

**Н.М. Миркурбанов,
Г.Ф. Голева**

ЛИТЕРАТУРА

*Учебник для 10 класса средних образовательных
школ и средних специальных, профессиональных учебных
заведений с русским языком обучения*

Первое издание

**Утверждён Министерством народного образования
Республики Узбекистан**

Часть вторая



**Издательско-полиграфический творческий дом имени Чулпана
Ташкент — 2017**

УДК 821.512.133(075)
ББК 83.3(0)я721
М 63

Ответственный редактор

Н.М. Миркурбанов — кандидат филологических наук,
профессор

Рецензенты

А.С. Лиходзиевский — доктор филологических наук,
профессор УзГУМЯ

О.А. Кирилина — учитель русского языка и
литературы школы № 19 г. Ташкента

**Издано за счет средств
Республиканского целевого книжного фонда**

ISBN 978-9943-05-983-2

© Н.М. Миркурбанов и др., 2017
© ИПТД имени Чулпана, 2017



ЛЕВ НИКОЛАЕВИЧ ТОЛСТОЙ (1828–1910)



Лев Николаевич Толстой — гениальный русский писатель, величайший из художников-реалистов. Творчество Толстого — шаг вперед в художественном развитии человечества.

Лев Николаевич Толстой родился 28 августа (9 сентября) 1828 года в имении Ясная Поляна Тульской губернии.

Мать писателя умерла, когда мальчику не было еще и двух лет, в девятилетнем возрасте он потерял отца. С этого времени начинается жизнь Толстого под опекой родных, из которых особенно близкой стала тетюшка Т.А. Ергольская. Толстой живет то в Москве, то в Ясной Поляне, получает домашнее начальное образование.

В 1843 году братья Толстого Сергей и Дмитрий поступили в Казанский университет на математическое отделение, куда по традиции должен был поступать и Лев Николаевич. Однако математику он не любил и упорно готовился на факультет восточных языков, для чего потребовалось изучить татарский, турецкий и арабский языки. В 1844 году Толстой не без труда выдержал экзамены в университет. Но там его, молодого, неопытного, увлекла веселая, беззаботная жизнь, которую вели дети из аристократических семей. В результате он провалил экзамены за первый курс. По протекции родственников ему удалось перевестись на юридический факультет.

Лето 1845 года стало вехой в его жизни. На одаренного юношу обратил внимание профессор Мейер, предложивший ему работу по сравнительному изучению знаменитого «На-

каза» Екатерины II и трактата французского философа Монтескье «О духе законов». Со всей страстью Толстой отдается этому исследованию. С Монтескье он переключается на изучение сочинений Руссо. Особенное впечатление произвела на него «Исповедь», поразившая «презрением к людской лжи и любовью к правде».

В 1847 году Лев Николаевич оставил университет и поселился в доставшемся ему по наследству имении — Ясной Поляне. Живой интерес к истории развития человечества столкнулся с оторванной от жизни университетской программой. По словам Толстого, он «бросил университет именно потому, что захотел заниматься».

Под влиянием идей Жан-Жака Руссо Толстой приходит к мысли, что главный стимул изменения жизни — самоанализ, самовоспитание и самосовершенствование. Он начинает вести дневник, где разбирает отрицательные стороны своего характера с предельной искренностью и прямоотой. Дневники Толстого — своего рода черновики его писательских замыслов, свидетельство его неустанных поисков высшей жизненной цели, стремление к моральному очищению через преодоление в себе эгоизма — этого «ужасного тормоза» на пути к нравственному совершенствованию. Летом 1849 года Толстой в Ясной Поляне открывает школу для крестьянских детей. Толстой мечется, впадает в крайности, испытывает горечь от неудачи в хозяйственных преобразованиях. Бросает все и едет в Петербург, сдает экстерном экзамены в университет, затем определяется на службу в канцелярию Тульского губернского правления, которая также не приносит ему удовлетворения.

Летом 1851 года происходят два важных события в жизни Толстого: вслед за братом Николаем он едет на Кавказ, где вскоре поступает на военную службу; начинается активная работа над повестью «Детство», задуманной как первая часть большого произведения «Четыре эпохи развития». Не без робости Толстой послал рукопись в журнал «Современник» и вскоре получил от Некрасова восторженный ответ. «Детство» было опубликовано в «Современнике» в 1852 году. Это произведение стало началом автобиографической трилогии «Детство», «Отрочество» (1854) и «Юность» (1857).

Как человек входит в мир и как этот мир встречает его своими радостями и тревогами — тема «Детства». Герою повести Николеньке Иртеньеву вначале кажется, что радости — норма жизни, а огорчения и тревоги — отклонения от нормы, как случайные недоразумения. Но чем больше «недоразумений» встречает он, тем настороженнее к ним относится, пока, в конце концов, не понимает, что они вытекают из самой сущности отношений между людьми.

Детство, по мнению Толстого, является образцом человеческого поведения, потому что в детском возрасте человек непосредственно, чувствами усваивает положительные, истинно человеческие стороны в отношениях людей и поэтому он сам наиболее человечен. «Во всякое время и у всех людей ребенок представлялся образцом невинности, безгрешности, добра, правды и красоты. Человек рождается совершенным — есть великое слово, сказанное Руссо, и слово это, как камень, остается твердым и истинным». Особенно дороги Толстому два свойства детской души: непосредственная чистота нравственного чувства и способность легко и просто восстанавливать гармонию во взаимоотношениях с миром.

Но мир взрослых постоянно искушает эту чистоту и непосредственность. Попав в московское светское общество, Николенька замечает, что все здесь живут фальшивой жизнью, будто играют в какую-то игру. Но незаметно для себя мальчик втягивается в эту жизнь, и нравственное чувство начинает ему изменять. Об этом свидетельствует эпизод с именинами бабушки. Николенька сочиняет в подарок стихи, последняя строчка которых «и любим как родную мать» вызывает в нем чувство стыда и неправды. Николенька дарит стихи в страхе, что взрослые справедливо обвинят его в бесчувственности, но ничего страшного не происходит. Его хвалят. И эта похвала как бы отменяет всю глубину и серьезность детских переживаний и сомнений.

Если тема «Детства» — первые радости, которые дает человеку мир, и первые разочарования в этом мире, то тема «Отрочества» — неизбежный и тяжелый разлад с миром духовно повзрослевшего человека. Разлад приносит ему непо-

нятное наслаждение, с чем он, однако, никак не хочет смириться.

В «Отрочестве» герой более сосредоточен на самом себе, чем в «Детстве». Он постоянно сталкивается с противоречиями между близкими людьми, что ведет его душу к томительному чувству одиночества и к пониманию, что в любом деле можно положиться только на самого себя. И потому он все время ищет моменты, чтобы испытать свои силы на прочность.

В «Юности» образ героя еще более сложен. Теперь он глубоко понимает, что ему предстоит идти по жизни своим путем, который еще нужно найти. У него вызревает «новый» взгляд на мир, в основе которого — осознанное желание освободиться от чувства одиночества и восстановить утраченное в отрочестве чувство единения с людьми. Николенька пытается осуществить свою программу нравственного совершенствования, которая, как ему кажется, поможет устранить несправедливость и зло в жизни людей.

Однако сделать это непросто, ибо он осознает, что в стремлении стать лучше есть доля самолюбования, что на путях нравственного совершенствования и духовного возрождения личности возникают неодолимые сложности. Его душа разрывается между требованиями своей программы и светскими развлечениями. Повествование об «университетском» периоде жизни Николеньки кончается многозначительной главой «Я проваливаюсь». Можно понять: речь идет не только о провале на экзамене, после которого пришлось оставить университет, но — главное — и о «провале» философии молодого аристократа, что в конечном итоге приведет к существенным переменам в его жизни.

Основа образа Николеньки Иртеньева — опыт собственных духовных исканий писателя. Однако Толстой заявил протест, когда в «Современнике» его «Детство» было названо «Историей моего детства», ибо придавал автобиографической трилогии не лично конкретное, а обобщающее значение.

Одновременно с работой над трилогией Толстой писал на Кавказе военные рассказы, образовавшие отдельный цикл: «Набег», «Рубка леса», «Из кавказских воспоминаний. Раз-

жалованный». В рассказе «Набег» впервые проявилось отрицательное отношение Толстого к войне вообще.

В 1854 году Толстой перевелся в Крымскую армию в связи с начавшейся Русско-турецкой войной и осадой Севастополя. Больше года он находился в центре боевых действий, командовал батареей на самом опасном участке — четвертом бастионе — и не только командовал, но и подготовил проект журнала «Солдатский вестник», послал записку в правительство о рабском положении солдат на фронте, создал цикл произведений «Севастопольские рассказы» («Севастополь в декабре месяце», «Севастополь в мае», «Севастополь в августе 1855 года»), где русские солдаты и матросы характеризуются как истинные патриоты, самоотверженные защитники родины.

Защита родины, ее мирной жизни — вот единственная, по мнению Толстого, справедливая и допустимая война, способная объединить людей в «общину героев», но люди, которые могли бы быть героями, погибли напрасно. Рассказ завершается картиной оставленного в огне Севастополя.

Уже после появления его первых произведений для всех стало очевидным, что в литературу пришел необычайно талантливый писатель. В ноябре 1855 года Толстой приехал из Севастополя в Петербург, где встречался с представителями различных литературных кругов. Было неясно, какую позицию в литературном мире займет Толстой.

Через полгода (в 1856 г.) Толстой вышел в отставку и уехал в Ясную Поляну. Столкнувшись с крестьянской жизнью, он понял, что его представления о деревне были наивны, что назрела необходимость освобождения крестьян от крепостного гнета, что крестьяне правы в своей ненависти к помещикам. В этот период Толстой пишет повесть «Утро помещика». Герой повести, молодой барин Дмитрий Нехлюдов, пытается разобраться в главном вопросе эпохи — во взаимоотношениях помещика и крестьянина. Он посвящает свою жизнь благородной цели: избавить крестьян от бедности, дать им образование, искоренить невежество и суеверие. Однако цель оказывается недостижимой. Путем частной благотворительности невозможно преодолеть нищету, к которой крестьяне привыкли и относятся к бедности безразлично.

Нехлюдов убеждается, что между ним и его крестьянами стоит глухая стена: ему не верят, его не понимают, относятся с подозрением. Благие устремления героя завершились неизбежным крахом.

«Утро помещика» обнажило пропасть, разделяющую помещиков и их крепостных; Толстой показал, что невозможно разрешить крестьянскую проблему в условиях крепостничества.

