно, но еще свежо; члены гибки и стройны; кудри густые выются, глаза горят, кровь кипит...» В нем внимание направлено на внешнее, а сам портрет предварен оценкой Печорина, подчеркивающей несоответствие видимого и сущего.

Самый подробный портрет Печорина дает странствующий офицер, и он также представляет единство реального и воображаемого. Настойчивое подчеркивание возможности иного «прочтения» облика Печорина подрывает достоверность конкретного изображения.

Герои романа, по сути, видят перед собой миражи, верят в химеры, созданные их воображением. Но если у Максима Максимыча они вырастают из жизненного опыта, основываются на некоем житейском стереотипе, то у Печорина они литературны, этим обусловлены многочисленные литературные ассоциации в его дневнике: контрабандистка видится ему ундиной, а в хромоте Вернера он усматривает сходство с Байроном.

Это качество — свойство не только индивидуального сознания, а человеческой природы вообще. Таков смысл замечания странствующего офицера о кресте, по преданию, поставленному Петром I, Сама легенда мгновенно дискредитируется исторически достоверными фактами, правда, при этом повествователь добавляет: «Но предание, несмотря на надпись, так укоренилось, что, право, не знаешь, чему верить, тем более что мы не привыкли верить надписям». Таким образом, в массовом сознании приоритет безоговорочно принадлежит обману, вымыслу, и обусловлено это тем, что человек больше, чем разуму, доверяет чувству как созидательному, творящему началу. Субъективное начало в романе проявляется и в структуре диалога, который (особенно в первой части романа) строится на основе ассоциаций.

Разговор Максима Максимыча со странствующим офицером то прерывается, то возобновляется, и его продолжение, как правило, мотивировано внешними обстоятельствами. История Печорина появляется как завершающее звено прихотливой цепочки ассоциаций: Максим Максимыч отказывается от рома, мотивируя отказ, вспоминает о последствиях давней молодецкой попойки, а затем переключается на рассуждения о поведении подвыпивших черкесов. И уже это размышление о национальных особенностях горцев превращается в рассказ о «странном» человеке. Странствующий офицер стимулирует рассказ Максима Максимыча наводящими вопросами, репликами, ориентир для него - бытующий литературный стереотип, но каждый раз продолжение истории разрушает ожидания — жизнь оказывается непредсказуемее и прозаичнее. Иначе проявляет себя Печорин. Эмоциональный порыв он, как правило, останавливает логикой, чувство охлаждает рациональным объяснением поступка. В такие моменты обнаруживается полярность эмоционального и рационального восприятия одного и того же события. Ум готов согласиться с аргументацией, но душа не может принять рационального обоснования. Именно поэтому в душе героев появляется какое-то саднящее ощущение недовольства собой, партнером, жизнью ■ и бытием. Такой сплав рационального и эмоционального рождает своеобразный тип психологизма, суть которого состоит в соединении психологического анализа и диалектики души. В «Журнале Печорина» этот принцип изображения внутреннего мира человека проступает особо отчетливо. Повесть «Княжна Мери» написана в форме дневника и представляет

---

собой датированные записи, фиксирующие, как осуществляется «действие», затеянное Печориным. Ситуацию с Грушницким Печорин действительно разыгрывает как спектакль, даже определяет его жанр. «Завязка есть! <...> об развязке этой *комедии* мы похлопочем,» — говорит он Вернеру. Отзвук этих слов слышится в реплике Печорина, произнесенной им в момент страшной развязки — смерти Грушницкого: «*Finitalacomedia!*!» — и адресованной опять же Вернеру, который «не отвечал и с ужасом отвернулся». Но записки Печорина фиксируют не только поступки, события — они отражают те мысли, ощущения, которые подготавливают действие. Печорин убежден, что «идеи — создания органические <...>: их рождение дает им форму, и эта форма и есть действие; тот, в чьей голове родилось больше идей, тот больше действует...». Как видим, мысль и действие у Лермонтова не просто связаны, они имеют одну природу, они представляют собой единство. Идея возникает невольно, произвольно, спонтанно. Это некое озарение. Идея захватывает все сферы человеческого духа. В результате такого понимания взаимосвязи мысли и действия мысль у Лермонтова не иссушает душу, а ведет к действию, поступку.

В «Журнале Печорина» и отражается рождение, развитие идеи, воплощение ее в поступок. Некоторые из записей представляют собой размышления, в которых герой, все больше погружаясь в самоанализ, как и не приближается к рассказу о затеянной им интриге.

Мысль в «Журнале» воспроизводится в живом, стихийном противоречии, развивается зачастую алогично. Но иначе и быть не может — ведь это размышления для себя и в себе. Так, например, монолог Печорина от «3-го июня» представляет собой сплошные вопрошания. Исходный вопрос («Я часто себя спрашиваю, зачем я так упорно добираюсь любви молоденькой девочки, которую обольстить я не хочу и на которой никогда не женюсь?») показывает, что мысль героя направлена на поиск мотивации собственных действий. Но к осмыслению истинных побуждений своих поступков он так и не приходит. Более того, сама мысль становится абстрактной, отвлеченной от субъекта, не случайно этот фрагмент записей завершается внезапно, когда герой замечает, что «далеко отвлекся от своего предмета».

Для романа характерен ассоциативный «разбег» мысли, не случайно Д. Джойс, родоначальник литературы «потока сознания», говорил, что его манера навеяна «Героем нашего времени», особенно повестью «Княжна Мери».

Мысль захватывает, начинает вести за собой, управлять человеком. Для истолкования поступков героя важны его философские пристрастия, и прежде всего — представления о судьбе. Печорин — фаталист. Но идея фатализма в романе внеисторическая. Каждый раз, проверяя, испытывая судьбу, Печорин доказывает необратимость рока. В основе его мировоззрения лежат два убеждения: «в один прегадкий вечер я имел несчастье родиться» и «рано или поздно, в одно прекрасное утро я умру» (см. запись от «13-го мая», знакомство с доктором Вернером). Печорин верит в предсказания, интуитивные предвидения, свидетельства этому рассыпаны в его записках: «Когда я был еще ребенком, одна старуха гадала про меня моей матери; она предсказала мне смерть от злой жены; это меня тогда глубоко поразило; в душе моей родилось непреодолимое отвращение к женитьбе... Между тем что-то мне говорит, что ее предсказание сбудется; по крайней мере буду стараться, чтоб оно сбылось как можно позже»; «Мои предчувствия меня никогда не обманывали». На пари с Вуличем Печорин идет не потому, что не верит в предопределение (он как раз «читает печать смерти» на его лице), а из страсти к противоречию. Предсмертная реплика Вулича («Он прав!») адресована Печорину, в ней — завершение спора, в ней — осуществление предсказания.

Печорин исходит из того, что «хуже смерти ничего не случится - а смерти не минуешь», это дает ему ощущение свободы. Конец, для всех един, и он зависит не от человека, его

---

действий, а от благосклонности фортуны, поэтому в срок, отведенный судьбой, личность свободна в своих поступках.

Мысль о смерти многое определяет в поступках Печорина, но не страшит его. Смысл всех его действий — поединок со смертью, испытание благосклонности судьбы по отношению к нему, поэтому Печорин постоянно заключает пари, доверяет свою судьбу жребию.

Однако результат всех действий героя один и тот же ~ опустошение, разочарование.

Активно действуя, Печорин между тем уверен в том, что его действия несамостоятельны, этим объясняются многочисленные сопоставления: «...сколько раз уже я играл роль топора в руках судьбы! Как орудие казни, я упал на голову обреченных жертв, часто без злобы, всегда без сожаления...», «зачем было судьбе кинуть меня в мирный круг честных контрабандистов? Как камень, брошенный в гладкий источник, я встревожил их спокойствие и, как камень, едва сам не пошел ко дну»; «Неужели <...> мое единственное назначение на земле — разрушать чужие надежды? С тех пор как я живу и действую, судьба как-то всегда приводила меня к развязке чужих драм, как будто без меня никто не мог ни умереть, ни прийти в отчаяние! Я был необходимое лицо пятого акта; невольно я разыгрывал жалкую роль палача или предателя». Печорин движется по кругу в поиске ответа на вопрос, для чего ему дана жизнь, куда ведет его судьба, — и ответа не находит.

Не случайно роман заканчивается диалогом, в котором герой получает два взаимоисключающих ответа на свой вопрос. Не случайна и финальная фраза о Максиме Маскимыче: «...он вообще не любит метафизических прений». Для штабс-капитана жизнь ценна сама по себе. Этой цельности и лишено сознание Печорина, отсюда поиск идеала, бесконечное стремление к гармонии и невозможность ее обретения.

Таким образом, роман Лермонтова — не просто социальное отражение действительности, как его нередко трактуют, а скорее философско-психологическое.

## **21-Тема: Творчество Н.В. Гоголя (1809 — 1852)**

### **План:**

- 1) Краткие биографические данные**
- 2) Период раннего творчества**
- 3) Анализ повестей из сборника «Миргород»**

Формирование мировоззрения Н.В.Гоголя. Первые произведения Гоголя, судьба «Ганца Кюхельгартена». Значение жанра идиллии в творчестве Гоголя.

«Вечера на хуторе близ Диканьки». Особенности повествовательной структуры: единство реального и фантастического, использование фольклорных сюжетов, яркость национального колорита, юмор «Вечеров на хуторе близ Диканьки», красочно-поэтическое воспроизведение казачье-крестьянского быта. «Страшная месть», ее художественное, религиозно-философское, историко-литературное значение для творчества Гоголя. «Страшная месть» и «Хозяйка» Достоевского. Апокрифический характер художественного мышления Гоголя. Образ рассказчика в цикле, его роль и значение, история создания «циклов», особенности принципов их организации в современной Гоголю литературе. Место Гоголя в этом процессе.

Интерес Гоголя к истории, педагогике, публицистике.

«Миргород». Гоголевский смех и его художественное выражение («Старосветские помещики», «Как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем»). Народная

---

основа гоголевского смеха, элементы народно-праздничной культуры в его произведениях (М. Бахтин). Черты гротескного реализма в творчестве Гоголя.

Значение театра в системе эстетических взглядов Гоголя. Традиции аттической комедии, вертепной драмы, итальянской комедии масок, русской и зарубежной сатиры XVIII в. Экспериментальный характер пьес «Женитьба» и «Игроки».

«Тарас Бульба» — первая национально-историческая эпопея. Жанрово-стилевое своеобразие, «мысль народная». Изображение в произведении двух «миров» и двух типов культуры. Карнавальные элементы в произведении.

Пушкин и Гоголь. Сотрудничество с Пушкиным в «Современнике». Гоголь — литературный критик. Статьи «О малороссийских песнях», «Несколько слов о Пушкине». Мысль о «соединении Востока с Западом» в историко-публицистических работах писателя. Статьи об искусстве. Брюллов, Иванов в оценке Гоголя).

Петербург в жизни и творчестве Гоголя. «Петербургские повести» в сборнике «Арабески». Углубление социальной проблематики. Петербург в произведениях Пушкина и Гоголя (сопоставление). Свообразие фантастического, переосмысление романтического мироощущения и романтической поэтики в «петербургских повестях». Контраст между идеалом и действительностью в «Невском проспекте», композиция повести, синтез трагического и комического. Проблемы ответственности художника, взаимоотношения искусства и общества в повести «Портрет». Выражение в произведении религиозно-философских и эстетических взглядов писателя на творчество. Две редакции «Портрета». Гоголь и Белинский. Изображение социальных противоречий в «Записках сумасшедшего». Сатирическое и трагическое в образе Поприщина. Парадоксальность действительности в повести «Нос». Приемы гротеска в повести. Возвращение к теме Петербурга в «Шинели». Гуманистический пафос повести. Образ «маленького человека» у Пушкина и Гоголя («Станционный смотритель» и «Шинель»). Символ и миф в повести «Шинель». Религиозно-философское содержание образа «шинели», его источники и параллели в мировой культуре. Значение «Шинели» в русской литературе. Полемика вокруг комедии.

Гоголь — драматург.

Общественно-социальное и философское содержание «Ревизора» (1836 — 1842). Анекдотичность сюжета и сатирический пафос. Новаторство драматургических принципов, обращение к традиции античной комедии. Всеобщий смысл разоблачения в «Ревизоре». Образ Хлестакова. Многозначность немой сцены. Истолкование комедии автором («Театральный разъезд», «Развязка «Ревизора»).

Гоголь за границей. Замысел «Мертвых душ» как «национальной поэмы». Масштабы обобщения. Особенности композиции («Повесть о капитане Копейкине», лирические отступления). Психологический план поэмы, система образов. Роль внешнего портрета и детали в раскрытии образов. Гротескная концепция тела. «Овеществление» бытия как его опошление (катарсис пошлости) в произведении, духовный и художественный аспекты проблемы. Вопрос о жанре «Мертвых душ». Место Чичикова в сюжетной основе поэмы. Лиро-эпический характер произведения. Мотив «путешествия» в произведении, переосмысление в нем традиций жанра «хождения». Тема России, ее исторической судьбы. Образ тройки, его роль в художественной ткани поэмы. Функция лирических отступлений, вставных эпизодов. Прямое выражение авторских идеалов в лирических отступлениях. Образ автора как организующего начала; единство индивидуального и обобщенного в образе автора. Место первого тома в общем замысле «Мертвых душ». Общественная ситуация, сложившаяся вокруг «Мертвых душ» в русском обществе. Полемика вокруг «поэмы» (Белинский, Герцен, К. Аксаков, С. Шевырев). Работа Гоголя над вторым томом; образы, идейно-художественная проблематика. Поиск мемуарных и документальных источников. Неосуществленный замысел третьего тома.