В начале 1857 года Толстой выехал за границу, где находился около полугода. Он побывал в Германии, Швейцарии, во Франции. Впечатления, полученные за рубежом, вызвали у него разочарование в западной цивилизации, демократии, морали. В швейцарском городе Люцерне Толстой видел, как «перед отелем, в котором останавливаются самые богатые люди, странствующий нищий певец в продолжение получаса пел и играл на гитаре. Около ста человек слушали его. Певец три раза просил их дать ему что-нибудь. Но ему никто и не дал, многие смеялись над ним». Этот эпизод положен в основу сюжета рассказа «Люцерн». Художник, бродячий певец и музыкант, изображенный в «Люцерне», стоит как бы вне того враждебного ему мира, с которым он временами сталкивается. Он нищий, часто бывает голоден, но все-таки чувствует относительную независимость от мира, который так несправедлив и жесток к нему.

Толстой решительно отвергает «свободы» и «равенство», которые губят искусство. «В самом деле, — пишет он, — какое тут равенство, если лакей одет лучше певца и безнаказанно оскорбляет его», если всякий, у кого есть деньги и чины, может презирать тех, у кого их нет.

Рассказ «Люцерн» примечателен еще и тем, что в нем обозначились признаки того, что впоследствии назовут «толстовщиной» — вера в «вечный дух», в «вечные нравственные начала».

В 1861–1862 гг. Толстой работает над циклом рассказов из деревенского быта и над повестью «Казачьи дети», начало работы над которой относится еще к 1852 году. Подъему творческих сил способствовали и благоприятные обстоятельства личной жизни. В 1862 году Толстой женился на Софье Андреевне Берс, дочери известного московского врача.

В 1863 г. Толстой приступает к созданию романа «Война и мир», в котором отразились важнейшие вопросы эпохи: о путях развития России, о судьбах народа, о роли народа в истории, о взаимоотношении народа и дворянства, о роли личности в истории.

«Война и мир» — русская национальная эпопея. «Без ложной скромности, это — как «Илиада», — говорил Толстой. Сравнение с эпосом Гомера могло иметь только один смысл: в «Войне и мире» нашел свое отражение национальный характер народа в тот момент, когда решались его исторические судьбы.

В создании «Войны и мира» писателя вдохновляла «мысль народная», то есть всенародное значение главного события для России той эпохи — войны 1812 года. Общеизвестно, что замысел романа-эпопеи «Война и мир» вызрел из попытки создать повесть «Декабристы». Первоначальная ведущая тема декабриста поглотилась более масштабной общечеловеческой темой о мире, потрясенном войной.

«Война и мир» — это и национальная эпопея о подвиге русского народа в Отечественной войне 1812 года, и дворянская «семейная хроника», и роман о годах молодости и зрелости героев, прошедших серьезные испытания на прочность характеров, показавших силу своего духа.

Появление «Войны и мира» было поистине величайшим событием в мировой литературе. Со времени «Человеческой комедии» Бальзака не создавалось произведений такого огромного эпического размаха. Классик французской литературы Г. Флобер, познакомившись с произведением, писал Тургеневу: «Это первоклассно. Какой живописец и какой психолог!... Мне кажется, порой в нем есть что-то шекспировское».

Ромен Роллан называл «Войну и мир» обширнейшей эпопеей нашего времени, новейшей Илиадой. «Слава «Войны и мира», — говорит известный французский писатель, — в воскресении целого исторического века, народных движений, битвы наций!». Критик Н. Н. Страхов писал: «Какая громада и какая стройность! Ничего подобного не представляет нам ни одна литература... Тысячи сцен, всевозможные сферы государственной и частной жизни, история, война,

все ужасы, какие есть на земле, все страсти, все моменты человеческой жизни, от крика новорожденного ребенка до последней вспышки чувства умирающего старика, все радости и горести, доступные человеку, всевозможные душевные настроения... до высочайших движений героизма и дум внутреннего просветления, — все есть в этой картине. Подобного чуда в искусстве, притом чуда, достигнутого самыми простыми средствами, еще не бывало на свете».

Композиция «Войны и мира» поражает своей сложностью и стройностью. Особенность композиции романа проявляется, прежде всего, в том, что Толстой берет весь поток жизни, текущий непрерывно. Анненков восхищался «непрерывным движением рассказа» в «Войне и мире», композиционным искусством Толстого, который «выводит явления всякого рода на столько времени, на сколько нужно, чтоб они высказали свое содержание, стирает их тотчас с картины и вызывает их снова, после более или менее долгого промежутка, но когда они приобрели уже другие формы и обновились». Изображение самого процесса жизни в его непрерывном, непрекращающемся развитии в зависимости от все новых и новых событий составляет композиционную особенность «Войны и мира».

Толстой не прибегает к длительным авторским рассказам о своих персонажах, не сообщает от себя подробности их жизни, чтобы создать основу повествования. «Война и мир» сразу начинается с действия. В обрисовке динамичной обстановки салона Анны Павловны Шерер и семейного праздника у Ростовых писатель энергично и одновременно вводит в роман множество действующих лиц. Персонажи предстают перед читателем в один из обычных для их образа жизни дней. На протяжении последующих семи сюжетных лет одни стареют и умирают, другие растут и из своего частного мирка попадают в круговорот исторических событий, участвуют в войне и вновь возвращаются к мирной жизни, вступают в браки, воспитывают детей, — жизнь продолжается. И над одним из обычных дней Толстой «задерживает занавес».

В романе движущая сила — сама история, динамика которой и составляет сюжет романа. Исторический процесс

всегда непрерывен, он не имеет ни начала, ни конца — нет этого и в романе «Война и мир». Толстой не доводит жизнь героев до сюжетного завершения. Неизвестно, как закончилась жизнь многих из них. Однако это не создает впечатления незавершенности, так как обо всех героях все необходимое сказано.

Чтобы резче высветить особенности тех или иных событий, и ярче показать ту или иную черту характера, Толстой часто прибегает к приему контраста. Это выражено и в самом названии романа «Война и мир», и в расположении глав, и в их содержании. Контраст прослеживается и в изображении жизни петербургской аристократии, жизни России народной и в изображении некоторых ведущих героев. Наташа Ростова — Элен Безухова, княжна Марья — Жюли Карагина. Писатель контрастно изображает и исторические события (Аустерлиц — Бородино), и исторических деятелей (Наполеон — Кутузов).

Огромный жизненный материал в романе охвачен общим замыслом: «мысль народная» пронизывает все произведение. Толстой считал, что лишь «одухотворенная мысль» делает «бессмертными истинно великие произведения человеческого ума и сердца».

В «Войне и мире» Толстой спорит с распространенной в России и за рубежом концепцией — культом выдающейся исторической личности. Эта концепция культа в значительной степени опиралась на философское учение Гегеля, согласно которому ближайшими проводниками «Мирового Разума» являются великие люди. Только великим дано первыми угадывать то, что не дано понять людской массе. Великие опережают время и поэтому являются гениальными одиночками, которые вынуждены подчинять себе пассивное большинство. В этом учении Толстой видит что-то бесчеловечное, противное русскому нравственному идеалу.

У Толстого не личность, а народная жизнь в целом оказывается наиболее чутким организмом, откликающимся на скрытый смысл исторического движения. Писателю чуждо гегелевское возвышение «великих людей» над «инертными» массами. Наполеон, по мнению Толстого, индивидуалист и честолюбец, вынесенный на поверхность исторической жиз-

ни темными силами, на время замутившими сознание французского народа. «Нет величия там, где нет простоты и правды», — заявляет писатель.

В романе «Война и мир» сталкиваются два состояния жизни: народ как единое целое, скрепленное нравственными традициями, и толпа, утратившая человеческий облик и одержимая животными инстинктами. Такой толпой в романе предстает светская чернь во главе с князем Василием Курагиным. Толпой становятся люди в эпизоде зверской расправы с Верещагиным. По Толстому, народ становится толпой и теряет человеческий облик, чувство «простоты, добра и правды», когда лишается исторической памяти, культурных и нравственных традиций. И по мере того, как разлагается народ и формируется толпа «приготавливается тот человек, который должен стать во главе будущего движения и нести на себе всю ответственность имеющего совершиться».

Толстой в «Войне и мире» поэтизирует народ как целостное духовное единство людей, основанное на вековых культурных традициях, и обличает толпу, единство которой держится на агрессивных инстинктах. Человек во главе толпы не может быть героем. Величие человека, по Толстому, определяется глубиной его связей с органической жизнью народа.

В романе-эпопее Толстой создает два символических характера, между которыми располагаются в различной близости все остальные. На одном полюсе — классически тщеславный Наполеон, на другом — классически демократичный Кутузов. С одной стороны — стихия индивидуалистического обособления («война»), с другой — духовные ценности и единение людей («мир»).

Образ Кутузова — одно из самых значительных художественных достижений Толстого.

В кампании 1805 года Кутузов — ненавистник прусской военной школы, талантливый и, когда необходимо, энергичный полководец. Но в нем еще нет величия. Великим историческим деятелем Кутузова делает Отечественная война 1812 года и то доверие, которое оказали ему народ и армия.

Рисуя Кутузова в 1812 году, Толстой противопоставляет его внешний облик немощного старика его внутреннему

нравственному величию. Силы жизни и воля Кутузова как полководца и человека питались одной мыслью о победе над врагом. Это было его единственным стремлением и желанием. В образе Кутузова органично слились возвышенность его идеала и житейская простота. Во внешнем облике Кутузова Толстой, прежде всего, отличает его простоту, обыкновенные черты старого человека: полноту, рыхлость, сутулость, ныряющую тяжелую походку. В нем нет ничего от повелителя народов. Его «простая, скромная, и поэтому истинно величественная фигура не могла улечься в ту лживую форму европейского героя, мнимо управляющего людьми, которую придумали», — пишет о нем Толстой.

Стратегия Кутузова заключалась в соединении двух сил: терпения и времени, о которых он всегда говорит, и нравственного духа войск, о котором он всегда заботится. Это только кажется, что Кутузов пассивен. Внешняя пассивность — форма проявления его мудрой человеческой активности. Кутузов-полководец действительно велик и гениален, но его величие и гениальность заключаются в исключительной чуткости к собирательной воле большинства. Он свободен от действий и поступков, диктуемых личными соображениями, тщеславием. Мудрость Кутузова заключается в умении принять «необходимость покорности общему ходу дел», в готовности «жертвовать своими личными чувствами для общего дела». Источник силы и особой мудрости полководца Толстой видит в «том народном чувстве, которое он несет в себе во всей чистоте и силе его». Народное чувство определяет и нравственные качества Кутузова, «ту высшую человеческую высоту, с которой он, главнокомандующий, направлял все силы не на то, чтобы убивать и истреблять людей, а на то, чтобы спасти и жалеть их».

Кутузов как представитель народной войны, как воплощение национальной стихии противостоит в романе Наполеону — наглому и жестокому завоевателю, действия которого в изображении Толстого не только не оправданы ни историей, ни потребностями французского народа, но и противоречат нравственному идеалу человечества.

Ничтожным и слабым в своем эгоистическом «величии» предстает Наполеон перед читателями. «Не столько сам

Наполеон готовил себя для исполнения своей роли, сколько все окружающее готовит его к принятию на себя всей ответственности того, что совершается и имеет совершиться. Нет поступка, нет злодеяния или мелочного обмана, который бы он совершил и который тотчас же в устах его окружающих не отразился бы в форме великого деяния». Агрессивной толпе нужен культ Наполеона для оправдания своих преступлений против человечества.

Автор «Войны и мира» осудил бонапартизм не только в лице Наполеона. И представители высшей бюрократии, и штабные офицеры, и всесильный Аракчеев, и тихонький Берг — все они жадно тянутся к власти, почестям, материальным благам, забывая при этом о добре, справедливости и правде.

Толстой обличает бонапартизм как страшное общественное зло. Он показывает, что за громкими фразами больших и маленьких тиранов о народном благе таится эгоизм, бесчеловечность, стремление оправдать преступления, совершаемые во имя корыстных целей.

В основе толстовского замысла романа «Война и мир» лежит важнейшая идея — проследить и художественно описать, каким образом, при каких жизненных обстоятельствах пробудились в человеке из аристократической среды в эпоху войны 1805—1812 гг. та совесть и то высокое понимание чести и долга, которые привели его к отрицанию своей среды и разрыву с ней. И в этом — развернутое решение особой художественной задачи писателя в «Войне и мире» и конкретно в образах Андрея Болконского и Пьера Безухова.

Духовное развитие Андрея Болконского начинается с глубокой неудовлетворенности тем образом жизни, который он ведет. Мы знакомимся с ним в салоне Анны Шерер. На лице князя усталость и скука. «Эта жизнь, которую я веду здесь, эта жизнь не по мне», — говорит он Пьеру.

Андрей Болконский стоит на самом высоком по тому времени интеллектуальном уровне. Его духовные учителя — французские просветители XVIII века: в беседе с Пьером он ссылается на Монтескье, идеи которого были популярны у дворянской молодежи. Несмотря на свою внешнюю холодность и сдержанность, молодой Болконский способен на

романтический энтузиазм, он мечтает о подвиге, о славе. Его кумиром является Наполеон. Князь Андрей восхищается его гением, его фантастической судьбой. Но его мечты о славе проникнуты гражданским пафосом. При этом, он подчеркнуто обособляет себя от мира простых людей, полагая, что история творится в штабах армии, в высших сферах. Разумом князь Андрей понимает, что Тушин, спасший армию в Шенграбенском сражении, герой, но сердцем он не с ним: очень уж невзрачен и прост этот «капитан без сапог», спотыкающийся о древко знамени, взятого в качестве трофея у французов.

В душевном мире князя Андрея в период военной кампании 1805 года назревает и разрастается драматический разлад между высоким полетом его мечты и реальными серыми буднями фронтовой жизни. В торжественную минуту, в начале Аустерлицкого сражения, Андрей с благоговением взирает на полковые знамена, а потом бежит впереди всех к своей мечте со знаменем в руках. Но эта героически сладостная минута наполняется впечатлениями, далекими от его высоких устремлений. Поверженный вражеской пулей, он лежит и видит над собой небо «неизмеримо высокое, с тихо ползущими по нем облаками... Как тихо, спокойно и торжественно, совсем не так, как я бежал, не так, как мы бежали, кричали и дрались... Совсем не так ползут облака по этому высокому бесконечному небу. Как же я не видал прежде этого высокого неба? И как я счастлив, что узнал его наконец. Да! Все пустое, все обман, кроме этого бесконечного неба. Ничего, ничего нет... кроме тишины, успокоения. И слава Богу!..» В бесконечных просторах высокого неба мелкими и наивными показались князю Андрею его недавние мечты. И когда перед ним остановился объезжавший поле боя Наполеон, бывший кумир вдруг как бы поблек, съезжился, стал маленьким и тщедушным. «Ему так ничтожны казались в эту минуту все интересы, занимавшие Наполеона, так мелочен казался ему сам герой его, с этим мелким тщеславием и радостью победы, в сравнении с тем высоким, справедливым и добрым небом, которое он видел».

В душе Андрея совершается переворот. Он вспомнил близких, дом, вспомнил о жене, «маленькой княжне», и

понял, что в пренебрежительном отношении к ней часто был несправедлив. Честолюбивые мечты сменились желанием простой и тихой семейной жизни. Именно таким, умиротворенным и смягченным, вернулся князь Андрей из плена в «родное гнездо». Но жизнь мстит ему за фамильную гордость, за наивные мечты о славе, о героизме — за наполеонизм. В момент приезда умирает от родов жена, и князь Андрей читает на ее застывшем лице вечный укор: «Ах, что вы со мной сделали?».

Князь, одолеваемый горем, в глубокой депрессии все же пытается жить простой жизнью, наполненной заботами о хозяйстве, родных, маленьком сыне. Но это дается ему с трудом. Андрей чувствует, что все кончено, что сама сущность жизни жалка и ничтожна, что человек одинок и беззащитен. Из депрессии его выводит Пьер, приехавший в Богучарово в счастливую пору своей жизни. Пьер увлечен масонством, он нашел смысл жизни в религиозной истине. Пьер пытается убедить князя Андрея, что его суждения о жизни неоправданно мрачны, безотрадны, и ограничены только суетным, бранным, земным миром. «Надо жить, надо любить, надо верить, — говорит Пьер, — что живем не нынче только на этом клочке земли, а живем и будем жить вечно там, во всем (он указал на небо)».

Андрей еще спорит с Безуховым, доказывая, что разобщенность между людьми неизбежна. Однако логика его аргументов в споре уже постепенно расходится с тем внутренним чувством, которое возрождается в нем. И князю все более и более близки суждения Пьера. Взглянув на небо, на которое указал ему Пьер, Андрей впервые после Аустерлица «увидел то высокое, вечное небо, которое он видел, лежа на Аустерлицком поле, и что-то давно заснувшее, что-то лучшее, что было в нем, вдруг радостно и молодо проснулось в его душе». Встреча с Пьером оказалась для Андрея не менее значительным событием, чем его участие в сражении под Аустерлицем. По пути в Отрадное князь видит старый дуб, корявый и оголенный посреди свежей весенней зелени. «Таков и я», — думает Андрей. Однако он ошибается. Прежний он только внешне, внутри князя происходит активное обновление, пробужденное встречей с Пьером. На обратном

пути князь с трудом узнает позеленевший и помолодевший старый дуб. «Нет, жизнь не кончена в тридцать один год, — вдруг окончательно, бесприменно решил князь Андрей».

В гордом характере Болконского появилось нечто новое. Если раньше, под небом Аустерлица, он мечтал жить для других, отделяя себя от них, то теперь в нем проснулось желание жить вместе с другими. В нем появляется потребность в общении, стремление жить среди людей.

Приехав в Петербург, Андрей увлекается общественной работой, он попадает в круг Сперанского, принимает участие в разработке проекта отмены крепостного права. Вначале князь не замечает искусственности тех интересов, которыми одержим кружок Сперанского. Встреча с Наташей возвращает Андрею ощущение «естественных» и «искусственных» ценностей жизни. Он начинает понимать, что реформы Сперанского призрачны и фальшивы. Князь «приложил права лиц, которые распределял по параграфам», к своим мужикам, и ему «стало удивительно, как он мог так долго заниматься праздной работой».

Через Наташу продолжается приближение князя Андрея к земной жизни. Он влюблен и, казалось бы, близок к счастью. Однако в романе сразу же предчувствуется невозможность счастливого завершения. В отношениях Наташи с Андреем нет желаемой полноты, предельного взаимопонимания. Для нее князь — загадочный, таинственный человек. И для Андрея Наташа — загадка. Полное непонимание ее он сразу же обнаруживает, отсрочив свадьбу на один год. Этой отсрочкой, неумением пользоваться каждым прекрасным мгновением жизни, Андрей сам спровоцировал катастрофу, невольно подтолкнув Наташу к измене.

Верный гордому болконскому семейному началу, он не смог потом и простить Наташу, потому что не сумел ее почувствовать и понять. У князя нет дара чувствовать чужое «я», проникаться заботами и душевными переживаниями другого человека.

Однако 1812 год многое изменит в Наташе и Андрее. Судьба еще раз сведет их друг с другом. Война разбудила в князе Андрее новые чувства: он понял теперь законность существования «других, совершенно чуждых ему, но столь

же законных человеческих интересов, как и те, которые занимали его». В разговоре с Пьером накануне Бородинского сражения князь Андрей глубоко осознает народный характер войны, он далеко ушел от своих былых представлений о «творческих силах истории». Если под Аустерлицем он служил в штабе армии, принимал участие в составлении планов и диспозиций, то теперь он становится боевым офицером. Князь считает, что исход сражения зависит от духа войска, от настроения простых солдат. Однако стать одним из них, породниться душою с простыми солдатами, Андрею не дано. В минуту смертельного ранения князь Андрей испытывает последний страстный порыв к жизни: «совершенно новым завистливым взглядом» смотрит он на траву. И потом, уже на носилках он думает: «Отчего мне так жалко было расставаться с жизнью? Что-то было в этой жизни, чего я не понимал и не понимаю».

Глубоко символично, что под Аустерлицем князю открылось отрешенное от суеты высокое небо, а под Бородином — близкая, но ускользающая из рук земля, завистливый взгляд на нее. Небо и земля, жизнь и смерть борются друг с другом в душе князя Андрея. Эта борьба проявляется в двух формах любви: одна — земная, теплая любовь к Наташе; и как только такая любовь пробуждается в нем, сразу же вспыхивает ненависть к Анатолию: Андрей чувствует, что не в силах простить его.

Другая любовь — «идеальная» любовь ко всем людям, холодноватая и внеземная. Как только в душе князя возникает эта любовь, он чувствует отрешенность от жизни, освобождение и удаление от нее. Любить всех для князя Андрея — это значит не жить земной жизнью. Борьба завершается победой «идеальной» любви. Земля, манившая к себе Болконского в роковую минуту, так и осталась недоступной. Восторжествовало величественное, отрешенное от мира небо. Князя Андрея поманили, позвали к себе, но ускользнули, оставшись недостижимыми, те духовные идеалы, которые были рождены событиями 1812 года.

Изображение личности и духовного развития Пьера Толстой начинает с раскрытия противоречия между внутренней, нравственной сущностью героя и образом его жизни.

Пьер полон благородных, свободолюбивых идей. Однако в личной жизни его благородные воззрения на права и достоинства человека, на общее благо совмещались в эту пору с кутежами в компании Анатоля Курагина. Он ведет самую разгульную жизнь в кругу прославленной в этом отношении столичной аристократической молодежи. Борьба духовного с чувственным и является формой процесса внутреннего развития Пьера. Как в личности князя Андрея ощущается его связь с отцом, так и в Пьере чувствуется то разгульное барское начало, воплощением которого был когда-то его отец — куртизан граф Безухов. Чувственное начало одерживает верх в Пьере над духовным: он женится на чуждой ему Элен. Затем постепенно побеждает духовное, нравственное начало. Но и в области разумного и нравственного в Пьере происходит борьба не менее сложная — борьба между уходом в мир исключительно внутренней духовной жизни и стремлением к внешней деятельности, к участию в общественной жизни.