---

Отношение Гоголя к «Мертвым душам» в последний период творчества. Интерпретация поэмы в современном литературоведении.

Духовные искания Гоголя 1840-х гг. «Выбранные места из переписки с друзьями», идейный смысл. Художественный, духовный, учительный, публицистический пласты произведения. Религиозная концепция творчества. Духовное понимание «слова» и отношение к нему. «Выбранные места из переписки с друзьями» в аспекте решения Гоголем стилистических проблем, его отношение к церковно-славянскому языку. Роль писателя в развитии русского литературного языка. Полемика между Гоголем и Белинским по поводу «Выбранных мест из переписки с друзьями».

Тема «вечного города» в творчестве Гоголя («Рим»). Путешествие в Святую Землю.

Выписки Гоголя из творений святых отцов и учителей Церкви, Кормчей книги и служебных Миней как источники «Выбранных мест из переписки с друзьями», «Размышления о Божественной Литургии», «Авторской исповеди». Позитивная морально-этическая программа Гоголя. Художественное мастерство и новаторство Гоголя. Гоголь и «натуральная школа», гоголевское понимание «реализма», «гоголевское направление» в русской литературе. Гоголь в оценке литераторов «серебряного века» (В. Розанов, Д. Мережковский А. Белый и др.). «Николай Гоголь» В. Набокова.

Место Гоголя в истории русской и мировой литературы. Гоголь и белорусская культура.

**«Тарас Бульба»** — повесть Николая Васильевича Гоголя, входит в цикл «Миргород». В составе «Миргорода» повесть опубликована в 1835 году, в 1842 вышла её вторая, дополненная и переработанная Гоголем редакция, которая публикуется во всех современных изданиях.

События книги происходят в среде запорожских казаков, в первой половине XVII века<sup>[1]</sup>. Несмотря на авторское указание, что Тарас Бульба родился в XV веке, в пользу XVII века говорит и известный факт заядлого курения Бульбы: открытие табака европейцами произошло в самом конце XV века (благодаря Колумбу) и только к XVII веку широко распространилось.

Указав XV век, Гоголь подчеркнул, что повесть — фантастическая, а образ — собирательный, но одним из прообразов Тараса Бульбы является предок известного путешественника куренной атаман Войска Запорожского Охрим Макуха, сподвижник Богдана Хмельницкого, родившийся в Стародубе в начале XVII века, который имел троих сыновей Назара, Хому (Фому) и Омелька (Емельяна), из которых Назар предал своих товарищей-казаков и перешел на сторону войска Речи Посполитой из-за любви к польской панночке (прототип гоголевского Андрия), Хома (прототип гоголевского Остапа) погиб, пытаясь доставить Назара отцу, а Емельян стал предком Николая Миклухо-Маклая и его дяди Григория Ильича Миклухи, учившегося вместе с Николаем Гоголем и рассказавшего ему семейное предание. Прообразом является также Иван Гонта, которому ошибочно приписывалось убийство двоих сыновей от жены-польки, хотя его жена — русская, и история — вымышленная.

Анализ произведения Жанр произведения — историческая повесть, многоплановая, с большим количеством действующих лиц. В центре повествования — судьба казацкого полковника Тараса Бульбы и двух его сыновей. Завязка — приезд бывших бурсаков в родительский дом. Кульминаций несколько. Развязка — гибель самого Тараса Бульбы. Здоровое, положительное начало, широкий размах природы, талантливость и цельность Гоголь видит в народе, в его героическом прошлом. Повесть «Тарас Бульба» рассказывает читателю о борьбе украинского народа с польской шляхтой. Широкое, эпическое изображение этой борьбы определило патриотический пафос повести. Гоголь показал в своем произведении узы дружбы, связывающие два братских народа — русский и украинский — в их общей исторической судьбе. Писатель не случайно говорит о

---

«русской силе» казачества: для него казачество — это выходцы из русских княжеств, холопы, бежавшие от своих господ, объединившиеся на новой основе для борьбы за свою независимость. Главный герой повести Тарас Бульба не условно-богатырский образ — он наделен конкретными историческими чертами. Гоголь правдиво рисует образ казака той суровой эпохи. Лишь в редкие промежутки затишья Тарас возвращается к мирной семейной жизни; остальное время он — воин, отдающий себя служению отчизне. Тарасу не свойственны колебания, он всегда знает свою цель; свой долг он видит в безупречном служении родине, отсюда истоки его бесстрашия и мужества. «Грубая прямота нрава» Тараса Бульбы противопоставлена изнеженности польской шляхты и тем представителям казачества, которые перенимали ее привычки. Верность родине, любовь к ней для Тараса выше кровного родства и личной привязанности. Тем страшнее трагедия, коснувшаяся его семьи. Было у полковника Бульбы два сына, старший — Остап и младший — Андрий. Остапа Гоголь наряду с другими казаками наделяет богатырскими чертами. А вот Андрий — человек более тонкий, замечаящий и умеющий ценить красоту в окружающей его жизни. Прельстился казак молодой польской панночкой и перешел на сторону врагов, предав и родину, и отца, и товарищей своих. Бульба сам казнил своего сына, изменившего родине и народу. В Остапе мы видим продолжателя отцовского дела, Тарас им гордится. Для Остапа, как и для других казаков, нет ничего дороже отчизны, и для нее он готов вместе со всеми перенести самые страшные муки и смерть. В сцене казни Остап, подвергаемый нечеловеческим пыткам, не теряет мужества, зная, что его гибель не напрасна. Андрий же, став на путь предательства, «пропал для всего казацкого рыцарства», не стал молодой казак защитником родной земли, а вместе с врагами стал убивать своих бывших друзей и товарищей. Образы двух братьев — это два возможных человеческих жизненных пути. Это или бессмертие во имя народного счастья, или бесславная смерть предателя, имя которого потомками если и будет упоминаться, то с ненавистью и позором. По словам Белинского, «Тарас Бульба» — это эпопея, написанная кистью смелую и широкою».

### **повесть о том как поссорились иван иванович**

повесть отрывается восторженными описаниями костюма, дома и сада И.И.. Автор также отмечает «богомольность» И.И., который ходит в церковь лишь для того, чтобы побеседовать с нищими, узнать их нужды, но при этом ничего не подать.

Таким же «хорошим человеком» является и его сосед И.Н.. Он не столько высок, сколько «распространяется в толщину». Он лежебока и ворчун, не следит за своей речью. Тем не менее заканчивается описание главных героев выводом, что они оба прекрасные люди. И чем больше автор восторгается этими людьми, тем ярче становится видна их никчемность.

Следом за прекрасными описаниями открывается жалкая картина города провинциального города Миргорода, в котором и развиваются все события. Главной достопримечательностью города является огромная лужа. Сразу же становится ясно, что в городе беспорядок и за городом никто не следит. Беспечная жизнь помещиков сделала из них бездельников, занятых только раздумьями о том, как бы развеять и потешить свою жизнь.

С непревзойденным мастерством и юмором Гоголь показывает, как молниеносно из друзей И.И. с И.Н. превращаются в заклятых врагов. В итоге ссоры они подают друг на друга в суд.

С возникновением ссоры герои повести воспряли духом, у них появилась цель жизни — выиграть тяжбу в суде. Но их дела вряд ли решатся в обозримом будущем. Ведь судья, даже не почитав дело, сразу же подписывает, чиновники берут взятки и с И.И. и с И.Н..

Повесть заканчивается словами: «Скучно на этом свете, господа», потому что на самом



---

деле таких людей было много по всей России и их существование оставляло желать лучшего.

### **Повесть «Старосветские помещики»**

Пушкин оценил эту повесть как «шутливую трогательную идиллию, которая заставляет нас смеяться сквозь слезы умиления». А Н. В. Станкевич написал своему другу: «Прочел одну повесть из Гоголева «Миргорода» – это прелесть! «Старомодные помещики» – так, кажется, она названа). Прочти! Как здесь схвачено прекрасное чувство человеческое в пустой, ничтожной жизни».

Повесть своей идиллической направленностью дополнительно примыкала не только к предыдущему циклу «Вечеров», но и, как уже говорилось, к юношеской поэме Гоголя «Ганц Кюхельгартен». В ней вновь рисовалась идиллическая среда с ее простыми радостями, естественной жизнью, протекающей на лоне щедрой природы, дары которой ничто не может истощить («... благословенная земля производила всего в таком множестве..., что все эти страшные хищения казались вовсе незаметными»). Казалось бы, повествователь (повесть также была написана в сказовой манере), а вместе с ним и читатель попадал в «маленький осколок давно прошедших времен», уголок «земного рая», «где ни одно желание не перелетает через частокол, окружающий небольшой дворик, за плетень сада, наполненного яблонями и сливами, за деревенские избы, его окружающие, пошатнувшиеся на сторону, осененные вербами, бузиною и грушами». Впрочем, тут же Гоголь (повествователь) добавлял: «Жизнь их скромных владетелей так тиха, так тиха, что на минуту забываешься и думаешь, что страсти, желания и те беспокойные порождения злого духа, возмущающие мир, вовсе не существуют, и ты их видел только в блестящем, сверкающем сновидении». И здесь уже становится очевидна парадоксальность ситуации: описанный рай оказывается эфемерным и недлительным, подобным сновидению. Участием повествователя, сознающего, что в низменную буколическую жизнь можно сойти и забыть в ней лишь ненадолго, дополнительно подчеркивалась эфемерность описанной идиллии. Оттеняла эту эфемерность и присутствующая в повести мифологическая параллель: Филемон и Бавкида, с которыми сравнивались старосветские помещики, были справедливыми богами вознаграждены за их любовь и радушие, в то время, как их порочные соотечественники наказаны. У Гоголя же малороссийские Филемон и Бавкида бесследно сходят со сцены, в то время как их корыстолюбивые соотечественники живут в благоденствии. Идиллия оказывается разрушена и стерта с земли неумолимым течением времени. Гоголь, на этот раз уже вполне сознательно (по сравнению с «Ганцем Кюхельгартемом»), подхватывает дельвиговский «Конец золотого века». Только коллизия оказывается у него перенесена из стилизованной Аркадии на реальную почву современного украинского поместья<sup>1</sup>.

Но реального-ли? И здесь мы сталкиваемся еще с одним гоголевским парадоксом: потому что земной рай, который есть одновременно современное Гоголю украинское поместье, неожиданно предстает как место обитания потусторонней силы. Именно в саду, где еще совсем недавно идиллически прогуливались современные Филемон и Бавкида, Афанасия Ивановича охватывает панический страх, и слышится ему голос, «таинственный зов стосковавшейся по нему души». Именно в саду, при ясном и солнечном дне наступает страшная тишина, предвещающая смерть. И эта тишина, и этот страх принадлежат уже не только герою-повествователю – это одновременно еще и авторский, гоголевский страх: «Но признаюсь, если бы ночь самая бешеная и бурная со всем адом стихий настигла меня одного среди непроходимого леса, я бы не так испугался ее, как этой ужасной тишины, среди безоблачного дня. Я обыкновенно тогда бежал с величайшим страхом и занимавшимся дыханием из сада и тогда только успокаивался, когда попадался мне навстречу какой-нибудь человек, вид которого изгонял эту страшную сердечную пустыню».

---

И в этом, наверное, заключается самое страшное – в месте, которое претендует (со всеми возможными оговорками) быть заместителем земного рая, на самом деле господствует смерть. И тогда вся история вписывается в еще один мифологический топос – той Аркадии, в которой уже побывала смерть и которая сама превратилась в царство смерти<sup>1</sup>. Поразительность «Старосветских помещиков» заключается еще и в том, что при всем, казалось бы, почти реализме описания они могут быть прочитаны кардинально противоположным образом. Райское пространство поместья, о котором уже мы говорили, может быть осмыслено как пространство святости. И даже его подчеркнутая отгороженность от мира вписывается в характерное для Средневековья и раннего Возрождения представление о Рае-саде, отграниченном от «чужого» пространства стеной, которая не допускает в сад проникновения ничего чуждого, способного разрушить *locus amoenus*. Но, вместе с тем, пространство, замышляемое как пространство святости, как таковое у Гоголя не «работает» (или не совсем работает). Буколическая жизнь сада и его хозяев при ближайшем рассмотрении представляется весьма уязвимой. И если Пульхерия Ивановна мыслится как современная Бавкида, то, с другой стороны, она же еще задана (в ретроспективном осмыслении гоголевского творчества) как не дошедший до последней стадии падения Плюшкин, потому что и она, как Плюшкин, была «большая хозяйка и собирала все, хотя сама не знала, на что оно потом употребится». И у нее в доме были «поющие двери» (признак бесхозяйственности), мухи, а также имитация хозяйственности при полном ее отсутствии (ср. описание варенья, которое наваривалось и перегонялось в саду: «Всей этой дряни наваривалось, насоливалось, насушивалось такое множество, что, вероятно, они потопили бы наконец весь двор...»).