Нравственное потрясение, испытанное Пьером в столкновении с Долоховым, пробуждает в нем угрызения совести. Задумавшись над вопросом о смысле жизни человека, Пьер приходит к масонству. Достигнув высоких масонских степеней, он не замыкается в своем внутреннем «я», а все время порывается к осуществлению масонских требований о помощи ближнему в практической жизни. Он искренне стремится облегчить положение своих крестьян вплоть до освобождения от крепостной зависимости. Здесь Пьер впервые соприкасается с народной средой, но довольно поверхностно. Однако вскоре Пьер убеждается в бесплодности масонского движения и отходит от него.

Отечественная война 1812 года многое изменила в Пьере. В отличие от Болконского, он не только понимает законность народного мироощущения, но и принимает его, душою роднится с простыми солдатами. После батареи Раевского, где солдаты приняли Пьера в свою семью, после пережитого ужаса он впадает в состояние полной душевной пустоты. Пьер падает на землю и теряет ощущение времени. Между тем солдаты разводят костер, готовят пищу. Жизнь продолжается. Пьер видит, что мирными хранителями веч-

ных основ жизни оказываются не господа, а люди из народа. «Солдатом быть, просто солдатом! — думал Пьер, засыпая. — Войти в эту общую жизнь всем существом, проникнуться тем, что делает их такими».

Довершают духовное перерождение Пьера плен и встреча с Платоном Каратаевым. Пьер попадает в плен после очередного испытания: он видит, как французы расстреливают ни в чем не повинных людей. Все рушится в его душе. «Мир завалился в его глазах и остались одни бессмысленные развалины. Он чувствовал, что возвратиться к вере в жизнь — не в его власти». Но на пути Пьера встает простой русский солдат Платон Каратаев, который покоряет Пьера любовью к миру: «А много вы нужды увидали, барин? А?» — сказал вдруг маленький человек. И такое выражение ласки и простоты было в певучем голосе человека, что Пьер хотел отвечать, но у него задрожала челюсть, и он почувствовал слезы».

Каратаев — символическое воплощение мирных охранительных свойств крестьянского характера, «непостижимое, круглое и вечное олицетворение духа простоты и правды». Он способен выдержать любое испытание и не сломаться, не утратить веры в жизнь. Каратаев «любил и любовно жил со всем, с чем его сводила жизнь, и в особенности с человеком — не с известным каким-нибудь человеком, а с теми людьми, которые были у него перед глазами».

Общение с Платоном Каратаевым приводит Пьера к более глубокому пониманию смысла жизни: «прежде разрушенный мир теперь с новой красотой, на каких-то новых и незблемых основах, воздвигался в его душе».

Повествование в «Войне и мире» идет так, что описание последних дней жизни князя Андрея перекликается с духовным переломом в Пьере. Чувство связи со всеми, всепрощающую христианскую любовь Андрей испытывает, когда он отрешается от жизни. И наоборот, едва в нем пробуждается чувство личной любви к Наташе, чувство связи со всеми исчезает. Быть частицей целого князь Андрей не может.

Совершенно иное происходит с душою Пьера. Приняв каратаевский взгляд на мир, он не отрицает индивидуаль-

ное, а полностью с ним сливается, он капля океана жизни, а не смерти. Это полное согласие с жизнью и вносит успокоение в душу Пьера.

Рисуя типы девушек из патриархального московского общества и провинциального дворянского мирка, Толстой вслед за Пушкиным связывал их необычность с влиянием на их нравственное развитие народной среды и народных обычаев. Наташа Ростова — дворянка по происхождению, по окружающему ее миру, но ничего сословно-дворянского в ней нет. К Наташе с любовью относятся слуги, крепостные люди, всегда с радостью и удовольствием исполняющие ее поручения. Ей в высшей степени присуще чувство близости ко всему русскому, ко всему народному: к родной природе, к простым русским людям, к народным песням и пляске. Она «умела понять все то, что было и в Анисье, и в отце Анисьи, и в тетке, и в манере, матери и во всяком русском человеке».

Нравственное и патриотическое чувство сближало Наташу с народной средой, как сблизило с этой средой Пьера и князя Андрея. Наташу Толстой явно противопоставляет фальшивой и лицемерной «культуре» Жюли Карагиной. В то же время Наташа отличается и от Марии Болконской с ее религиозно-нравственным миром.

Во всех своих поступках и душевных проявлениях Наташа безотчетно следует «законам» простоты, добра и правды. Мать отказывает влюбленному в Наташу Борису от дома, так как о браке не может быть и речи. «Отчего же не надо, коли ему хочется, — возражает Наташа. — Пусть ездит. Не замуж, а так». Таким образом, Наташа отрицает принятые в дворянском кругу сословные ограничения и предрассудки. Героиня Толстого устремлена к тому совершенному состоянию жизни, где люди живут свободно и бескорыстно, где отношения между ними строятся на широкой демократической основе.

Однако Толстой показывает и внутренний драматизм той человечности, которую несет в себе жизнелюбивая и непосредственная Наташа. Пьер никак не может понять, почему так сильно любимая и милая Наташа променяла князя Андрея на «дурака» Анатоля? Не только Наташа, но и княжна

Марья попадает под непреодолимое обаяние бесстыжих глаз Анатоля. Миры Ростовых и Болконских олицетворяют семейные уклады, в которых живы сословные традиции. Семейство Курагиных таких традиций лишено. В Анатоле Наташу и княжну Марью привлекают свобода и независимость. Они тоже хотят жить свободно, без принятых в их семьях условностей.

Между Анатолем и Наташей есть нечто общее. Толстой так характеризует Анатоля: «Он не был в состоянии обдумать ни того, как его поступки могут отозваться на других, ни того, что может выйти из такого или такого его поступка». Анатолий полностью свободен в своем эгоизме. Он живет стихийно, легко и уверенно. Наташа тоже повинуется чувству душевной раскованности. Однако между вседозволенностью «красавца-Анатоля» и раскрепощенностью Наташи существует различие. Раскованность Наташи — желание открытых, искренних отношений между людьми. Но в момент полной душевной открытости человек не застрахован от ошибок. Свободный инстинкт Наташи переступает грани нравственно дозволенного чувства и на какое-то мгновение сливается с эгоизмом Курагина.

Вместе с тем ошибка Наташи спровоцирована князем Андреем и Анатолем. Это совершенно противоположные люди. Князь Андрей — отвлеченная духовность, Анатолий — плотская бездуховность. Идеал — где-то между ними. Наташе надо преодолеть эти крайности: и лишенную духовности любовь Анатоля, и отрешенную духовность князя Андрея, не умеющего ценить непосредственную силу чувства. Из стремления преодолеть эти крайности и возникает желание Наташи совместить свои две любви в одну.

Бесшабашное увлечение Анатолем и разрыв с Андреем ввергли Наташу в состояние душевного кризиса, из которого ее выводит тревожное известие об угрозе французов, приближающихся к Москве. Общенациональная беда заставляет Наташу забыть о своих собственных несчастьях. Органично живущее в ней русское начало проявляется в патриотическом порыве при отъезде из Москвы. В эти трудные дни ее любовь к людям достигает вершины — полного забвения своего «я» ради других.

Сила любви Наташи заключается в том, что ее самопожертвование совершенно бескорыстно. Этим она отличается от расчетливой жертвенности Сони.

Толстой показывает и утверждает высшее призвание и назначение женщины в материнстве. И Наташа — идеальное воплощение женственности. Она и в зрелом возрасте остается верной самой себе — все богатство ее натуры уходит в материнство и семью. Отношения между Наташей и Пьером глубоко человечны и чисты. Пьер ценит в Наташе ее женскую интуицию, с которой она угадывает его малейшие желания, и любит ее непосредственной чистотой ее чувств. «После семи лет супружества Пьер чувствовал радостное, твердое сознание того, что он не дурной человек, и чувствовал он это потому, что он видел себя отраженным в своей жене. В себе он чувствовал все хорошее и дурное смешанным и затемнявшим одно другое. Но на жене его отражалось только то, что было истинно хорошо: все не совсем хорошее было откинуто. И отражение это произошло не путем логической мысли, а другим — таинственным, непосредственным отражением».

Эпилог романа — гимн духовным основам семейного очага как высшей форме единения между людьми. Семья Марии Болконской и Николая Ростова — синтез противоположных начал Ростовых и Болконских. Прекрасно чувство «гордой любви» Николая к Марье, и трогательна покорная, нежная любовь Марьи к нему.

В эпилоге «Войны и мира» под крышей лысогорского дома собирается новая семья, соединяющая в прошлом разнородные ростовские, болконские, а через Пьера Безухова еще и каратаевские начала. «Каждое событие, случавшееся в доме, было одинаково — радостно или печально — важно для всех этих миров».

Это новое семейство возникло не случайно. Оно явилось результатом общенационального единения людей, рожденного Отечественной войной 1812 года, давшей России новый, более высокий уровень человеческого общения, уничтожившей многие сословные преграды и ограничения. Каратаевское принятие жизни, умение жить в мире и гармонии присутствует в финале романа-эпопеи. В разговоре с Ната-

шей Пьер замечает, что Каратаев, будь он жив сейчас, одобрил бы их семейную жизнь.

В эпилоге Толстой вновь обращается к фактам истории, связывая новый период жизни Пьера с декабристским движением. В рассказе Пьера о петербургских новостях, в репликах Денисова Толстой очень точно воссоздает социально-политическую обстановку, сложившуюся к 1820 году, — усиление реакции, рост влияния Аракчеева. Выход честного и прямого Денисова в отставку исторически был одной из форм протеста свободомыслящих офицеров против усиления в армии аракчеевщины. Вместе с тем, отставкой Денисова Толстой иллюстрирует тот факт, что герои 1812 года все больше оказывались не ко двору. Героическая эпоха русской армии, связанная с именами Кутузова, Багратиона отходила в прошлое. Многие из офицеров, отличившиеся в войнах с Наполеоном, стали участниками декабристского движения.

Если Пьер Безухов в эпилоге представляет собой первый, мирный период движения декабристов, то его второй, героический период намечается Толстым в образе Николеньки Болконского. Эпилог обрывается на переживаниях Николеньки, перед которым возник образ отца: «Отец, отец! Да, я сделаю то, чем бы даже он был доволен». «Война и мир» заканчивается сценой, обращенной к тому героическому прошлому, которое было неразрывно связано с великой эпопеей Отечественной войны 1812 года.

В «Войне и мире» «мысль семейная» была непосредственно связана с эпической основой романа, где семья выступает как исходное начало «настоящей жизни людей», а в романе «**Анна Каренина**» (1873–1877) та же мысль должна была показать, как разрушились и видоизменились условия, в которых единственно и могла существовать гармония семьи.

Мир добра и красоты в «Анне Карениной» гораздо более тесно переплетается с миром зла, под влиянием которого главная героиня, в конечном счете, гибнет. Поэтому судьба Анны полна драматизма. Чувства матери и любящей женщины, испытываемые Анной, Толстой показывает как равноценные. Ее любовь и материнское чувство остаются для Анны несоединимыми. С Вронским у нее связано представление о себе как о любящей женщине, с Карениным — как

о безупречной матери их сына. Героиня хочет одновременно быть и той и другой. Она обращается к Каренину: «Я все та же... Но во мне есть другая, я ее боюсь — она полюбила того, и я хотела возненавидеть тебя и не могла забыть про ту, которая была прежде. Та — не я. Теперь я настоящая, я вся». «Вся», значит и та, которая была до встречи с Вронским, и та, которой она стала потом.

Но Анне еще не суждено было умереть. Она не успела еще испытать всех страданий, выпавших на ее долю, не успела еще испробовать всех дорог к счастью. Вновь сделаться верной женой Каренина она не могла. Даже на пороге смерти она понимала, что это невозможно, невозможным было для нее также идти дорогою «обмана и лжи».

Одна за другой рушатся мечты Анны. Рухнула ее мечта уехать с Вронским за границу и все забыть; действительность, от которой она хотела уйти, настигла ее и за границей. Вронский явно скучал и раздражался, что не могло не тяготить Анну. Самое главное — дома остался сын, разлука с которым не могла принести счастья любящей матери.

В России ее ожидали мучения еще более тяжкие. Время, когда она могла мечтать о будущем и как-то примирить себя с настоящим, прошло. Безысходность этого настоящего предстала перед ней во всем своем страшном облике.

По мере развития сюжета открывается смысл конфликта — всего происшедшего. Петербургскую аристократию Анна подразделяет на три круга: первый круг — сослуживцы Каренина. К ним Анна вначале питала огромное уважение, но вскоре потеряла к нему интерес, так как уяснила, «кто за кого и чем держится и кто с кем и в чем расходится». Второй круг — тот, с помощью которого Каренин сделал карьеру. Первое время Анна дорожила этим кругом, даже имела в нем друзей; в его центре стояла Лидия Ивановна. Однако вскоре он стал для нее просто невыносим. Анна поняла, что представители этого круга — лицемеры, они притворяются в своей «добродетели»; на самом же деле расчетливы и злы. После встречи с Вронским Анна порвала с этим кругом и оказалась втянутой в третий, образовавшийся вокруг Бетси Тверской. Княгиня Бетси внешне противостоит набожной Лидии Ивановне. Она не скрывает своего вольного поведе-

ния, но заявляет, что в старости уподобится Лидии Ивановне. Это признание Бетси говорит о том, что она и Лидия Ивановна — две стороны одной медали — циничность и ханжениство. Впрочем, лицемерны все круги общества, с которыми сталкивалась Анна, искавшая честного, бескомпромиссного счастья. Вокруг же царили ложь, лицемерие, ханжениство, явный и скрытый разврат. Весь ужас положения Анны заключается в том, что не она судит этих порочных людей, а они ее.

Потеряв для себя сына, Анна особенно стала дорожить любовью Вронского, ставшего для нее самой жизнью.

Однако эгоистичный Вронский не мог понять души Анны, которая теперь полностью его собственность и потому мало его беспокоила. Между ними все чаще возникали недоразумения. Причем, формально Вронский оказывался прав, а Анна не права. Суть в том, что поступками Вронского руководило «благоразумие», как понимали это люди его круга; поступками же Анны руководило ее большое чувство, которое никак не могло согласоваться с «благоразумием». В свое время Каренин был напуган тем, что «свет» уже обратил внимание на отношения его жены и Вронского, боялся, что разразится скандал. Так «неблагоразумно» вела себя Анна! Теперь суда «общества» боится Вронский, видящий причину скандала все в том же «неблагоразумии» Анны.

В поместье Вронского разыгрывается заключительный акт трагедии. Анна, сильная и жизнелюбивая, казалась многим вполне счастливой. В действительности она была глубоко несчастна. Последняя встреча Долли и Анны подводит итог их жизни. Одна смирилась и потому несчастлива, другая, напротив, осмелилась отстаивать свое счастье и потому несчастлива тоже. В образе Долли Толстой поэтизирует материнское чувство. Она смирилась со своей жизнью ради детей, и в этом решении — совершить подвиг ради детей — своеобразный укор Анне.

За несколько минут до смерти Анна думает: «Все неправда, все ложь, все обман, все зло!» Поэтому ей хочется умереть, «потушить свечу». «Отчего же не потушить свечу, когда смотреть больше не на что, когда гадко смотреть на все это?»

Как и Анна Каренина, Константин Левин, являясь в романе одним из главных героев, — вполне сложившийся характер. Его духовный мир постоянно в движении и развитии. Левин вырос и воспитывался в условиях помещичьей среды, усвоил многие ее взгляды и привычки. Вместе с тем, он обладал острым, честным умом, был требователен к себе, стремился каждое убеждение проверять практикой реальной жизни.

Коренное противоречие между идеалом и реальной жизнью ставит Левина в трагическое положение. Счастливый семьянин, Левин, тем не менее, боится носить с собой ружье или веревку — чтобы не покончить жизнь самоубийством.

Левин непосредственно занимается своим помещичьим хозяйством, видя в этом занятии эксперимент, который в случае удачи мог бы послужить основанием для решения крестьянского вопроса во всей России. Образы Левина и Анны, их характеры и поведение обусловили сюжет и композицию романа.

Искания духовно развитой личности — один из самых существенных признаков в содержании и построении романов Толстого.

Завязка романа концентрируется вокруг проблемы счастья и несчастья в человеческой жизни. Анна Каренина приезжает из Петербурга в Москву, чтобы избавить от несчастья семью Облонских, но познает здесь то, что она сама несчастна. Идя навстречу своему счастью, она делает несчастной Кити, которая, в свою очередь и в это же время, делает несчастным Левина.

Не случайно роман начинается словами: «Все счастливые семьи похожи друг на друга, каждая несчастливая семья несчастлива по-своему». Толстой подчеркивает, что его занимают несчастливые семьи. Действительно, нет счастья ни в семье Облонских, ни в семье Карениных, ни в семье Анны и Вронского.

Семья Левиных в известном смысле может считаться и счастливой, если поиски семейного счастья для Левина — не самоцель, а повседневная озабоченность. Образы этих двух героев — Анны и Левина — при всем их несходстве отражают единый путь духовных и нравственных исканий Толсто-

го, силу и многообразие критики современной ему действительности.

Человек, по Толстому, противоречив, в нем борются два начала — плотское и духовное, животное и божественное. Отрекаясь от бренной телесной жизни, человек приближается к жизни истинной, смысл которой в духовной любви к миру и ближнему, как к самому себе.

Пути к истинной жизни в учении Толстого — в самосовершенствовании человека. Главное в этом учении — заповедь о непротивлении злу насилием: злом нельзя уничтожить зло, единственное средство борьбы с насилием — воздержание от насилия. Только добро способно победить зло. Толстой допускает, что вопиющий факт насилия может заставить человека ответить насилием. Такая ситуация — частный случай. Насилие не должно быть неотъемлемым принципом, законом жизни.

К заповеди непротивления злу насилием примыкают еще четыре нравственных заповеди: не прелюбодействуй и соблюдай чистоту семейной жизни; не клянись и не присягай никому и ни в чем; не мсти никому и не оправдывай чувства мести тем, что тебя обидели, учись терпеть обиды; все люди братья — учись и во врагах видеть доброе. С позиции этих вечных нравственных истин Толстой разворачивает беспощадную критику современных ему общественных институтов: церкви, государства, собственности и семьи.

Толстой в своем учении показывает, как падает авторитет государственной власти: государственная служба теряет престиж в глазах честных людей. Захватывать и удерживать власть не могут добрые люди, так как властолюбие соединяется не с добротой, а с хитростью, жестокостью, гордостью. Люди, находящиеся у власти, не только не являются цветом общества, но находятся значительно ниже его среднего уровня. Смена чиновников не решает проблемы.

Поэтому гармоническое устройство общества недостижимо с помощью политических преобразований или революционной борьбы за власть. Основанное на насилии, государство способно лишь заменить одну форму зла другой. В

итоге Толстой приходит к полному отрицанию государственной власти, к анархизму. Однако, в отличие от революционных анархистов, он считает, что упразднение государства произойдет не с помощью насилия, а путем мирного воздержания и уклонения людей от всех государственных обязанностей и должностей, от политической деятельности, что в свою очередь вызовет сокращение городского населения и резкое увеличение удельного веса трудовой земледельческой жизни. Земледельческая жизнь, по Толстому, приведет к общинному самоуправлению. При этом произойдет упрощение форм жизни и опрощение самого человека. Толстой утверждает идеал общежития свободных и равноправных людей, призывает к отказу от излишеств цивилизации, угрожающей гибелью духовным основам жизни.

Учения Толстого о семье прямо связаны с его представлениями о двойственной природе человека — духовной и животной. По Толстому, в современной семье и обществе преобладает чувственный инстинкт, а духовные связи между мужчиной и женщиной необычайно слабы. Писатель настаивает на восстановлении этих связей. Данной теме посвящены произведения: «Крейцерова соната», «Отец Сергей», «Дьявол».

Толстой считает женскую эмансипацию противоестественной, так как главная обязанность женщины — стать матерью и воспитывать детей.

В основу воспитания ребенка в семье должен быть положен закон об истинной жизни, ведущей к духовному единению людей. Воспитание будет сложным, если, воспитывая детей, люди не будут воспитывать себя. Первое и главное условие воспитания — правда. Но чтобы не стыдно было показать детям всю правду своей жизни, надо сделать свою жизнь хорошей или, по крайней мере, менее дурной.

Таковы основы религиозно-этического учения Толстого, подхваченные значительной частью русской и западноевропейской интеллигенции конца XIX — начала XX века.

С переходом Толстого на позиции патриархального крестьянства существенно изменилось и его художественное творчество. Эти перемены сказались в его последнем романе **«Воскресение»** (1889—1899).

Главные беды цивилизации Толстой видит в чувстве стадности, утрате человеческой личностью духовных ценностей. Дмитрий Нехлюдов соблазнил воспитанницу в доме своих теток Катюшу Маслову, а затем бросил ее потому, что жить, веря себе, было слишком трудно: веря себе, всякий вопрос надо решать всегда не в пользу своего животного «я», ищущего легких радостей, а почти всегда против него; веря же другим, решать было нечего, все уже было решено и решено было всегда против духовного и в пользу животного «я».