С другой стороны, по внешнему ряду повесть представляется историей распада старого патриархально-помещичьего быта, картиной жизни «старичков прошедшего века» со всей бессмысленностью их пошлого существования, лишенного какого бы то ни было проблеска духовности, существования, замкнутого границами небольшого поместья. И вместе с тем, это повесть о великой любви, любви вместе с тем незаметной, но которая оказывается гораздо выше самой что ни на есть возвышенной страсти. В этом смысле центральное место в повести занимает рассказ о молодом человеке, который, потеряв возлюбленную, сам был готов кончить самоубийством и которого повествователь через год после того встретил в обществе другой, женатым, счастливым и довольным. Эта вставная новелла продолжает найденный Гоголем в «Повести о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем» принцип сравнительного жизнеописания, на этот раз уже тройного: история Филемона и Бавкиды, заданная как модель, история новых Филемона и Бавкиды (Афанасия Ивановича и Пульхерии Ивановны) и история страстных любовников, чья любовь, впрочем, не выдерживает перед силою обстоятельств.

Впрочем, есть здесь одно «но»... Ибо в основе любви Афанасия Ивановича и Пульхерии Ивановны лежит сила привычки, более прочной и тем более уж более длительной, чем самая пылкая любовная страсть. Что неоднократно проговаривает и сам Гоголь в повести: «Что бы то ни было, но в это время мне казались детскими все наши страсти против этой долгой, медленной, почти бесчувственной привычки». Мысль, может быть, не так уж и новая: кумир начала XIX в. французский писатель Шатобриан заставил своего героя Рене увидеть в привычке единственный палиатив счастью («Если бы я имел еще безрассудство верить в счастье, я бы искал его в привычке»), что впоследствии дважды перефразировал и Пушкин – во второй главе «Евгения Онегина» («Привычка свыше нам дана / Замена счастью она») и в письме 1831 г., незадолго до женитьбы, к Н. И. Кривцову: «До сих пор я жил иначе, как обыкновенно живут. Счастья мне не было. Il n'est de bonheur que dans les voies communes» (Счастье можно найти лишь на проторенных дорогах).

Однако у Гоголя эта мысль обретает особую остроту. Социальная реальность, «условия общественного бытия», сделавшие жизнь старичков пустой и ничтожной (или, наоборот, прекрасной и возвышенной?), – все это отступает на задний план перед

---

общечеловеческим, в сущности, философским размышлением о существовании любви. И не случайно именно строки о «привычке» вызвали столь страстную полемику в критике. Против них ополчился С. П. Шевырев, заявив, что следовало бы «вымарать» «убийственную мысль о привычке», которая «разрушает нравственное впечатление целой картины»<sup>1</sup>. Белинский же на то ответил, что «никак не может понять» «этого страха, этой робости перед истиной».

## **22-тема: Анализ повести «Шинель»**

### **План:**

- 1) Подробная характеристика образа Акакия Акакиевича Башмачкина.**
- 2) Специфика разработки темы «маленького человека» в данной повести.**
- 3) Оценки повести русскими писателями и критиками.**

«Шинель» — самое значительное произведение петербургского цикла. Окончательная редакция ее относится к 1842 г., но уже в 1836-м Гоголь читал ее в черновой редакции Пушкину. Сюжет повести возник из канцелярского анекдота о чиновнике, страстном охотнике, который потерял на охоте ружье, приобретенное ценой лишений и неутомимого труда. Однако под пером Гоголя анекдот приобретает трагическое звучание: маленький человек, Акакий Акакиевич Башмачкин, потеряв шинель — признак принадлежности к бюрократическому миру, — перестает интересовать окружающих его людей. Стремление Башмачкина во что бы то ни стало сшить новую шинель рассматривается Гоголем не как стремление удовлетворить собственное тщеславие, а как естественное желание почувствовать себя человеком. Изображение зреющего в сознании героя протеста Гоголь относит к финалу, заставляя Башмачкина «сквернохульничать, произнося самые страшные слова...», следовавшие за словами «ваше превосходительство». Поэтому «естественным» оказывается и фантастическое завершение сюжета: появление мертвого Башмачкина, снимающего шинели с прохожих, а затем и с самого *значительного лица*. То, что «Петербург остался без Акакия Акакиевича, как будто в нем его и никогда не было», рассматривается повествователем как высшая несправедливость. Чтобы обнаружить это, Гоголь и обращается к фантастике. Фантастическое происшествие с шинелью заставило генерала изменить свое поведение с подчиненными и прекратило появление чиновника-мертвеца. Таким образом, гоголевский гротеск имел под собой вполне реальное основание: фантастическое было формой обнаружения противоестественности петербургской действительности и средством ее сатирического разоблачения. Повесть «Шинель» оказала самое непосредственное влияние на идейный замысел романа «Бедные люди» Достоевского, цикл «Записки охотника» Тургенева, рассказы Григоровича. «Все мы вышли из гоголевской «Шинели», — признавался Достоевский.

---

## **23-Тема: Комедия Н.В.Гоголя «Ревизор».**

### **План:**

- 1) Специфика жанра**
- 2) Анализ основных образов комедии.**
- 3) Сатирическая заостренность пьесы Н.В.Гоголя**

Интерес к театру и драматургии Гоголь пронес через всю жизнь. «Театр, — писал Гоголь, — ничуть не безделица и вовсе не пустая вещь, если примешь в соображение то, что в нем может поместиться вдруг толпа из пяти, шести тысяч человек и что вся эта толпа, ни в чем не сходная между собою, разбирая по единицам, может вдруг потрястись одним

---

потрясением, зарыдать одними слезами и засмеяться одним всеобщим смехом. Эта такая кафедра, с которой можно много сказать миру добра».

Между тем репертуар русского театра к началу 30-х годов XIX столетия находился в плачевном состоянии. На сцене господствовали пустые водевили и переводные комедии, псевдоромантические комедии Кукольника и Полевого. Характерно, что комедия «Горе от ума», допущенная к постановке в 1831 г., на столичной сцене в этот сезон шла только два раза. Изображение русской действительности, ее настоящего момента практически отсутствовало на русской сцене.

Особый интерес Гоголь испытывал к комедии, относясь к ней не как к развлекательному, а как к жанру, способному ставить и решать насущные проблемы современности. Все предшествующие появлению «Ревизора» драматические опыты Гоголя — «Владимир 3-й степени», «Утро делового человека», «Тяжба» — были лишь подготовительными этюдами к созданию этой комедии. В письме к Пушкину от 7 октября 1835 г. Гоголь просит сюжет для нового произведения: «Сделайте милость, дайте сюжет, духом будет комедия из пяти актов и, клянусь — будет смешнее черта! Ради бога. Ум и желудок мой оба голодают!» Позднее, в «Авторской исповеди», Гоголь отмечал, что мысль «Ревизора» принадлежала Пушкину.

Известно, что Пушкина во время поездки его в Нижний Новгород приняли за ревизора. Пушкин же рассказывал в кругу друзей об одном авантюристе, который в городе Устюжне выдал себя за ревизора и обобрал умиравших от страха чиновников. Таким образом, основой сюжета была сама жизнь. Новаторская же идея художественной обработки сюжета всецело принадлежала самому Гоголю.

Русская комедия, на традиции которой опирался Гоголь, возбуждала негодование против «уклонения общества с прямой дороги». Среди комедий-предшественниц «Ревизора» следует назвать «Недоросля» Фонвизина, «Горе от ума» Грибоедова и комедию конца XVIII в. «Ябеда» Капниста. Конфликт этих произведений строился на резком противопоставлении отрицательных явлений в лице нерадивых и беспомощных чиновников, помещиков и нравственного идеала, заключенного в образах Правдина, Стародума, Чацкого. Резкая поляризация добра и зла обуславливала напряженность конфликта и сюжетного действия произведений.

Новизна «Ревизора» заключалась прежде всего в характере конфликта, положенного в основу ее сюжета. «Ревизор» — *сатирическая* комедия, конфликт ее строится не на столкновении положительных и отрицательных персонажей, а обусловлен резким несоответствием нравственной «пошлости» общественного самосознания авторскому идеалу. Гоголь последовательно, всем ходом действия разоблачает мнимые ценности современного ему общества. Поэтому *обман и самообман*, в плену которого находится современный человек, и представляет собой *единую психологическую пружину действия*. Именно она мотивирует поступки всех и каждого персонажа комедии, «вяжет в единый узел», по выражению Гоголя, все обрисованные в комедии характеры.

Безусловно, центральным персонажем комедии является Хлестаков. Сама же интрига «Ревизора» настолько парадоксальна, что даже внимательный читатель и зритель не сразу улавливают полную *бездейственность* главного героя, поступки которого «срежиссированы» обстоятельствами, то есть умирающими от страха разоблачения пройдохами чиновниками. Не Хлестаков ведет интригу, намереваясь обманым путем завоевать расположение города, а благоговение перед чином, существующее независимо от него самого.

Вся система образов комедии построена на взаимоотражении одного характера — Хлестакова — в других. В этом сюжетном принципе заключалась основная идея пьесы, о

---

которой Гоголь неоднократно говорил в многочисленных последующих автокомментариях «Ревизора». Прежде всего эта мысль звучала в «Отрывке из письма написанного автором после первого представления «Ревизора», которое состоялось в апреле 1835 г. в Петербурге. В заключительной характеристике образа Хлестакова Гоголь писал: «Словом, это лицо должно быть тип многого разбросанного в разных русских характерах... Всякий, хоть на минуту, если не на несколько минут, делался или делается Хлестаковым... Словом, редко кто им не будет хоть раз в жизни, — дело только в том, что вслед за тем очень ловко повернется, и как будто он и не он».

Действительно, все персонажи комедии несут на себе отпечаток «хлестаковщины»: каждого из них характеризует своя мера «пошлости», признания естественными «призрачными» идеалов, господствующих в обществе. Центральной в этом отношении является фигура городничего.

Казалось бы, ничем этот пробившийся «из низов» умный и практический человек не напоминает «фитюльку» Хлестакова, однако автор сближает героев, показывая их поведение в сходных по смыслу сценах «вранья» в третьем (Хлестаков) и пятом (городничий) действиях. *Сатирическая градация* определяет композицию обеих сцен. Сцена «вранья» Хлестакова начинается с вполне невинного заявления героя о том, что он «с хорошенькими актрисами знаком... С Пушкиным на дружеской ноге...», потом появляется «арбуз — в семьсот рублей арбуз ... и суп в кастрюльке прямо на пароходе приехал из Парижа» и «тридцать пять тысяч одних курьеров», скачущих к Хлестакову с просьбой управлять департаментом, и наконец знаменитое: «Я везде, везде». Нагромождение нелепостей в речи Хлестакова по мере высказывания возрастает, одно утверждение «тянет» за собой другое и наконец разрешается символическим «Я везде». Алогичность высказывания становится формой саморазоблачения персонажа и той действительности, которая его породила.

В первом явлении пятого действия («вранье» Городничего) Гоголь вновь обращается к приему сатирической градации, «озвучивая» мечты о жизни в Петербурге, чипе, красной ленте, **адьютантах**, скачущих впереди его генеральской особы. Так происходит реализация скрытого смысла слов Хлестакова «Я везде».

«Зеркальность» многих сцен «Ревизора», заявленная в эпиграфе: «Неча на зеркало пенять, коли рожа крива», позволила Гоголю показать масштабы «пошлости» общественного сознания. Казалось бы, что общего между Линой Андреевной и Бобчинским? Праздное любопытство и стремление к бессмысленному всезнайству «объединяет» этих персонажей и проявляется в их словесно совпадающих репликах. Так, Бобчинский просит городничего взять его посмотреть на приезжего: «...я так: петушком, петушком побегу за дрожками. Мне бы только немножко в щелочку в дверь этак посмотреть, как у него эти поступки...» Анна Андреевна, возмущившись, что ждать новостей еще два часа, кричит Авдотье: «...да ты бы побежала за дрожками... подсмотри в шелку и узнай все, и глаза какие: черные или нет, и сию же минуту возвращайся...»

В иной форме «отражается» хлестаковщина в образе унтер-офицерской жены. За моральный ущерб, нанесенный ей публичной поркой, она требует заплатить деньги, считая, что «от своего счастья мечта отказываться». Фраза городничего, оправдывающегося перед Хлестаковым и утверждающего, что «она сама себя высекла», имеет символический смысл. Реальная нелепость, представленная как факт, — не только оценка конкретного проявления абсурда жизни (высекли невинного), но и форма его проявления.

Мотив «сечения» определяет нравственный пафос последнего монолога городничего, завершающего действие комедии. В этом монологе автор разрушает условность театрального искусства и устраняет границу между сценой и зрительным залом.

---

Показательна «литературная мотивировка» исступления городничего: «...найдется щелкопер, бумагомарака, в комедию тебя вставит...и будут все скалить зубы и бить в ладоши. Чему смеетесь? над собой смеетесь!» Собственно говоря, обращение: «Чему смеетесь?» — относится не к расположившимся на сцене персонажам, а к зрителям, которые подготавливаются драматургом к восприятию развязки и финала пьесы. Композиционное построение сюжета является важнейшим аргументом в пользу того, что перед нами *сатирическая* комедия, в которой авторский идеал не получил своего прямого воплощения. Реплика жандарма о приезде чиновника из Петербурга мгновенно развязывает конфликт и возвращает нас к столь же стремительной завязке, словам городничего: «Я пригласил вас, господа, тем, чтобы сообщить вам пренеприятное известие. К нам едет ревизор». Композиционное кольцо символизирует начало нового движения по кругу: внутренний мир персонажей остался неизменным, как, впрочем, остались без изменений и условия их существования.