Толстой пророчески ощущал приближение XX века, века острейших социальных конфликтов и потрясений, века массовых общественных движений, в которых затеряется человеческая индивидуальность. Эту надвигающуюся угрозу воцарения всеобщего, обезличивающего стандарта с его принципиальным отказом от личной ответственности и индивидуальным выбором нравственной позиции Толстой видит во всем: от природы до портрета человека. Писатель рассказывает об утре Нехлюдова: «В то время когда Маслова, измученная длинным переходом, проходила с своими конвойными к зданию окружного суда, тот самый племянник ее воспитательниц, князь Дмитрий Иванович Нехлюдов, который соблазнил ее, лежал еще на своей высокой, пружинной с пуховым тюфяком, смятой постели и, расстегнув ворот голландской чистой ночной рубашки с заутюженными складочками на груди, курил папиросу». Подробности обстановки и внешнего вида Нехлюдова («гладкие белые ноги», «полные плечи», «отпущенные ногти», «мускулистое, обложившееся жиром белое тело») подчеркивает принадлежность князя к касте господ. Личность героя растворилась в теле целого барского сословия. Генералы, министры, судьи, адвокаты, проходящие перед читателем в «Воскресении», являются «подробностями» одного массовидного и обезличенного существа, жадного, грубого, эгоистичного.

Духовная гибель Нехлюдова связана с отказом от себя, от внутреннего чувства стыда и совести: «Но что же делать? Всегда так. Так это было с Шенбоком и гувернанткой, про которую он рассказывал, так это было с дядей Гришей, так это было с отцом... А если все так делают, то, стало быть,

так и надо». Нехлюдов растворяется в общепринятой господской морали.

Встреча с Катюшей на суде пробуждает в Нехлюдове духовное начало. Ему «гадко и стыдно». Князь принимает решение искупить свою вину перед этой обманутой, опозоренной и падшей женщиной: «Женюсь на ней, если это нужно». «На глазах его были слезы, когда он говорил себе это, и хорошие и дурные слезы: хорошие слезы потому, что это были слезы радости пробуждения в себе того духовного существа, которое все эти годы спало в нем, и дурные потому, что они были слезы умиления над самим собою, над своей добродетелью».

Автор смело вторгается во внутренние переживания героя, оценивает их от себя, со своей нравственной позиции. В первоначальном чувстве и решении Нехлюдова скрыто нехорошее — барский эгоизм: ему приятно облагодетельствовать падшую женщину с высоты своего положения, он любит своим благородством и самопожертвованием. Этот господский взгляд глубоко оскорбляет Катюшу Маслову, пробуждает в ней забытое чувство человеческого достоинства: «Уйди от меня. Я каторжная, а ты князь, и нечего тебе тут быть... Ты мной в этой жизни услаждался, мной же хочешь и на том свете спастись! Противен ты мне, и очки твои, и жирная, поганая вся рожа твоя. Уйди, уйди ты!».

Получив урок, Нехлюдов задумывается над своим положением, и чувство стыда перед Катюшей осложняется стыдом перед всеми подвластными ему крестьянами. Он едет в деревню, мечтая, как обрадуются мужики, когда он предложит им землю за невысокую цену. Однако на лицах мужиков он видит не благодарность и умиление, а презрение, недоверие и неодобрение. Народ не дает Нехлюдову удовольствия почувствовать свое благородство.

Возвращаясь в столицу, князь испытывает уже стыд за себя самого. Наступает новый этап в духовном воскресении героя. Он изживает в себе господский эгоизм. Только теперь он увидел и понял «что он сделал с душой этой женщины».

Постепенно стыд за себя превращается в стыд за людей его круга, за всю господскую касту, к которой он принад-

лежит: «Начав обвинять себя в том, что было с Масловой, он обвинял себя и во всех жестокостях, которые, как он узнал теперь, совершались... во всех тех домах России, где одни люди мучили других».

Нехлюдов начинает понимать, что невозможно женитьбой на Катюше искупить свою вину, так как его вина — частица общей огромной вины всего сословия, всех людей его круга. Совесть Нехлюдова может успокоиться только тогда, когда будут устранены коренные противоречия современного ему общественного устройства. За критику в романе религии Толстой был отлучен от церкви.

В последние годы жизни Толстой изнемогал под тяжестью напряженной душевной работы. Сознывая, что «вера без дела мертва есть», он пытался согласовать свое учение с образом жизни, который вел сам. С каждым днем Толстой все мучительнее сознавал несправедливость, грех барской жизни среди окружавшей Ясную Поляну бедности. Он страдал от сознания фальшивого положения перед крестьянами, в которое ставили его условия внешней жизни. От всякой собственности лично для себя Толстой отказался еще в 1894 году, поступив так, как будто он умер, предоставив владение собственностью своей многодетной семье.

Отношения писателя с семьей обострились, когда писатель официально отказался от гонораров за свои сочинения, написанные после духовного перелома. Толстой все более и более склонялся к мысли, чтобы уйти из семьи.

В ночь с 27 на 28 октября 1910 года он тайно покинул Ясную Поляну в сопровождении преданной ему дочери Александры Львовны и домашнего доктора Маковицкого. В дороге Толстой простудился и заболел воспалением легких. Пришлось сойти с поезда на станции Астапово Рязанской железной дороги.

Умер Толстой 7 ноября 1910 года. Как отмечает один из исследователей, «есть что-то глубоко символическое в том, что Толстой, и умирая, находился в пути». Великий писатель ушел из мира, всей жизнью доказав истинность мысли: «Нельзя быть добрым человеку, неправильно живущему».



Роман-эпопея
❖ «ВОЙНА И МИР» ❖

фрагменты

Том 1. Часть 3.
Глава 16

XVI

Кутузов, сопровождаемый своими адъютантами, поехал шагом за карабинами.

Проехав с полверсты в хвосте колонны, он остановился у одинокого заброшенного дома (вероятно, бывшего трактира) подле разветвления двух дорог. Обе дороги спускались под гору, и по обеим шли войска.

Туман начинал расходиться, и неопределенно, верстах в двух расстояния, виднелись уже неприятельские войска на противоположных возвышенностях. Налево внизу стрельба становилась слышнее. Кутузов остановился, разговаривая с австрийским генералом. Князь Андрей, стоя несколько позади, вглядывался в них и, желая попросить зрительную трубу у адъютанта, обратился к нему.

— Посмотрите, посмотрите, — говорил этот адъютант, глядя не на дальние войска, а вниз по горе перед собой. — Это французы! Два генерала и адъютанты стали хвататься за трубу, вырывая ее один у другого. Все лица вдруг изменились, и на всех выразился ужас.

Французов предполагали за две версты от нас, а они явились вдруг неожиданно перед нами.

— Это неприятель?.. Нет!.. Да, смотрите, он... наверное... Что ж это? — слышались голоса.

Князь Андрей простым глазом увидал внизу направо поднимавшуюся навстречу апшеронцам густую колонну французов, не дальше пятисот шагов от того места, где стоял Кутузов.

«Вот она, наступила решительная минута! Дошло до меня дело», — подумал князь Андрей и, ударив лошадь, подъехал к Кутузову. — Надо остановить апшеронцев, — закричал он, — ваше высокопревосходительство! Но в тот же миг все застлалось дымом, раздалась близкая стрельба, и наивно ис-

пуганный голос в двух шагах от князя Андрея закричал: «Ну, братцы, шабаш!» И как будто голос этот был команда. По этому голосу все бросились бежать. Смешанные, все увеличивающиеся толпы бежали назад к тому месту, где пять минут тому назад войска проходили мимо императоров. Не только трудно было остановить эту толпу, но невозможно было самим не податься назад вместе с толпой.

Болконский только старался не отставать от Кутузова и оглядывался, недоумевая и не в силах понять того, что делалось перед ним. Несвицкий, с озлобленным видом, красный и на себя не похожий, кричал Кутузову, что, ежели он не уедет сейчас, он будет взят в плен наверное. Кутузов стоял на том же месте и, не отвечая, доставал платок. Из щеки его текла кровь. Князь Андрей протеснился до него.

— Вы ранены? — спросил он, едва удерживая дрожание нижней челюсти.

— Рана не здесь, а вот где! — сказал Кутузов, прижимая платок к раненой щеке и указывая на бегущих. — Остановите же их! — крикнул он и в то же время, вероятно, убедясь, что невозможно было их остановить, ударил лошадь и поехал вправо.

Вновь нахлынувшая толпа бегущих захватила его с собой и повлекла назад.

Войска бежали такою густою толпою, что, раз попавши в середину толпы, трудно было из нее выбраться. Кто кричал: «Пошел, что замешкался?» Кто тут же, оборачиваясь, стрелял в воздух; кто бил лошадь, на которой ехал сам Кутузов. С величайшим усилием выбравшись из потока толпы влево, Кутузов со свитой, уменьшенной более чем вдвое, поехал на звуки близких орудийных выстрелов. Выбравшись из толпы бегущих, князь Андрей, стараясь не отставать от Кутузова, увидал на спуске горы, в дыму, еще стрелявшую русскую батарею и подбегающих к ней французов. Повыше стояла русская пехота, не двигаясь ни вперед на помощь батарее, ни назад по одному направлению с бегущими. Генерал верхом отделился от этой пехоты и подъехал к Кутузову. Из свиты Кутузова осталось только четыре человека. Все были бледны и молча переглядывались.

— Остановите этих мерзавцев! — задыхаясь, проговорил Кутузов полковому командиру, указывая на бегущих; но в то же мгновение, как будто в наказание за эти слова, как рой птичек, со свистом пролетели пули по полку и свите Кутузова.

Французы атаковали батарею и, увидав Кутузова, выстрелили по нем. С этим залпом полковой командир схватился за ногу; упало несколько солдат, и подпрапорщик, стоявший с знаменем, выпустил его из рук; знамя зашаталось и упало, задержавшись на ружьях соседних солдат.

Солдаты без команды стали стрелять.

— О-оох! — с выражением отчаяния промычал Кутузов и оглянулся. — Болконский, — прошептал он дрожащим от сознания своего старческого бессилия голосом. — Болконский, — прошептал он, указывая на расстроенный батальон и на неприятеля, — что ж это?

Но прежде чем он договорил это слово, князь Андрей, чувствуя слезы стыда и злобы, подступавшие ему к горлу, уже соскакивал с лошади и бежал к знамени.

— Ребята, вперед! — крикнул он детски пронзительно.

«Вот оно!» — думал князь Андрей, схватив древко знамени и с наслаждением слыша свист пуль, очевидно направленных именно против него. Несколько солдат упало.

— Ура! — закричал князь Андрей, едва удерживая в руках тяжелое знамя, и побежал вперед с несомненной уверенностью, что весь батальон побежит за ним.