Для самого Гоголя развязка и особенно *немая сцена* были очень важны. В них выражена мысль о нравственном потрясении, которое должен испытать зритель, «применив» изображенное к себе, и «испугаться», увидев в зеркальном отражении событий и лиц нечистую душу всего общества, в том числе и свою собственную. Остановка движения на сцене, «окаменение» действующих лиц, переносило действие комедии, которая еще не закончилась, во внутренний мир зрителя, где и должен был, по мнению Гоголя, свершаться высший нравственный суд над пороками современного общества. Этот суд должен был стать закономерным результатом Смеха — единственного положительного лица комедии, который рождался из отрицания порока и возможности нравственного возрождения человека.

---

### **Жанровое новаторство комедии «Ревизор»**

Новизна «Ревизора» заключалась, в частности, в том, что Гоголь перестроил тип сценической интриги: теперь она приводилась в движение не любовным импульсом, как в традиционной комедии, но административным, а именно: прибытием в город мнимой высокой особы – ревизора<sup>1</sup>. «Не нужно только позабывать того, в голове всех сидит ревизор. Все заняты ревизором. Около ревизора кружатся страхи и надежды всех действующих лиц», – писал он в «Предупреждении для тех, которые пожелали бы сыграть как следует «Ревизора» (1836). Впоследствии такой зачин поразил режиссера Немирович-Данченко: «одна первая фраза ... И пьеса уже начата. Дана фабула и дан ее главнейший импульс – страх»<sup>1</sup>.

Причем, как это часто бывает, новое оказалось хорошо забытым старым. Сам Гоголь в «Театральном разезде после представления новой комедии» (пьесе малой формы, начатой в 1836 г. как отклик на премьеру «Ревизора») объяснял: «В самом начале комедия была общественным, народным созданием. По крайней мере, такую показал ее сам отец ее, Аристофан. После уже она вошла в узкое ущелье частной завязки, внесла любовный ход, одну и ту же непременно завязку».

Ломая традицию, Гоголь отказался и от привычной иерархии главных и второстепенных персонажей. Напротив, в его пьесе во всех перипетиях действия находился не один, не несколько персонажей, но весь их сонм. Сюда же добавлялись еще и персонажи внесценические, заполнявшие все мыслимое пространство города (вспомним, например, сцену из четвертого акта, когда в открывшуюся дверь «выставляется» «фигура во фризовой шинели», что перебивается вмешательством Осипа: «Пошел, пошел! чего лезешь?»). Сам Гоголь назвал это «общей» завязкой, противопоставляя ее «частной завязке», построенной на любовной интриге. «Нет, комедия должна вязаться сама собою, всей своей массою, в один большой, общий узел. (...) Тут всякий герой; течение и ход

---

пьесы производит потрясение всей машины: ни одно колесо не должно оставаться как ржавое и не вводящее в дело».

О необходимости завязки, выходящей за рамки личной судьбы, постановке всех без исключения персонажей перед лицом общезначимого, рокового для них события, Гоголь писал уже в своей рецензии на картину К. Брюллова, которую Ю. В. Манн предлагает рассматривать как еще один источник драматургической коллизии «Ревизора» и своеобразный краткий конспект структурных принципов пьесы. Пластика окаменения как наглядное выражение общего потрясения дополнительно объединяла эстетические принципы брюлловской картины и гоголевской комедии.

При работе над «Ревизором» Гоголь сознательно сокращал проявления грубого комизма (такие как, например, потасовки, удары, которые изначально присутствовали в тексте, из окончательной редакции пьесы были удалены). Из фарсовых сцен в пьесе осталась лишь одна: сцена падения Бобчинского у двери (вообще же само имя Бобчинский, в сочетании с Добчинским восходит к фольклорному архетипу: Фома и Ерема). Сцены подслушивания, которые обычно бывают источником комедийных коллизий, также подвергаются переосмыслению. Так, когда Бобчинский подслушивает разговор Городничего с Хлестаковым, это не ведет к раскрытию тайны (он слышит лишь то, что и так стало бы ему известно). Трансформация и редуцирование комических приемов перемещает комическое начало в сферу психологического взаимодействия персонажей. «Гоголь находит сценическое движение в неожиданностях, которые проявляются в самих характерах, в многогранности человеческой души, как бы примитивна она ни была». Парадоксальным образом при всем своем новаторстве Гоголь довольно четко соблюдал каноны классицистической драматургии. Сюда относятся и говорящие имена, свойственные комедии классицизма, прямо указующие на порок: Держиморда («ударит так, что только держись»), Ляпкин-Тяпкин (дела, идущие в суде тяп-ляп), Хлестаков («легкость в мыслях необыкновенная») и т. д.

Идя в разрез с романтической эстетикой, борющейся за низвержение оков трех единств (требование, предельно жестко сформулированное В. Гюго в «Предисловии» к «Кромвелю», – позиция, которой не чужд был и Пушкин), Гоголь скрупулезно придерживается всех единств. Пожалуй, единственное слабое отступление мы наблюдаем лишь в одной позиции: вместо одного места действия в комедии фигурируют два – комната в гостинице и комната в доме городничего. Что касается единства времени, то здесь Гоголь четко придерживается классицистического закона, хотя и в ослабленном варианте: традиционно возможно было более строгое соблюдение единства – не более 24 часов, что, в частности, предписывалось «Поэтическим искусством» Буало; менее строгий вариант предполагал не более 36 часов, т. е. полутора суток. Если при этом вспомнить, что четвертый и пятый акт «Ревизора» представляют собой события последующего дня, то становится понятно, что действие комедии уместается в полутора суток. Что касается единства действия, то очевидно, что соблюдено и оно. Более того, как уже говорилось, именно на единстве действия, понятого как единство ситуации, и держится вся комедия. Композиционно пьеса также была очень тщательно выстроена. Всего она состояла из пяти актов. Кульминация наступала ровно посередине: в 6-м явлении 3-го действия, состоящего из 11 явлений. Участники коллизии симметрично вводились в действие: в первом действии Сквозник-Дмухановский беседовал с каждым из горожан, в четвертом действии чиновники поочередно наносили визиты Хлестакову. В пятом действии следовало новое представление всех действующих лиц, но теперь уже косвенное, через призму восприятия Хлестакова, пишущего письмо Тряпичкину. Излишне говорить, насколько симметрично была выстроена Гоголем и завершающая немая сцена с городничим «посередине в виде столпа...». Как писал Андрей Белый, «фабула снята, фабула – круг... Последнее явление возвращает к первому; и там и здесь – страх: середина же – вздутый морок».

---

При этом развязка, наступавшая в пятом действии, естественно знаменуя финал, выполняла вместе с тем роль новой кульминации, что выражалось немой сценой, близкой по жанру популярным в конце XVIII – начале XIX в. «живым картинам», введенным в театральный и светский обиход Ж. Л. Давидом и Ж. Б. Изабэ. Впрочем, как раз здесь Гоголь и отступал от законов правдоподобия: сцена, согласно указаниям автора, должна была длиться от полутора до двух-трех минут и заключала в себе множественность смыслов, вплоть до эсхатологического значения высшего, Божественного суда. Важнейшей ее чертой было всеобщее окаменение персонажей.

#### **24-Тема: Поэма «Мёртвые души».**

##### **План:**

- 1) Нравственное уродство крепостников-помещиков.**
- 2) Чичиков – тип нового героя.**
- 3) Тема народа а поэме**
- 4) Роль лирического отступления в размышлениях автора о судьбах старны и народа.**

В пору создания «Ревизора» Гоголь уже приступил к работе над «Мертвыми душами». По замыслу автора, это произведение должно было отличаться от «Ревизора» широтой критического изображения жизни. Сюжет путешествия, избранный Гоголем, как нельзя лучше отвечал намерению писателя «проехать» вместе с Чичиковым по всей России и показать хотя «с одного боку», отрицательного, но «всю Русь».

Первые главы задуманного произведения Гоголь успел прочитать Пушкину. Поэт, всегда смеявшийся при чтении Гоголя, на этот раз по мере чтения глав «Мертвых душ» становился все мрачнее. Когда же чтение кончилось, он произнес голосом, полным тоски: «Боже, как грустна наша Россия!»

Над первым томом «Мертвых душ» Гоголь работал пять лет. В декабре 1840 г. он был закончен. Для издания своей поэмы писатель возвратился из Италии.

«Мертвые души» — произведение, которое в органичном единстве соединяет резко критическое изображение русской действительности с размышлениями писателя о ее богатейших потенциальных возможностях, которые не могут быть реализованы. В ходе работы над «Мертвыми душами» Гоголь все более убеждается сам и убеждает читателя в том, что «плодовитое зерно» русской жизни сокрыто в национальной специфике духовной природы русского человека. Замысел обусловил своеобразие его художественного воплощения: гармоничное соединение *эпического* (критического) и *лирического* (утверждающего) на чал в изображении русской действительности.

Особенности идеи произведения нашли воплощение и его композиционном решении. Рассказ о покупках Чичиковым мертвых душ и свершении купчей в губернском городе постоянно прерывается авторскими отступлениями, комментариями, подчас никак не связанными с поворотами сюжета. Так, VII глава открывается пространными размышлениями автора о судьбе сатирического писателя, «дерзнувшего вызвать наружу все, что ежеминутно перед очами... всю страшную, потрясающую типу мелочей, опутавших нашу жизнь, всю глубину холодных, раздробленных, повседневных характеров, которыми кишит наша земная, подчас горькая и скучная дорога...».

Л между тем это лирическое отступление подводит итог первых шести глав повествования, в которых перед читателем предстали эти характеры, а точнее, психологические оттенки русского национального типа, в образах Манилова, Коробочки,



---

Собакевича, Ноздрева, Плюшкина, Чичикова и многих других второстепенных персонажей. В этих и последующих главах Гоголь создает образ впавшей в сон национальной души. «Портрет» этот составляется Гоголем из различных явлений реальной действительности: описаний быта дворянской усадьбы, наружности и одежды ее хозяина, русской деревни и ее обитателей. Все в произведении сходится к этому центру, все подчинено его всестороннему изображению.

Решению этой задачи не противоречит *статичность композиции* первых шести «деревенских» глав первого тома. Развития действия здесь по существу нет: оно выражено однообразным повторением одной и той же ситуации посещения Чичиковым помещиков с целью покупки ревизских душ. Даже диалог с потенциальным продавцом происходит по одному сценарию: «тонкие» намеки Чичикова сначала вызывают недоумение, иногда подозрения и опасения, но все завершается выгодной для обеих сторон жульнической сделкой. «Интерес» повествования мотивирован многократным повторением одного и того же действия, раскрывающего многообразие психологических оттенков и бытовых деталей русского характера и русской жизни.

Композиционное своеобразие "Мертвых душ" во многом определяется их жанром. Произведение Гоголя - эпическая поэма в прозе, в своем жанре столь же оригинальная, как и лирический роман в стихах Пушкина - в ряду тех произведений, особенности которых обозначаются словом "роман".

Как эпическую поэму в прозе, "Мертвые души" необходимо рассматривать с точки зрения соотношения системы образов и лирических отступлений, которое является композиционным стержнем поэмы. Им, этим соотношением, скрепляется вся поэма, уравниваются эпизоды, обуславливается чередование образов-типов и лирических отступлений.

Перед Гоголем в "Мертвых душах" стояла задача изображения не истории тех или иных сторон крепостнического строя в типах, а скорее их уродливых проявлений на определенном историческом этапе загнивания и омертвления этого строя. Понятно, что для этого надо было показать широкий участок жизни, создать множество таких характеров, в которых обобщались бы существенные, типические черты людей, сформированных данной эпохой (должна была "отозваться вся Русь" или "вся Русь хотя с одного бока").

Композиция традиционного социально-психологического романа не удовлетворяла этим требованиям в силу того, что магистральные линии сюжета оказались бы связанными с ограниченным кругом действующих лиц, развивающихся в пределах какой-то одной проблемы. Показать в романе разные проявления загнивания и омертвления всей системы и основных институтов самодержавия было труднее, чем в жанре, избранном Гоголем, - для сюжета "Мертвых душ" потребовалось бы много томов, если героев поэмы рисовать так основательно, как это делается в романе. А нужды в этом и не было, - зачем рассказывать о прошлом Манилова, если он раскрывается весь в нескольких деталях своего повседневного бытия?

Над первым томом «Мертвых душ» Гоголь работал пять лет. В декабре 1840 г. он был закончен. Для издания своей поэмы писатель возвратился из Италии.

Линейное построение романа, которое и предполагала пикареска (произведение, содержанием которого являются забавные приключения плута), сразу же придало произведению эпический характер: автор проводил своего героя сквозь «цепь

---

приключений и перемен, дабы представить с тем вместе вживе верную картину всего значительного в чертах и нравах взятого им времени» (эта характеристика «меньшего рода эпопеи», данная Гоголем уже в середине 40-х годов в «Учебной книге словесности для русского юношества», во многом была применима и для «Мертвых душ»).

«Мертвые души» — произведение, которое в органичном единстве соединяет резко критическое изображение русской действительности с размышлениями писателя о ее богатейших потенциальных возможностях, которые не могут быть реализованы. В ходе работы над «Мертвыми душами» Гоголь все более убеждается сам и убеждает читателя в том, что «плодовитое зерно» русской жизни сокрыто в национальной специфике духовной природы русского человека. Замысел обусловил своеобразие его художественного воплощения: гармоничное соединеного характера. Образы помещиков. В образах поместных существвателей Гоголь воплощает различные «оттенки» нравственной патологии крепостнического бытия, рассматривая проявление ее как бы под микроскопом, «увеличивающим» характерную черту объекта изображения. Психологический метод Гоголя, согласно которому «странные герои» его повествования изображены «с одного боку», сугубо отрицательного, следует рассматривать как важный этап становления психологизма русской литературы. Поместное дворянство, запечатленное в образах Манилова, Собакевича, Коробочки, Ноздрева, — это социальные типы, а не индивидуализированные характеры. В каждом из них воплощен определенный тип психологической реакции на окружающий мир. Внутреннюю «неподвижность» названных персонажей Гоголь обозначает «маской»: она указывает на равенство внешнего проявления и сущности персонажа (внешняя неуклюжесть Собакевича, нищенские лохмотья Плюшкина), а также выполняет роль личины, за которой скрывается нравственная пустота.

Каждая маска расцветивается многообразными красками жизненных наблюдений Гоголя за «впавшей в сон национальной душой». У каждого из помещиков есть своя психологическая доминанта, его «задор», который передается прежде всего в речи персонажей. Каждая из сцен покупки Чичиковым мертвых душ имеет диалогическую форму, что придает большинству эпизодов сценический характер, близкий по своему типу к структуре сюжетной ситуации комедийного действия. Один из вариантов развертывания ее — сцена в доме Коробочки, созданная по «правилам» драматической формы.

Сцена торга предваряется развернутым лирическим отступлением Гоголя о «тонкостях нашего обращения», которое никогда не будет понятно ни французу, ни немцу.

Иностранец «тем же языком станет говорить и с миллионщиком, и с мелким табачным торгашом», а вот у нас, замечает автор, обязательно выразится не столько предмет разговора, сколько социальный статус его участников: «... у нас есть такие мудрецы, которые с помещиком, имеющим двести душ, будут говорить совсем иначе, нежели с тем, у которого их триста, а с тем, у которого их триста, будут говорить не так, как с тем, у которого их пятьсот<...> словом, хоть восходило миллиона, все найдутся оттенки». От формулировки основного нравственного принципа, регулирующего взаимоотношения между людьми в современной действительности, Гоголь переходит к конкретизации высказанных соображений, показывая закономерность и естественность метаморфоз, свершающихся с безымянным правителем канцелярии: в зависимости от обстоятельств он выступает то орлом, то куропаткой, то Прометеем, то с ним сделается «такое превращение, какого и Овидий не выдумает: муха, меньше даже мухи, уничтожился в песчинку!» Возникающие в экспозиции сцены персонажные позиции орла и куропатки оказываются теми «границами», в пределах которых идет диалог Чичикова и Коробочки, а герои постоянно меняют свои роли.

Пожалуй, ни на одном из помещиков Чичиков не испытывает свое умение разговаривать так, как с Коробочкой. Еще не сказав ни слова о своем деле, он получает от нее встречное

---

настойчивое предложение *купить* у нее мед или пеньку. Этот мотив возникнет в разговоре персонажей не один раз, перебивая рассуждения Чичикова о выгоде продажи мертвых душ, и счастливо разрешается для героя в результате вскользь произнесенных слов о том, что он ведет и казенные подряды. Возможность продать вместе с мертвыми душами запасы ржаной и гречневой муки, крупы или скотины битой — важный аргумент для Коробочки, согласившейся на сделку.

Реплики участников диалога Гоголь дважды «разбивает» их «внутренними голосами», в которых передана оценка одного героя другим. В начале сцены торга Чичиков уже понял, что собой представляет Коробочка, но не решается произнести вслух свое суждение о ней («Эк дубноголовая какая!»). Однако в финале сцены он не только «посулил ей чорта», подивился, что «они вам десятками не снятся», но и почти признался в своем поражении: «Да не найдешь слов с вами!» Второй раз «внутренний голос» характеризует соображения Коробочки, которая «подумала между тем про себя»: «Хорошо бы было, если бы он забирал у меня в казну муку и скотину, нужно его задобрить: теста со вчерашнего вечера еще осталось.» Действительно, только в финале сцены Коробочка перестает возражать Чичикову («Знай я прежде, что ты такой сердитый, да я бы совсем тебе не прекословила», — произносит она *просительным* голосом), по-своему понимая выгоду, которую сулит ей расположение покупателя странного товара.

Примечательно, что автор-повествователь не участвует в комментировании поведения персонажей в последней мизансцене, графически располагая реплики так, как это делается в драматическом произведении. Смысловую нагрузку несет и ритмический рисунок диалога: быстрота, с которой персонажи реагируют на слова друг друга, свидетельствует о том, что в лице Коробочки Чичиков столкнулся с противником, достойным себе:

«Так уж, пожалуйста, не позабудьте насчет подрядов».

«Не забуду, не забуду», — говорил Чичиков, выходя в сени.

«А свиного сала не покупаете?» — сказала хозяйка, следуя за ним.

«Почему не покупать? Покупаю, только после».

«У меня о святках и свиное сало будет».

«Купим, купим, всего купим, и свиного сала купим».

«Может быть, понадобится еще птичьих перьев. У меня к Филиппову посту будут и птичьи перья».

«Хорошо, хорошо», — говорил Чичиков.

Перипетии словесного поединка внешне завершаются победой Чичикова, получившего список умерших крестьян, однако последние реплики диалога свидетельствуют о том, что дело о покупке мертвых душ для Коробочки далеко не закончено: в ее сознании прочно утвердилось желание продать Чичикову о святках свиное сало, а к Филиппову посту — птичьи перья. «Птичья» тема, намеченная в образах «орла» и «куропатки» в экспозиции сцены, получает здесь символическое разрешение. Чичиков-орел, «победивший» Коробочку-куропатку, не только «ощипал» ее, но и сам потерял и еще потеряет в этой борьбе значительное количество нервов «перьев»: скупая и расчетливая помещица сыграет далеко не последнюю роль в разоблачении его аферы.

Финалом драматического диалога Чичикова с Коробочкой становится лирическое отступление, композиционная роль которого может быть определена как лирическое завершение экспозиции сцены. Авторский комментарий Гоголь посвящает обобщению наблюдений над социально-психологическим типом, представленным в образе Коробочки. Гоголевский прием изображения «многого в одном» поясняет мысль писателя об объединяющем единстве психологии Коробочки, ничем не отличающейся от «сестры ее, недостижимо огражденной стенами аристократического дома с благовонными

---

чугунными лестницами, сияющей медью, красным деревом и коврами», с психологией дамы, мысли которой заняты не тем, «что делается в ее доме и в ее поместьях, запутанных и расстроенных, благодаря незнанию хозяйственного дела, а о том, какой политический переворот готовится во Франции, какое направление принял модный католицизм». Таким образом, индивидуальный «задор» дубиноголовой помещицы приобретает характер обобщения, раскрывающего бессмысленность и пустоту нравственной жизни русского дворянства.

Переключение критики отдельных проявлений социальной психологии в образах «уродливых помещиков» на резкую оценку нравственных пороков общества в целом — прием, неоднократно использованный Гоголем в тексте «Мертвых душ». Так, о Собакевиче сказано, что он сидит во многих сановитых особах; о Коробочке — что ею оказывается часто «иной почтенный и государственный даже человек»; о Ноздре-ве — что «он везде между нами, только в другом кафтане».

Преклонение русского человека перед всем нерусским особо подчеркнуто в образе Манилова. Его отчужденность от национально-народной основы проявляется в каждом поступке, каждом жесте и слове персонажа. Об этом свидетельствуют имена сыновей героя — Фемистоклос и Алкид, вопрос, обращенный к Фемистоклосу о Франции и Париже. Убийственная критика русской галломании заключена в самом факте перевода Чичиковым для Манилова русской народной пословицы: «Не имей сто рублей, а имен сто друзей» — на русский язык, написанной им в маниловской манере какому-то мудрецу: «Не имей денег, имей хороших людей для обращения».

В этом контексте злой пародией звучат слова Манилова: «Вы извините, если у нас нет такого обеда, какой на паркетах и в столицах: у нас просто, по русскому обычаю, щи, но от чистого сердца». Это уже стрела, пущенная Гоголем в адрес не только Манилова, но и всех тех представителей русской поместной и чиновной аристократии, о которых неоднократно говорит Гоголь, иронически характеризуя высшее общество, испытывающее «благоговение к тем спасительным пользам, которые приносит французский язык России», <...> изъясняющегося на нем во все часы дня, конечно, *из глубокой любви к отчизне*».

Главы, посвященные помещикам, предваряются в «Мертвых душах» рассказом о визитах Чичикова к городским сановникам, которых он объезжает в порядке, соответствующем их чину и занимаемому положению. Центральный эпизод первой главы — вечеринка у губернатора, композиционно выполняющая роль «мостика», переброшенного к «помещичьим» главам. Здесь намечен основной принцип повествования о поместных существователях. Они предстают перед читателем в «двойном» освещении — с точки зрения автора и Чичикова.

Образ окружающего мира возникает перед Чичиковым *вдруг*, в одну минуту, когда читатель вместе с героем видит общество, в которое он попал: «Черные фраки мелькали и носились врозь и кучами там и там, как носятся мухи на белом сияющем рафинаде в пору жаркого июльского лета...» Первое впечатление Чичикова уточняется автором,

переключающим наблюдение в фазу обобщения, сделанного в результате сравнения-сопоставления людей с мухами («они влетели вовсе не с тем, чтобы есть, но чтобы только показать себя, пройтись взад и вперед по сахарной куче <...> и опять улететь и опять прилететь с новыми докучными эскадронами»). Перед нами яркий эмоционально окрашенный пролог дальнейшего повествования, определяющий сатирическую тональность не только помещичьих, но и чиновничьих глав.

---

По принципу двухголосия построено следующее затем рассуждение о тонких и толстых как о социально-психологических типах. Здесь Гоголь дает характеристику губернского чиновничества и одновременно знакомит читателя с биографией Чичикова. Она будет рассказана читателю в одиннадцатой главе, но основные ее параметры закладываются Гоголем уже в первой главе. Автор предоставляет герою право выбрать манеру поведения, что он и делает, усыпив внимание окружающих вовремя сказанным комплиментом. Чичикову потребовалось мгновение («глядел минуты две очень внимательно», замечает Гоголь), чтобы понять, что «мужчины здесь, как и везде, были двух родов: «одни тоненькие <...> такого рода, что их с трудом можно было отличить от петербургских <...> другой род мужчин составляли толстые или такие же, как Чичиков, т. е. не так, чтоб слишком толстые, однако ж и не тонкие». В развернутом авторском суждении о типичной судьбе толстых, к которым по некотором размышлении присоединился Чичиков, прослежен путь, уже наполовину пройденный героем. Он, как и все толстые, никогда не любил «косвенных мест, а все прямые», не придавал особого значения наружному блеску, предпочитая «благодать божию в шкатулках», и также, как большинство толстых, мечтает о том, чтобы «сделаться помещиком, славным русским барином, хлебосолом...» Заметим, что данная характеристика строится Гоголем на искусном соединении двух стилистических пластов: речи автора и героя. План речи Чичикова связан со словесным выражением его собственного жизненного кредо (о предпочтении прямых мест косвенным, о божией благодати в шкатулке), которое приведет его к положению «славного русского барина». Комментарий автора, посвященный ироническому изображению тоненьких, выполняет роль фона, на котором общественная польза, приносимая толстыми, выглядит весьма убедительно. Образ «славного русского барина», сложившийся в сознании Чичикова, - вот идеал, к которому стремится герой. Именно он вдохновляет героя на аферу, служа «оправданием» его жульнической сделки.

Образ Чичикова. Чичиков, как и Хлестаков, сидит в каждом человеке, убеждает нас Гоголь, показывая, каким разным он может быть в зависимости от ситуации. В «Мертвых душах», как и «Ревизоре», Гоголь представляет героя прежде всего как субъекта речи. Однако если в комедии высказывания Хлестакова и особенно его монолог на обеде служит средством саморазоблачения персонажа, то в «Мертвых душах» Чичиков больше молчит, чем разговаривает.

Молчание Чичикова весьма красноречиво: здесь содержится мотивация успеха его предприятия, о котором пока знает только автор. Гоголь рисует контуры его характера, упоминая о чрезвычайном разнообразии тем разговора, которые Чичиков мог поддержать: о лошадином заводе, о хороших собаках, о следствиях казенной палаты, о биллиардной игре, о добродетели, о выделке горячего вина, «о таможенных надсмотрщиках и чиновниках, и о них он судил так, как будто бы сам был и чиновником и надсмотрщиком». В именовании тем, в порядке их следования содержится важная информация: последняя тема, намекает автор, имеет самое непосредственное отношение к Чичикову, то, впрочем, не мешает повествователю отметить умение героя «хорошо держать себя», говорить «ни громко, ни тихо, а совершенно так, как следует. Словом, куда ни повороти, был очень порядочный человек», — делает вывод автор, в данном случае выражая мнение чиновников города N.