Действительно, он пробежал один только несколько шагов. Тронулся один, другой солдат, и весь батальон с криком «ура!» побежал вперед и обогнал его. Унтер-офицер батальона, подбежав, взял колебавшееся от тяжести в руках князя Андрея знамя, но тотчас же был убит. Князь Андрей опять схватил знамя и, волоча его за древко, бежал с батальоном. Впереди себя он видел наших артиллеристов, из которых одни дрались, другие бросали пушки и бежали к нему навстречу; он видел и французских пехотных солдат, которые хватали артиллерийских лошадей и поворачивали пушки. Князь Андрей с батальоном уже был в двадцати шагах от орудий. Он слышал над собою непрерывавший свист пуль, и беспрестанно справа и слева от него охали и падали сол-

даты. Но он не смотрел на них; он вглядывался только в то, что происходило впереди его — на батарее. Он ясно видел уже одну фигуру рыжего артиллериста с сбитым набок кивером, тянущего с одной стороны банник, тогда как французский солдат тянул банник к себе за другую сторону. Князь Андрей видел уже ясно растерянное и вместе озлобленное выражение лиц этих двух людей, видимо, не понимавших того, что они делали.

«Что они делают? — думал князь Андрей, глядя на них.

— Зачем не бежит рыжий артиллерист, когда у него нет оружия? Зачем не колет его француз? Не успеет добежать, как француз вспомнит о ружье и заколет его».

Действительно, другой француз, с ружьем наперевес, подбежал к борющимся, и участь рыжего артиллериста, все еще не понимавшего того, что ожидает его, и с торжеством выдернувшего банник, должна была решиться. Но князь Андрей не видал, чем это кончилось. Как бы со всего размаха крепкою палкой кто-то из ближайших солдат, как ему показалось, ударил его в голову. Немного это больно было, а главное, неприятно, потому что боль эта развлекала его и мешала ему видеть то, на что он смотрел.

«Что это? я падаю! у меня ноги подкашиваются», — подумал он и упал на спину. Он раскрыл глаза, надеясь увидеть, чем кончилась борьба французов с артиллеристами, и желая знать, убит или нет рыжий артиллерист, взяты или спасены пушки. Но он ничего не видал. Над ним не было ничего уже, кроме неба, — высокого неба, не ясного, но все-таки неизмеримо высокого, с тихо ползущими по нем серыми облаками. «Как тихо, спокойно и торжественно, совсем не так, как я бежал, — подумал князь Андрей, — не так, как мы бежали, кричали и дрались; совсем не так, как с озлобленными и испуганными лицами тащили друг у друга банник француз и артиллерист, — совсем не так ползут облака по этому высокому бесконечному небу. Как же я не видал прежде этого высокого неба? И как я счастлив, что узнал его наконец. Да! все пустое, все обман, кроме этого бесконечного неба. Ничего, ничего нет, кроме его. Но и того даже нет, ничего нет, кроме тишины, успокоения. И слава Богу!..»



Том 2. Часть 2.

Глава 11

В самом счастливом состоянии духа возвращаясь из своего южного путешествия, Пьер исполнил свое давнишнее намерение — захватить к своему другу Болконскому, которого он не видал два года.

<...>

Пьера поразила скромность маленького, хотя и чистенького домика после тех блестящих условий, в которых последний раз он видел своего друга в Петербурге. Он поспешно вошел в пахнущую еще сосной, неотштукатуренную маленькую залу и хотел идти дальше, но Антон на цыпочках пробежал вперед и постучался в дверь.

— Ну, что там? — послышался резкий, неприятный голос.

— Гость, — отвечал Антон.

— Проси подождать, — и послышался отодвинутый стул. Пьер быстрыми шагами подошел к двери и столкнулся лицом к лицу с выходившим к нему нахмуренным и постаревшим князем Андреем. Пьер обнял его и, подняв очки, целовал его в щеки и близко смотрел на него.

— Вот не ждал, очень рад, — сказал князь Андрей. Пьер ничего не говорил; он удивленно, не спуская глаз, смотрел на своего друга. Его поразила происшедшая перемена в князе Андрее. Слова были ласковы, улыбка была на губах и лице князя Андрея, но взгляд был потухший, мертвый, которому, несмотря на видимое желание, князь Андрей не мог придать радостного и веселого блеска. Не то что похудел, побледнел, возмужал его друг; но взгляд этот и морщинка на лбу, выражавшие долгое сосредоточение на чем-то одном, поражали и отчуждали Пьера, пока он не привык к ним.

При свидании после долгой разлуки, как это всегда бывает, разговор долго не мог установиться; они спрашивали и отвечали коротко о таких вещах, о которых они сами знали, что надо было говорить долго. Наконец разговор стал понемногу останавливаться на прежде отрывочно сказанном, на вопросах о прошедшей жизни, о планах на будущее, о

путешествии Пьера, о его занятиях, о войне и т. д. Та сосредоточенность и убитость, которую заметил Пьер во взгляде князя Андрея, теперь выражалась еще сильнее в улыбке, с которою он слушал Пьера, в особенности тогда, когда Пьер говорил с одушевлением радости о прошедшем или будущем. Как будто князь Андрей и желал бы, но не мог принимать участия в том, что он говорил. Пьер начинал чувствовать, что перед князем Андреем восторженность, мечты, надежды на счастье и на добро неприличны. Ему совестно было высказывать все свои новые, масонские мысли, в особенности подновленные и возбужденные в нем его последним путешествием. Он сдерживал себя, боялся быть наивным; вместе с тем ему неудержимо хотелось поскорее показать своему другу, что он был теперь совсем другой, лучший Пьер, чем тот, который был в Петербурге.

— Я не могу вам сказать, как много я пережил за это время. Я сам бы не узнал себя.

— Да, много, много мы изменились с тех пор, — сказал князь Андрей.

— Ну, а вы? — спрашивал Пьер. — Какие ваши планы?

— Планы? — иронически повторил князь Андрей. — Мои планы? — повторил он, как бы удивляясь значению такого слова. — Да вот видишь, строюсь, хочу к будущему году переехать совсем...

Пьер молча, пристально вглядывался в состаревшееся лицо Андрея. — Нет, я спрашиваю, — сказал Пьер, но князь Андрей перебил его:

— Да что про меня говорить... расскажи же, расскажи про свое путешествие, про все, что ты там наделал в своих имениях?

Пьер стал рассказывать о том, что он сделал в своих имениях, стараясь как можно более скрыть свое участие в улучшениях, сделанных им. Князь Андрей несколько раз подсказывал Пьеру вперед то, что он рассказывал, как будто все то, что сделал Пьер, была давно известная история, и слушал не только не с интересом, но даже как будто стыдясь за то, что рассказывал Пьер.

Пьеру стало неловко и даже тяжело в обществе своего друга. Он замолчал.

— Ну вот что, моя душа, — сказал князь Андрей, которому, очевидно, было тоже тяжело и стеснительно с гостем, — я здесь на биваках, я приехал только посмотреть. И нынче еду опять к сестре. Я тебя познакомлю с ними. Да ты, кажется, знаком, — сказал он, очевидно занимая гостя, с которым он не чувствовал теперь ничего общего. — Мы поедем после обеда. А теперь хочешь посмотреть мою усадьбу? — Они вышли и проходили до обеда, разговаривая о политических новостях и общих знакомых, как люди мало близкие друг к другу. С некоторым оживлением и интересом князь Андрей говорил только об устраиваемой им новой усадьбе и постройке, но и тут в середине разговора, на подмостках, когда князь Андрей описывал Пьеру будущее расположение дома, он вдруг остановился. — Впрочем, тут нет ничего интересного, пойдем обедать и поедем. — За обедом зашел разговор о жеманстве Пьера.

— Я очень удивился, когда услышал об этом, — сказал князь Андрей.

Пьер покраснел так же, как он краснел всегда при этом, и торопливо сказал:

— Я вам расскажу когда-нибудь, как это все случилось. Но вы знаете, что все это кончено, и навсегда.

— Навсегда? — сказал князь Андрей. — Навсегда ничего не бывает.

— Но вы знаете, как это все кончилось? Слышали про дуэль?

— Да, ты прошел и через это.

— Одно, за что я благодарю Бога, это за то, что я не убил этого человека, — сказал Пьер.

— Отчего же? — сказал князь Андрей. — Убить злую собаку даже очень хорошо. — Нет, убить человека нехорошо, несправедливо... — Отчего же несправедливо? — повторил князь Андрей. — То, что справедливо и несправедливо — не дано судить людям. Люди вечно заблуждались и будут заблуждаться, и ни в чем больше, как в том, что они считают справедливым и несправедливым.

— Несправедливо то, что есть зло для другого человека, — сказал Пьер, с удовольствием чувствуя, что в первый раз со

времени его приезда князь Андрей оживлялся и начинал говорить и хотел высказать все то, что сделало его таким, каким он был теперь.

— А кто тебе сказал, что такое зло для другого человека? — спросил он.

— Зло? Зло? — сказал Пьер. — Мы все знаем, что такое зло для себя.

— Да, мы знаем, но то зло, которое я знаю для себя, я не могу сделать другому человеку, — все более и более оживляясь, говорил князь Андрей, видимо желая высказать Пьеру свой новый взгляд на вещи. Он говорил по-французски. — *Je ne connais dans la vie que maux bien reels: c'est le remord et la maladie. Il n'est de bien que l'absence de ces maux!* Жить для себя, избегая только этих двух зол, вот вся моя мудрость теперь.

— А любовь к ближнему, а самопожертвование? — заговорил Пьер. — Нет, я с вами не могу согласиться! Жить только так, чтобы не делать зла, чтобы не раскаиваться, этого мало. Я жил так, я жил для себя и погубил свою жизнь. И только теперь, когда я живу, по крайней мере стараюсь (из скромности поправился Пьер) жить для других, только теперь я понял все счастье жизни. Нет, я не соглашусь с вами, да и вы не думаете того, что вы говорите.

Князь Андрей молча глядел на Пьера и насмешливо улыбался.

— Вот увидишь сестру, княжну Марью. С ней вы сойдетесь, — сказал он. — Может быть, ты прав для себя, — продолжал он, помолчав немного, — но каждый живет по-своему: ты жил для себя и говоришь, что этим чуть не погубил свою жизнь, а узнал счастье только, когда стал жить для других. А я испытал противоположное. Я жил для славы. (Ведь что же слава? та же любовь к другим, желание сделать для них что-нибудь, желание их похвалы.) Так я жил для других и не почти, а совсем погубил свою жизнь. И с тех пор стал спокоен, как живу для одного себя.

— Да как же жить для одного себя? — разгорячаясь, спросил Пьер. — А сын, сестра, отец?

¹ Я знаю в жизни только два действительные несчастья: угрызение совести и болезнь. И счастье есть только отсутствие этих двух зол.

— Да это все тот же я, это не другие, — сказал князь Андрей, — а другие, ближние, *le prochain*, как вы с княжной Марьей называете, это главный источник заблуждения и зла. *Le prochain* — это те твои киевские мужики, которым ты хочешь делать добро.