Следующий за обобщением пассаж посвящен разъяснению образа Чичикова, сложившегося в воображении отдельных представителей городской верхушки. Губернатор характеризовал его «благонамеренным человеком», прокурор — «дельным», жандармский полковник — «ученым», председатель палаты — «знающим и почтенным», полицеймейстер — «почтенным и любезным», жена полицеймейстера — «любезнейшим и обходительнейшим». Чичиков еще не сказал ни слова, а читатель уже может составить мнение о нем, как о человеке, обладающем незаурядным талантом речевого общения,

---

умеющем произвести нужное впечатление даже на Собакевича, который дает ему определение «преприятного». Так в конце первой главы Гоголь «запускает» основной механизм развертывания сюжета о похождениях Чичикова, подготовившего благоприятную почву для осуществления своей смелой аферы. Из многообразия суждений о нем автора, главных, второстепенных и эпизодических персонажей вырастает не только полноценное знание о сущности представленного героя, но и создается образ России, поразивший Чичикова и чичиковщину.

Поэтому Чичиков и является главным героем повествования. Он единственный деятельный и действующий герой, он «хозяин, приобретатель». В нем скрыты, завалены наносным «хламом» русской косности и европейского индивидуализма черты национального характера, которые *вдруг* обнаруживаются в герое в седьмой главе.

Разбирая записки, полученные от помещиков, Чичиков, по воле автора, проникается доселе неизвестным в нем читателю чувством умиления и сострадания к тем, кто в них назван, к русскому крестьянству. Смотря на имена из подробного списка Собакевича, Чичиков, пишет Гоголь, «умилился духом и вздохнувши произнес: «Батюшки мои, сколько вас здесь напичкано! Что вы, сердечные мои, поделывали на веку своем». Круженье тройки Чичикова по деревенским проселкам — символическое обозначение нравственного «сна» русской души — получает иное направление.

Действие последних четырех глав «Мертвых душ» разворачивается в губернском городе и направлено на углубление характеристики главного героя. Вплоть до одиннадцатой главы читатель так и не знает, кто же Чичиков такой, с какой целью совершается им покупка мертвых душ. Задержанная экспозиция характера главного персонажа мотивирует поведение Чичикова и служит своеобразным «оправданием» героя, нравственная пошлость которого объясняется порочностью общественного сознания русской жизни. Проводя своего героя через целый ряд испытаний, Гоголь так до конца и не открывает души Чичикова: часть ее покоится на дне шкатулки с двойным дном — символического образа, выражающего сущность описываемого характера. Чичикову автор отказывает в одном из главных испытаний человека — испытании любовью. Устремленность героя — «рыцаря копейки» — к приобретательству поглотила в нем поэтическое начало, оно покоится на «дне» души героя, как покоятся на дне шкатулки дорогие ему воспоминания. И все же тон повествования о Чичикове в последней главе резко меняется. В начале главы Гоголь, предваряя рассказ о происхождении Чичикова, называет его подлецом. Однако завершая повествование, автор обращается к читателю, понимая его естественное желание узнать «заключительное определение» героя: «Кто же он? стало быть подлец? Почему ж подлец, зачем же быть строгим к другим?...Справедливее всего назвать его: хозяин, приобретатель. Приобретение — вина всего; из-за него произвелись дела, которым свет дает название *не очень чистых*». Автор настраивает читателя на веру в возможность «быстрого превращения в человеке», обращает взор его в глубь собственной души, склоняет к смиренному самоанализу. Кто, восклицает Гоголь, «в минуту уединенных бесед с самим собою» достоин сделать себе «тяжелый запрос: «А нет ли и во мне какой-нибудь части Чичикова?»

Последние страницы первого тома возвращают читателя к идее «Ревизора», к смыслу знаменитой реплики городничего: «Над кем смеетесь? Над собой смеетесь!» В этой смысловой финальной переключке обоих произведений заключен пафос изображения героя поэмы - национального русского характера, искаженного воспитанием и средой, но таящего в себе способность возродиться.

Именно поэтому Гоголь и определил жанр своего произведения как *поэму* вопреки существовавшей в его время традиции относить к этому виду лишь стихотворные произведения. Жанровая сущность произведения определялась не столько образом

---

главного героя — Чичикова, сколько образом *автора-повествователя*, чей внутренний духовный мир предстал перед читателем полно и широко. Это единственная *живая душа* поэмы, от лица которой и ведется повествование: она страдает и волнуется, обличает и надеется, рассказывает и разъясняет все свои разочарования и надежды. В полной мере поэтическое *идеализирующее* начало произведения проявляется в финальном лирическом размышлении о птице-тройке — символе России и ее бойкого народа. На последней странице поэмы сливаются воедино все сквозные образы и мотивы «Мертвых душ»: Чичикова, дороги, русского народа, автора-повествователя, воплотившись в символический образ исторического *пути* России, перед которой «постораниваются и дают ей дорогу другие народы и государства».

Мертвые души»

Главным произведением Гоголя является повесть, или «по-эма», как он сам ее назвал, «Мертвые души». Эта повесть не

имеет сюжета, или, точнее сказать, ее сюжет отличается нео-бычайной простотой.

Подобно сюжету «Ревизора», он был вну-шен Гоголю Пушкиным. Во время расцвета крепостного права

в России стремлением каждого дворянина было — сделаться

обладателем по крайней мере одной или двух сотен крепост-ных душ: крепостных тогда покупали и продавали, как рабов, —

их можно было покупать и в одиночку. Пронырливый дворя-

91

нин Чичиков задумал вследствие этого хитроумный план. Вви-ду того, что перепись населения, или «ревизия», производилась

лишь каждые десять или двадцать лет, — причем помещикам

в промежутке между двумя ревизиями приходилось платить подати за каждую мужскую душу, которая была в их владении

во время последней переписи, хотя бы «души» и не были уже

в живых, — Чичиков решил воспользоваться этой аномалией.

Он будет покупать «мертвые души», он купит где-нибудь в юж-ных степях дешевый кусок земли, переселит на бумаге «мерт-вые души» на эту землю, засвидетельствует, опять-таки на

бумаге, их переселение и вслед за тем заложит это своеобраз-ное «имение» в Опекунском совете (поземельном банке того

времени). Таким образом он сможет положить начало своему

состоянию. С этим планом Чичиков приезжает в провинциаль-ный город и начинает свои операции. Прежде всего он делает

необходимые визиты.

«Приезжий отправился делать визиты всем городским чи-новникам. Был с почтением у губернатора, который, как

оказалось, подобно Чичикову, был ни толст, ни тонок собой,

имел на шее Анну, и поговаривали даже, что был представлен

к звезде; впрочем, был большой добряк и даже сам вышивал

иногда по тюлю; потом отправился к вице-губернатору, потом

был у прокурора, у представителя палаты, у полицмейстера,

у откупщика, у начальника над казенными фабриками... жаль,

что несколько трудно упоминать всех сильных мира сего; но

довольно сказать, что приезжий оказал необыкновенную дея-тельность насчет визитов: он явился даже засвидетельствовать

почтение инспектору врачебной управы и городскому архитек-тору, и потом еще долго сидел в бричке, придумывая, кому бы

---

еще отдать визит, да уж больше в городе не нашлось чиновни-ков. В разговорах с сими властителями он очень искусно умел польстить каждому. Губернатору намекнул как-то вскользь, что в его губернию въезжаешь как в рай: дороги везде бархатные, и что те правительства, которые назначают мудрых сановни-ков, достойны большой похвалы; полицмейстеру сказал что-то очень лестное насчет городских будочников; а в разговорах с вице-губернатором и председателем палаты, которые были еще только статские советники, сказал даже ошибкою два раза

92

### Глава III. Гоголь

ваше превосходительство, что очень им понравилось. След-ствием этого было то, что губернатор сделал ему приглашение пожаловать к нему того же дня на домашнюю вечеринку; про-чие чиновники тоже, с своей стороны, кто на обед, кто на бо-стончик, кто на чашку чаю. О себе приезжий, как казалось, избегал много говорить; если же говорил, то какими-то общими местами, с заметною скром-ностью, и разговор его в таких случаях принимал несколько книжные обороты: что он незначайший червь мира сего и недо-стоин того, чтобы много о нем заботились; что испытал много на веку своем, претерпел на службе за правду, имел много не-приятностей, покушавшихся даже на жизнь его, и что теперь, желая успокоиться, ищет избрать наконец место для житель-ства, и что, прибывши в этот город, почел за неременный долг засвидетельствовать свое почтение первым его сановникам. Вот все, что узнали в городе об этом новом лице, которое очень скоро не преминуло показать себя на губернаторской вечерин-ке. ...Приезжий во всем как-то умел найтиться и показал в себе опытного светского человека. О чем бы разговор ни был, он все-гда умел поддержать его: шла ли речь о лошадином заводе — он говорил и о лошадином заводе; говорили ли о хороших соба-ках — и здесь он сообщал очень дельные замечания; трактовали ли касательно следствия, произведенного казенною палатою, — он показал, что ему небезызвестны и судейские проделки; было ли рассуждение о биллиардной игре — и в биллиард-ной игре не давал он промаха; говорили ли о добродетели — и о добродетели рассуждал он очень хорошо, даже со слеза-ми на глазах; о выделке горячего вина — и в горячем вине знал он прок; о таможенных надсмотрщиках и чиновниках — и о них он судил так, как будто бы сам был и чиновником, и на-дсмотрщиком. Но замечательно, что он все это умел облекать какою-то степенностью, умел хорошо держать себя. Говорил ни громко, ни тихо, а совершенно так, как следует. Словом, куда ни повороти, был очень порядочный человек. Все чиновники были довольны приездом нового лица».

Нередко утверждают, что Чичиков Гоголя — чисто русский тип. Но так ли это? Разве не встречал каждый из нас Чичико-

93

ва в Западной Европе? Человека средних лет, ни толстого, ни тонкого,двигающегося с легкостью почти военного человека?.. Как бы ни сложен был предмет разговора, который он заведет



---

с вами, западный Чичиков тоже знает, как подойти к вопросу и заинтересовать собеседника. Разговаривая, например, со старым генералом, западноевропейский Чичиков искусным образом коснется «величия родины» и ее «военной славы». Он —

не джинго

8

, совсем напротив, — но он имеет ровно столько сочувствия к войне и победам своей родины, сколько можно ожидать от человека с патриотическим оттенком мыслей. Если западный Чичиков встречается с сентиментальным реформатором, он сам немедленно делается сентиментальным и выказывает стремление к благородным реформам, и т.д. Словом, он всегда имеет пред собой какую-нибудь личную цель и всячески постарается снискать вашу симпатию и заинтересовать вас в том, что представляет интерес для него самого в данную минуту. Чичиков может покупать «мертвые души» или железнодорожные акции, он может собирать пожертвования для благотворительных учреждений или старается пролезть в директоры банка... Это безразлично. Он остается бессмертным международным типом; вы встречаетесь с ним везде; он принадлежит всем странам и всем временам; он только принимает различные формы, сообразно условиям места и времени.

Одним из первых помещиков, с которым Чичиков заговорил о продаже мертвых душ, был Манилов — также универсальный тип, с прибавлением тех специально-русских черточек, какие могла придать этому характеру спокойная жизнь крепостного помещика. «На взгляд он был человек видный, — говорит Гоголь, — черты лица его были не лишены приятности, но в эту приятность, казалось, чересчур было передано сахару... В первую минуту разговора с ним не можешь не сказать: „Какой приятный и добрый человек!“ В следующую за тем минуту ничего не скажешь; в третью скажешь: „Черт знает что такое!“ — и отойдешь подальше; если же не отойдешь, почувствуешь скуку смертельную». Вы не услышите от него живого или одушевленного слова. Каждый человек проявляет интерес или энтузиазм к чему-нибудь, но Манилов лишен этого качества. Он всегда на-

94

Глава III. Гоголь

ходится в приятном спокойном настроении духа. Кажется, что он постоянно размышляет, но предмет его размышлений остается тайной. «Иногда, — говорит Гоголь, — глядя с крыльца на двор и на пруд, говорил он о том, как бы хорошо было, если бы вдруг от дома провели подземный ход, или чрез пруд выстроить каменный мост, на котором бы были по обеим сторонам лавки, и чтобы в них сидели купцы и продавали разные мелкие товары, нужные для крестьян. При этом глаза его делались чрезвычайно сладкими и лицо принимало самое довольное выражение». Но даже менее сложные проекты Манилову было лень привести к концу. «В доме его чего-нибудь вечно недоставало: в гостиной стояла прекрасная мебель, обтянутая щегольской шелковой материей, которая, верно, стоила весьма недешево; но на два кресла ее недоставало, и кресла стояли обтянутые просто рогожею; впрочем, хозяин в продолжении нескольких

---

лет всякий раз предостерегал своего гостя словами: „Не садитесь на эти кресла: они еще не готовы“». Не менее характерны были и семейные отношения Манилова. «Жена его... впрочем, они были совершенно довольны друг другом. Несмотря на то, что минуло более восьми лет их супружеству, из них все еще каждый приносил другому или кусочек яблочка, или конфет-ку, или орешек и говорил трогательно-нежным голосом, выразившим совершенную любовь: „Разинь, душечка, свой ротик:

я тебе положу этот кусочек“». Само собою разумеется, что ротик раскрывался при этом случае очень грациозно. Ко дню

рождения приготавлиемы были сюрпризы — какой-нибудь бисерный чехольчик на зубочистку. И весьма часто, сидя на диване, вдруг, совершенно неизвестно из каких причин, один, оставивши свою трубку, а другая — работу, если только она держалась на ту пору в руках, они напечатлевали друг другу такой томный и длинный поцелуй, что в продолжении его можно было легко выкурить маленькую соломенную сигарку. Словом, они были то, что говорится счастливы».

Само собой разумеется, что, несмотря на любовь к размышлениям, Манилов меньше всего размышлял о судьбе своих крепостных и о состоянии своего имения. Он сдал все дела подобного

рода в руки очень ловкого управляющего, который прижимал крепостных Манилова, хуже самого жестокого помещика.

95

Тысячи подобных Маниловых населяли Россию лет пятьдесят тому назад, и я думаю, что если мы внимательно оглянемся кругом, то найдем подобных якобы «сентиментальных» людей подлюбою широтой и долготой.

Легко себе представить, какую галерею портретов собрал Гоголь, следуя за Чичиковым в его странствованиях от одного помещика к другому, когда его герой старался купить как можно больше мертвых душ.

Каждый из помещиков, описанных в «Мертвых душах» — сантиментальный Манилов, неуклюжий и хитрый Собакевич, отчаянный враль и мошенник Ноздрев, заматеревшая допотопная Коробочка и скупой Плюшкин, — все они вошли в России в пословицы; причем некоторые из них, как, например, Плюшкин, изображены с такой психологической глубиной, что задаешь себе невольно вопрос: можно ли найти в какой-нибудь другой литературе лучшее и вместе с тем более реальное изображение скупого?

К концу своей жизни Гоголь, страдавший от нервного расстройства, подпал под влияние «пиетистов» — особенно г-жи

О.А. Смирновой (урожденной Россетт) — и начал смотреть на свои сочинения как на нечто греховное. Дважды, в пароксизме религиозного самообличения, он сжег рукопись второго

тома «Мертвых душ», от которой сохранилось лишь несколько глав, ходивших при его жизни в списках. Последние десять лет жизни писателя были полны всяких страданий. Он раскаивался в своей литературной деятельности и издал полную нездорового пиетизма книгу («Переписка с друзьями» [«Выбранные места из переписки с друзьями»]), в которой, под маской христианского смирения, он чрезвычайно заносчиво отнесся ко всей

---

литературе, включая, впрочем, и собственные произведения.

Гоголь умер в Москве в 1852 г.

Едва ли нужно говорить, что правительство Николая I счита-ло произведения Гоголя чрезвычайно опасными. Гоголю и его

друзьям пришлось преодолевать чрезвычайные затруднения,

чтобы добиться разрешения постановки «Ревизора» на сцене,

и это разрешение было получено лишь при деятельной помо-щи Жуковского. «Ревизор»

был поставлен по желанию самого

царя. Те же затруднения встретил Гоголь при печатании перво-го тома «Мертвых душ»;

причем, когда первое издание разо-

96

Глава III. Гоголь

шло, второе издание не было разрешено Николаем I. Когда

Гоголь умер и Тургенев напечатал в одной из московских га-зет краткую

некрологическую заметку о нем, не заключавшую

в себе ничего особенного (Тургенев сам говорит об этой замет-ке: «О ней тогда же кто-то

весьма справедливо сказал, что нет

богатого купца, о смерти которого журналы не отозвались бы

с большим жаром»), молодой писатель тем не менее был аре-стован, и только благодаря

хлопотам высокопоставленных

друзей наказание, наложенное Николаем I на Тургенева за бе-зобидную заметку о Гоголе,

ограничилось высылкой из Петер-бурга и ссылкой на житье в собственное имение. Если

бы не

хлопоты друзей, Тургеневу, может быть, пришлось бы, подобно

Пушкину и Лермонтову, отправиться в ссылку на Кавказ или,

подобно Герцену и Салтыкову, — посетить северные губернии.

Полиция Николая I была недалеко от истины, приписывая Го-голю громадное влияние на

умственное развитие страны. Его

произведения ходили по России в громадном количестве руко-писей. В детстве мы

переписывали второй том «Мертвых душ» —

всю книгу от начала до конца, а также и часть первого тома.

Это произведение Гоголя рассматривалось всеми как одно из

самых могущественных обличений крепостного права; да так и

было в действительности. В этом отношении Гоголь был пред-шественником того

литературного движения против рабства,

которое началось в России несколькими годами позже, во вре-мя Крымской войны и в

особенности после нее. Гоголь избегал

выражать свое личное мнение о крепостном праве, но портре-ты помещиков в его

произведениях, изображение отношений

помещиков к крепостным — в особенности изображение

массы бесплодно затрачиваемого ими крестьянского труда —

являлись более сильными обличениями, чем если бы Гоголь

сообщал действительные факты жестокого отношения поме-щиков к крепостным.

Невозможно читать «Мертвые души»

и не прийти к заключению, что крепостное право было учре-ждением, которое само

подготавливало свое собственное паде-ние. Пьянство, обжорство, затрата крепостного труда

на содер-жание массы бесполезной челяди или на созидание вещей столь

же бесполезных, как мосты сантиментального Манилова, —

таковы были и отличительные черты тогдашнего помещиче-

97

---

ства; когда Гоголь пожелал изобразить хотя бы одного помещика, который разжился не от крепостного труда, ему пришлось выбрать помещика с сильной примесью нерусской крови; да это и понятно, — среди тогдашних русских помещиков подобный человек был бы поразительным явлением.

Литературное влияние Гоголя было колоссально, и оно продолжается вплоть до настоящего времени. Правда, что Гоголь не был глубоким мыслителем, но он был великим художником. В основе его искусства лежал чистый реализм, но все оно было проникнуто стремлением привить человечеству нечто истинно доброе и великое. Созидая самые комические образы, Гоголь не руководился при этом одним желанием посмеяться над человеческими слабостями, — он всегда стремился пробудить в читателе желание чего-то лучшего, более возвышенного, и он всегда достигал своей цели. Искусство, в понимании Гоголя, является светочем, озаряющим путь к высшему идеалу.

Несомненно, что именно это высокое понимание задач искусства и заставляло Гоголя тратить такую невероятную массу времени на выработку планов своих произведений и с таким добросовестным вниманием относиться к каждой написанной им строке.

Несомненно, что поколение декабристов ввело бы социальные и политические идеи в область такой повести, как «Мертвые души». Но поколение это погибло, и на долю Гоголя выпало внесение социального элемента в русскую литературу и отведение этому элементу в ней крупного, преобладающего места, в пору самой отчаянной реакции. Хотя до сих пор остается открытым вопрос — кто был родоначальником русской реальной повести — Пушкин или Гоголь (Тургенев и Толстой разрешают этот вопрос в пользу Пушкина), — но тот факт, что произведения Гоголя ввели в русскую литературу социальный элемент и социальную критику, основанную на анализе тогдашнего положения вещей в России, можно считать вне сомнения.

Крестьянские повести Григоровича, тургеневские «Записки охотника» и первые произведения Достоевского являются прямым результатом инициативы Гоголя.

Вопрос о реализме в искусстве недавно вызывал большие споры, в связи, главным образом, с первыми произведениями-

### Глава III. Гоголь

ми Золя, но мы, русские, обладающие произведениями Гоголя и знакомые поэтому с реализмом в его наисовершеннейшей форме, не можем смотреть на искусство глазами французских «реалистов». В произведениях Золя мы видим громадное влияние того самого романтизма, с которым этот писатель столь яростно сражался; более того, в его реализме, насколько он проявился в его произведениях первого периода, мы видим шаг назад по сравнению с реализмом Бальзака. Согласно нашему пониманию, реализм не может ограничиваться одной анатомией общества; он должен покоиться на более высоком основании: реалистические описания должны быть подчинены идеалистической цели. Еще менее понятен для нас реализм как

---

изображение лишь наиболее низменных сторон человеческого существования, потому что писатель, добровольно сужающий таким образом круг своих наблюдений, с нашей точки зрения, вовсе не будет реалистом. В действительной жизни наряду с самыми низменными инстинктами уживаются самые высокие проявления человеческой природы. Вырождение вовсе не является единственной или преобладающей чертой современного общества, рассматриваемое в его целом. Рядом с вырождением идет возрождение. Вследствие этого художник, оставаясь лишь на низменном и вырождающемся (если при этом он не отмежевал себе какую-нибудь определенную, специальную область, ввиду специальной цели, и не дает нам понять сразу, что он изображает особый, маленький уголок действительной жизни), такой художник вовсе не понимает жизни как она есть, во всей ее целостности. Он знаком только с одной ее стороной, и притом далеко не самой интересной. Реализм во Франции является необходимым протестом, отчасти — против необузданного романтизма, но главным образом против «эlegantного» искусства, скользившего по поверхности и отказывавшегося раскрывать далеко не эlegantные мотивы эlegantных поступков, — против искусства, которое преднамеренно закрывало глаза на нередко ужасные последствия эlegantной жизни так называемого «порядочного» общества. Для России протест подобного рода был излишен. Со времени Гоголя русское искусство не ограничивалось каким-нибудь отдельным классом общества. Оно охватывало в своих изображениях все классы, изображало их реалистически и проникало вглубь, под наружные покровы социальных отношений. Таким образом, для русского искусства оказались излишними те преувеличения, которые во Франции были необходимой и здоровой реакцией. У нас не было никакой надобности впадать в преувеличения, с целью освободить искусство от скучной морализации. Наш великий реалист Гоголь дал своим ученикам, позднейшим повествователям, незабываемый урок — пользоваться реализмом для высших целей, сохраняя в то же время его аналитические качества и удерживая свойственную ему правдивость в изображении жизни.

#### **Список основных использованных учебников, учебных пособий, электронных ресурсов и дополнительной литературы**

##### **Официальная литература**

1. Указ Президента Республики Узбекистан Ш. Мирзиёева «О стратегии действий по дальнейшему развитию Республики Узбекистан// Народное слово. 8 февраля 2017 г. №28.
2. Мирзиёев Ш. Критический анализ, жесткая дисциплина и персональная ответственность должны стать повседневной нормой в деятельности каждого руководителя. Доклад на расширенном заседании Кабинета Министров, посвященном итогам социально-экономического развития страны в 2016 году и важнейшим приоритетным направлениям экономической программы на 2017 год. 14 января 2017 г. – Т.:Ўзбекистон, 2017. – 104 с.
3. Национальная программа по подготовке кадров //Гармонично развитое поколение – основа прогресса Узбекистана. – Т.: Шарқ, 1997.
4. Конституция Республики Узбекистан. – Т.: Ўзбекистон, 2014. – 46 с.

##### **Основная литература**

- 
1. Зуева Т.В., Кирдан Б. П. Русский фольклор: Учебник. М.: Флинта, 1998 (электронная версия).
  2. Лихачев Д. С. История русской литературы X – XVII веков. М.: Русское слово, 1998 (электронная версия).
  3. Орлов П. А. История русской литературы XVIII в.: Учебник. М.: Наука, 1991(электронная версия).
  4. Миркурбанов Н., Григорьева О. История русской литературы XIX века (1-я половина). Ташкент, 2009 (электронная версия).
  5. Миркурбанов Н., Григорьева О. История русской литературы XIX века (вторая половина). Ташкент, 2009 (электронная версия).
  6. Соколов А. История русской литературы конца XIX – начала XX века. – М.: Дрофа, 2000 (электронная версия).
  7. Русская литература XX века. В двух томах. Под редакцией Л.П.Кременцова. М.: Наука, 2003. (электронная версия)

#### Дополнительная литература

1. <http://www.kostyor.ru/student/> Древнерусская литература и тексты по фольклору
2. Карпухин И.Е. Русское устное народное творчество. М.: Русское слово, 2005.
3. Русский фольклор: Хрестоматия для вузов (сост. Зуева Т.В., Кирдан Б.П.) Изд. 2-е/ 3-е/ 4-е. М.: Дрофа, 2003 г.
4. <http://www.schools.kz/library/part05/author0001.asp> сайт фольклора и древнерусской литературы.
5. <http://ozon.shoptop.ru/cat.php?cat=1074367&shop=3> сайт, посвящен жанрам устного народного творчества, а также критической литературе по фольклористике.
6. <http://www.kostroma.edu.ru/school5/vvnar.htm> сайт, посвященный устному народному творчеству.
7. <http://method.vladimir.rcde.ru/subject.asp?id=1100000323> Владимирский образовательный центр дистанционного обучения, фольклор, жанры, методические рекомендации.
8. Лазутин С.П. Поэтика русского фольклора. М.: Академический Проект, 1998.
9. Круглов Ю.Г. Русское устное народное творчество. Хрестоматия по фольклористике. М.: Флинта, 2003.
10. <http://www.v-shkola.ru> сайт, посвященный фольклору.
11. Сохряков Ю. Художественные открытия русских писателей. – М.: Наука, 1993.
12. <http://www.knigochei.ru> //портал произведений и критики под истории древнерусской литературы
13. Подковыркин П.Ф. История литературы Древней Руси: электронное учебное пособие (построено на технологии гипертекста) //<http://ic.asf.ru/~ppf/drl/index.html>
14. Рогачевская Б.Е. Русский фольклор и древнерусская литература. М.: Аст, 1998.
15. <http://www.lib.ru/> древнерусские тексты и комментарии
16. <http://www.megakm.ru/> (справочники и тексты по древнерусской литературе)
17. <http://www.pisatel.org/old/> сайт «Древнерусская литература» (древнерусские тексты в оригинале и русском переводе, мифология, зодчество и др.)
18. <http://www.allbest.ru/libraries.htm> // Мультимедиа в исследовании и публикации исторических источников.
19. Воронский Н. Н.В. Гоголь – Интернет: [googol.riv.ru/text](http://googol.riv.ru/text). - 2006.
20. Сайт о А.С. Пушкине (Полный текст произведений. Биография. Новая литературная сеть 2006) – интернет: [www.pushkin.ru](http://www.pushkin.ru)
21. Сайт о Ф.М. Лермонтове (Полный текст произведений. Биография. Новая литературная сеть 2006) – интернет: [www.lermontov.ru](http://www.lermontov.ru)
22. Сайт о Л.Н. Толстом (Полный текст произведений. Биография. Новая литературная сеть 2006) – интернет: [www.levtolstoy.ru](http://www.levtolstoy.ru)
23. Сайт о А.П. Чехове (Полный текст произведений. Биография. Новая литературная сеть 2006) – интернет: [www.antonchehov.ru](http://www.antonchehov.ru)
24. Сайт о Н.А. Некрасове (Полный текст произведений. Биография. Новая литературная сеть 2006) – интернет: [www.nekrasov.ru](http://www.nekrasov.ru)
25. Сайт о Ф. Тютчеве (Полный текст произведений. Биография. Новая литературная сеть 2006) – интернет: [www.tutchev.ru](http://www.tutchev.ru)
26. Ф.М. Достоевский: жизнь и творчество. Обзор электронных ресурсов в рунете. Составитель Т.Я. Брисман 2005. – интернет: [www.http://orel3.rsl.ru/bibliogras/dost.htm](http://orel3.rsl.ru/bibliogras/dost.htm).
27. Постнов О.Г. Эстетика И.А. Гончарова. Новосибирск, наука, 1997. – интернет: [www.goncharov.srd.ru](http://www.goncharov.srd.ru)

#### Электронные образовательные ресурсы

1. [www.tdpu.uz](http://www.tdpu.uz)
2. [www.pedagog.uz](http://www.pedagog.uz)
3. [www.Ziyonet.uz](http://www.Ziyonet.uz)
4. [www.edu.uz](http://www.edu.uz)

(художественные тексты)

1. Сказки. Лисичка-сестричка и волк. За лапоток курочку, За курочку – гусочку. Лиса – повитуха. Мужик, медведь и лиса. Медведь, собака и кошка. Собака и кошка. Зимовье зверей. Звери в яме. Колобок. Теремок. Курочка Ряба. Репка. Кот, петух и лиса. Коза и козлята. Лиса, заяц, петух. Журавль и цапля. Морской царь и Василиса Премудрая. Перышко Финиста ясна сокола. Три царства- медное, серебряное и золотое. Царевна-лягушка. Заколдованная королева. Окаменелое царство. Хрустальная гора. Царевна Несмеяна. Василий – царевич и Елена Прекрасная. Сказка об Иване царевиче, жар-птице и сером волке. Сказка о молодце-удальце, молодильных яблоках и живой воде. Марья Моревна. Баба-Яга. Бурёнушка. Крошечка-хвощечка. Иван Быкович. Шемякин суд. Сказка о злой жене.
2. Сказы: «Огневушка-поскакушка». «Серебряное копытце».
3. Былины. Вольга и Микула. Святогор. Исцеление Ильи Муромца. Илья и Святогор. Илья и соловей – разбойник. Илья и сын. Илья и сын. Илья и Калин-царь. Ссора Ильи Муромца с Владимиром. Илья и голи кабацкие. Садко. Василий Буслаев и мужики новгородские, Смерь Василия Буслаева.
4. Исторические песни. Авдотья Рязаночка. Гнев грозного на сына. Взятие Казанского царства. Кострюк. Плач казаков по скончавшемуся царе Иване Грозном. Ермак в казачьем кругу. Ермак взял Сибирь. Убиение царевича Дмитрия. Плач Ксении. Козьма Минин и князь Пожарский. Стенька Разин. Петровы новобранцы на горах Воробьевых. Взятие Хотина. Суворов-князь. В стане Пугачева. Емельян ты наш родной батенька. На зоре то было на зореньке. Платонов и Кутузов. Аракчеев.
5. Песни. «Во поле береза стояла. Калинка. Ах, в сени мои, сени. В темном лесе. Из-под дуба, из-под вяза. Мы на лодочке катались. Я на горку шла. Что пониже города Саратова. Степь Моздокская. По утру то было раним – рано. Семилетняя война. Дуня тонкопряха»
6. Баллады. «Князь Роман жену терял. Василий и Софья. Дмитрий и домна. Братья – разбойники. Князь Волконский и Ваня-ключник. Насильный постриг»
7. Пьесы. «Царь-Максимилиан», «Маврух».
8. Повесть Временных Лет, Слово о полку Игореве, Сказание о Борисе и Глебе, Моление Даниила Заточника, Повесть разорении Рязани Батыем, Повесть о битве на реке Калка, Слово о погибели русской земли, Задонщина, Переписка Ивана Грозного с Андреем Курбским, Повесть о Петре и Февронии, Повесть о житии Михаила Клопского, Сказание о дракуле Воеводе, Хождение за три моря Афанасия Никитина, Повесть об осадном сидении донских казаков, Житие протопopa Аввакума. Спор жизни со смертью, Повесть о Савве Грудцыне, Повесть о бражнике. Повесть о Фроле Скобееве, Повесть о Горе и Злочастии, Стихотворения Симеона Полоцкого, Сильвестра Медеведева, Кариона Истомина.
9. История о российском матросе Василии Кориотском. Ф. Прокопович. К сочинителю сатир. Плачет пастушок в долгом ненастий. Владимир. А. Кантемир. Сатира 1. Письмо Харитона Макентина. В. Третьяковский. Стихи похвальные России. Новый и краткий способ к сложению российских стихов. М. Ломоносов. Письмо о правилах российского стихотворства. Предисловие о пользе книг церковных в российском языке. Ода на прибытие Елизаветы Петровны, 1742г. ода на день восшествия Елизаветы Петровны, 1747, Утреннее размышление о божьем величестве. Вечернее размышление. Письмо о пользе стекла. Язык бессмертия себе воздвигнул, гимн борца. Разговор с Анакреоном. Случилось вместе два астронома в пиру. Петр Великий. Сумароков А. Эпистола о стихотворстве. Дмитрий Самозванец. Синав и Трувор. Опекун. Хор по превратному свету. Песни. Херасков М. Оды. Басни. Новиков Н. Письма к Фалалее. Майков В. Елисей, или раздраженный Вакх. Басни. Фонвизин Д. Лисица-казнодей. Послание к слугам моим Шумилову, Ваньке и Петрушке. Бригадир. Недоросль. Княжнин Я. Вадим Новгородский. Хвастун. Капнист В. Ябеда. Хемницер И. Лирика. Львов П. Лирика. Херасков М. Россияда. Муравьев Н. Лирика. Державин Г. На смерть князя Мещерского. Властителям и судьям. Фалица. Бог. Видение мурзы. Осень во время осады Очакова. Вельможа. Приглашение к обеду. Памятник. Зима. Весна. Снегирь. И. Крылов. Каиб. Подшипа. А. Радишев. Путешествие из Петербурга в Москву. Н. Карамзин. Лирика. Наталья, боярская дочь. Бедная Лиза. Остров Борнгольм.
10. Крылов И. Басни; Грибоедов А. «Горе от ума»; Жуковский В. Лирика. Баллады; Батюшков К. Лирика; Пушкин А. Лирика Поэмы. Роман в стихах «Евгений Онегин» Проза; Лермонтов М. Лирика. Поэмы. Драма «Маскарад». Роман «Герой нашего времени»; Гоголь Н. Повесть «Шинель». Комедия «Ревизор». Поэма «Мертвые души»; Кольцов А. Лирика.

- 
11. И.А. Гончаров Обломов. А.Н. Островский. Свои люди сочтемся. Гроза. Бесприданница. Н.А. Некрасов. В дороге. Нравственный человек. Несжатая полоса. Забытая деревня. Поэт и гражданин. На Волге. Железная дорога. Русские женщины. Кому на Руси жить хорошо. И.С. Тургенев. Записки охотника. Нахлебник. Рудин. Дворянское гнездо. Накануне. Отцы и дети. Стихотворения в прозе. М.Е. Салтыков-Щедрин. История одного города. Господа Головлевы. Сказки. Ф.М.Достоевский. Бедные люди. Хозяйка. Двойник. Белые ночи. Преступление и наказание. Идиот. Братья Карамазовы. В. Гаршин. Четыре дня. Красный цветок. Л.Н. Толстой. Детство. Отрочество. Юность. Севастопольские рассказы. Утро помещика. Казаки. Война и мир. Анна Каренина. Воскресение. После бала. Плоды просвещения. В.Г. Короленко. Сон. Макара. Чудная. Огоньки. В дурном обществе. Слепой музыкант. Река играет. Без языка. А.П. Чехов. Смерть чиновника. Толстый и тонкий. Хамелеон. Унтер Пришибеев. Палата № 6. Учитель словесности. Человек в футляре. Невеста. Чайка. Вишневый сад.
  12. М Горький: «Макар Чудра», «Старуха Изергиль», «Челкаш», «Коновалов», «Супруги Орловы», «Фома Гордеев», «Мещане», «На дне», «Сказки об Италии», «Мальва», «Детство», «В людях», «Мои университеты».
  13. А. Куприн «Поединок», «Олеся», «Гранатовый браслет», «Суламифь», «Гамбринус», «Яма». И. Бунин «Антоновские яблоки», «Деревня», «Суходол», «Сны Чанга», «Господин из Сан-Франциско», «Лёгкое дыхание», «Тёмные аллеи», «Танька», «Жизнь Арсеньева». Л. Андреев «Петька на даче», «Ангелочек», «Большой шлем», «Жизнь Василия Фивейского». И. Шмелёв «человек из ресторана», «Гражданин Уклеин», «Стена», «Пугливая тишина», «Лето Господне». Б. Зайцев «Волки», «Мгла», «Белый свет», «Аграфена», «Улица святого Николая». А. Ремизов «Часы», «Чёртик», «Петушок», «Крестовые сестры». Лирика А. Блок, А. Белый, В. Брюсов, К. Бальмонт, И. Аннинский, М. Волошин, Н. Гумилёв, С. Городецкий, А. Ахматова, М. Цветаева, Б. Пастернак, С. Есенин, В. Хлебников, В. Маяковский, И. Северянин, О. Мандельштам.
  14. М. Горький «Жизнь Клима Самгина», «Дело Артамоновых», «Егор Булычев и др.». «Мы» Е. Замятин; М. Булгаков «Роковые яйца», «Собачье сердце», «Белая гвардия», «Мастер и Маргарита»; В. Набоков романы «Машенька», «Защита Лужина». В. Маяковский «Необычайное приключение, бывшее с Владимиром Маяковским летом на даче», «Юбилейное», «Письмо товарищу Кострову из Парижа о сущности любви», «Про это», «Маруся отравилась», «О дряни», «Взятчики». С. Есенин «Инония», «Сельский гасослов», «Отговорила роща золотая», «Спит ковыль», «Равнина дорогая...», «Клен ты мой опавший, клен заледенелый», «Несказанное, синее, нежное...», «Эх вы, сани! А кони, кони!», «Снежная замять дробится и колется...», «Вечером синим, вечером юным...», «Синий туман, снеговое раздолье...», «Снежная равнина, белая луна», «Письмо к матери», «Дорогая, сядем рядом...», «Не гляди на меня с упреком», «Ты меня не любишь, не жалеешь...», «Я помню, любимая, помню...», «Какая ночь! Я не могу...», «Может, поздно, может, слишком рано...», «Кто я? Что я? Только лишь мечтатель...», «Письмо к женщине». Цикл «Персидские мотивы». «Пушкину», «Не жалею, не зову, не плачу...», «Годы молодые с забубенной славой», «Цветы», «Мой путь», «Гори звезда моя, не падай...», «До свиданья, друг мой, до свиданья». Поэма «Пугачев». Толстой А.Н. Голубые города. Гадюка. Хождение по мукам. Петр Первый. Рассказы Ивана Сударева. М. Шолохов «Донские рассказы», «Тихий дон», «Наука ненависти», «Судьба человека», «Они сражались за родину». А. Твардовский Поэмы «Страна Муравия», «Василий Теркин», «Дом у дороги», «За далью даль». Л. Леонов «Русский лес». Ю.Бондарев «Горячий снег». Б.Васильев «А зори здесь тихие».



---