И он посмотрел на Пьера насмешливо вызывающим взглядом. Он, видимо, вызывал Пьера.

— Вы шутите, — все более и более оживляясь говорил Пьер. — Какое же может быть заблуждение и зло в том, что я желал (очень мало и дурно исполнил), но желал сделать добро, да и сделал хотя кое-что? Какое же может быть зло, что несчастные люди, наши мужики, люди так же, как мы, вырастающие и умирающие без другого понятия о Боге и правде, как образ и бессмысленная молитва, будут поучаться в утешительных верованиях будущей жизни, возмездия, награды, утешения? Какое же зло и заблуждение в том, что люди умирают от болезни без помощи, когда так легко материально помочь им, и я им дам лекаря, и больницу, и приют старику? И разве не ощутительное, не несомненное благо то, что мужик, баба с ребенком не имеют дни и ночи покоя, а я дам им отдых и досуг?.. — говорил Пьер, торопясь и шепелявя. — И я это сделал, хоть плохо, хоть немного, но сделал кое-что для этого, и вы не только меня не разуверите в том, что то, что я сделал, хорошо, но и не разуверите, чтобы вы сами этого не думали. А главное, — продолжал Пьер, — я вот что знаю, и знаю верно, что наслаждение делать это добро есть единственное верное счастье жизни.

— Да, ежели так поставить вопрос, то это другое дело, — сказал князь Андрей. — Я строю дом, развожу сад, а ты больницы. И то и другое может служить препровождением времени. Но что справедливо, что добро — предоставь судить тому, кто все знает, а не нам. Ну, ты хочешь спорить, — прибавил он, — ну давай. — Они вышли из-за стола и сели на крыльцо, заменявшее балкон.

— Ну, давай спорить, — сказал князь Андрей. — Ты говоришь школа, — продолжал он, загибая палец, — поучения и так далее, то есть ты хочешь вывести его, — сказал он, указывая на мужика, снявшего шапку и проходившего мимо

их, — из его животного состояния и дать ему нравственные потребности. А мне кажется, что единственно возможное счастье — есть счастье животное, а ты его-то хочешь лишить его. Я завидую ему, а ты хочешь его сделать мною, но не дав ему ни моего ума, ни моих чувств, ни моих средств. Другое — ты говоришь: облегчить его работу. А по-моему, труд физический для него есть такая же необходимость, такое же условие его существования, как для тебя и для меня труд умственный. Ты не можешь не думать. Я ложусь спать в третьем часу, мне приходят мысли, и я не могу заснуть, ворочаюсь, не сплю до утра оттого, что я думаю и не могу не думать, как он не может не пахать, не косить, иначе он пойдет в кабак или сделается болен. Как я не перенесу его страшного физического труда, а умру через неделю, так он не перенесет моей физической праздности, он растолстеет и умрет. Третье, — что бишь еще ты сказал? Князь Андрей загнул третий палец.

— Ах, да. Больницы, лекарства. У него удар, он умирает, а тыпустишь ему кровь, вылечишь, он калекой будет ходить десять лет, всем в тягость. Гораздо покойнее и проще ему умереть. Другие родятся, и так их много. Ежели бы ты жалел, что у тебя лишний работник пропал, — как я смотрю на него, а то ты из любви к нему его хочешь лечить. А ему этого не нужно. Да и потом, что за воображенье, что медицина кого-нибудь вылечивала... Убивать! — так! — сказал он, злобно нахмурившись и отвернувшись от Пьера. Князь Андрей высказывал свои мысли так ясно и отчетливо, что видно было, он не раз думал об этом, и он говорил охотно и быстро, как человек, долго не говоривший. Взгляд его оживлялся тем больше, чем безнадежнее были его суждения.

— Ах, это ужасно, ужасно! — сказал Пьер. — Я не понимаю только, как можно жить с такими мыслями. На меня находили такие же минуты, это недавно было, в Москве и дорогой, но тогда я опускаюсь до такой степени, что я не живу, все мне гадко, главное, я сам. Тогда я не ем, не умываюсь... ну, как же вы...

— Отчего же не умываться, это не чисто, — сказал князь Андрей. — Напротив, надо стараться сделать свою жизнь как можно более приятной. Я живу и в этом не виноват, стало

быть, надо как-нибудь получше, никому не мешая, дожить до смерти.

— Но что же вас побуждает жить? С такими мыслями будешь сидеть не двигаясь, ничего не предпринимая.

— Жизнь и так не оставляет в покое. Я бы рад ничего не делать, а вот, с одной стороны, дворянство здешнее удостоило меня чести избрания в предводители; я насилу отделался. Они не могли понять, что во мне нет того, что нужно, нет этой известной добродушной и озабоченной пошлости, которая нужна для этого. Потом вот этот дом, который надо было построить, чтобы иметь свой угол, где можно быть спокойным. Теперь ополчение.

— Отчего вы не служите в армии?

— После Аустерлица! — мрачно сказал князь Андрей. — Нет, покорно благодарю, я дал себе слово, что служить в действующей русской армии я не буду. И не буду. Ежели бы Бонапарте стоял тут, у Смоленска, угрожая Лысым Горам, и тогда бы я не стал служить в русской армии. Ну, так я тебе говорил, — успокоиваясь, продолжал князь Андрей, — теперь ополчение, отец главнокомандующим третьего округа, и единственное средство мне избавиться от службы — быть при нем.

— Стало быть, вы служите?

— Служу. — Он помолчал немного.

— Так зачем же вы служите? — А вот зачем. Отец мой один из замечательнейших людей своего века. Но он становится стар, и он не то что жесток, но он слишком деятельного характера. Он страшен своею привычкой к неограниченной власти и теперь этой властью, данной государем главнокомандующим над ополчением. Ежели бы я два часа опоздал две недели тому назад, он был повесил протоколиста в Юхнове, — сказал князь Андрей с улыбкой. — Так я служу потому, что, кроме меня, никто не имеет влияния на отца и я кое-где спасу его от поступка, от которого бы он после мучился.

— А, ну так вот видите! — Да, *mais ce n'est pas comme vous l'entendez*¹, — продолжал князь Андрей. — Я ни малейшего

¹ но не так, как ты думаешь.

добра не желал и не желаю этому мерзавцу-протоколисту, который украл какие-то сапоги у ополченцев; я даже очень был бы доволен видеть его повешенным, но мне жалко отца, то есть опять себя же.

Князь Андрей все более и более оживлялся. Глаза его лихорадочно блестели в то время, как он старался доказать Пьеру, что никогда в его поступке не было желания добра ближнему.

— Ну, вот ты хочешь освободить крестьян, — продолжал он. — Это очень хорошо; но не для тебя (ты, я думаю, никого не засекал и не посылал в Сибирь) и еще меньше для крестьян. Ежели их бьют, секут и посылают в Сибирь, то я думаю, что им от этого нисколько не хуже. В Сибири ведет он ту же свою скотскую жизнь, а рубцы на теле заживут, и он так же счастлив, как был прежде. А нужно это для тех людей, которые гибнут нравственно, наживают себе раскаяние, подавляют это раскаяние и грубеют оттого, что у них есть возможность казнить право и неправо. <...>

Том 3. Часть 3. Глава 16

XVI

(в сокращении)

<...> Берг, в своих аккуратных дрожечках на паре сытых саврасеньких, точно таких, какие были у одного князя, подъехал к дому своего тестя. Он внимательно посмотрел во двор на подводы и, входя на крыльцо, вынул чистый носовой платок и завязал узел.

Из передней Берг плывущим, нетерпеливым шагом вбежал в гостиную и обнял графа, поцеловал ручки у Наташи и Сони и поспешно спросил о здоровье мамыши.

— Какое теперь здоровье? Ну, рассказывай же, — сказал граф, — что войска? Отступают или будет еще сражение?

— Один предвечный Бог, папаша, — сказал Берг, — может решить судьбы отечества. Армия горит духом геройства, и теперь вожди, так сказать, собрались на совещание. Что будет, неизвестно. Но я вам скажу вообще, папаша, такого геройского духа, истинно древнего мужества российских войск,

которое они — оно, — поправился он, — показали или выказали в этой битве 26 числа, нет никаких слов достойных, чтоб их описать... Я вам скажу, папаша (он ударил себя в грудь так же, как ударял себя один рассказывавший при нем генерал, хотя несколько поздно, потому что ударить себя в грудь надо было при слове «российское войско»), — я вам скажу откровенно, что мы, начальники, не только не должны были подгонять солдат или что-нибудь такое, но мы насилу могли удерживать эти, эти... да, мужественные и древние подвиги, — сказал он скороговоркой. — Генерал Барклай де Толли жертвовал жизнью своей везде впереди войска, я вам скажу. Наш же корпус был поставлен на скате горы. Можете себе представить! — И тут Берг рассказал все, что он запомнил, из разных слышанных за это время рассказов. Наташа, не спуская взгляда, который смущал Берга, как будто отыскивая на его лице решения какого-то вопроса, смотрела на него.

— Такое геройство вообще, каковое выказали российские воины, нельзя представить и достойно восхвалить! — сказал Берг, оглядываясь на Наташу и как бы желая ее задобрить, улыбаясь ей в ответ на ее упорный взгляд... — «Россия не в Москве, она в сердцах ее сынов!» Так, папаша? — сказал Берг.

В это время из диванной, с усталым и недовольным видом, вышла графиня. Берг поспешно вскочил, поцеловал ручку графини, осведомился о ее здоровье и, выражая свое сочувствие покачиванием головы, остановился подле нее.

— Да, мамаша, я вам истинно скажу, тяжелые и грустные времена для всякого русского. Но зачем же так беспокоиться? Вы еще успеете уехать... — Я не понимаю, что делают люди, — сказала графиня, обращаясь к мужу, — мне сейчас сказали, что еще ничего не готово. Ведь надо же кому-нибудь распорядиться. Вот и пожалеешь о Митеньке. Это конца не будет!

Граф хотел что-то сказать, но, видимо, воздержался. Он встал с своего стула и пошел к двери. Берг в это время, как бы для того, чтобы высморкаться, достал платок и, глядя на узелок, задумался, грустно и значительно покачал головой.

— А у меня к вам, папаша, большая просьба, — сказал он.

— Гм?.. — сказал граф, останавливаясь.

— Еду я сейчас мимо Юсупова дома, — смеясь, сказал Берг. — Управляющий мне знакомый, выбежал и просит, не купите ли что-нибудь. Я зашел, знаете, из любопытства, и там одна шифоньерочка и туалет. Вы знаете, как Верушка этого желала и как мы спорили об этом. (Берг невольно перешел в тон радости о своей благоустроенности, когда он начал говорить про шифоньерку и туалет.) И такая прелесть! выдвигается и с аглицким секретом, знаете? А Верочке давно хотелось. Так мне хочется ей сюрприз сделать. Я видел у вас так много этих мужиков на дворе. Дайте мне одного, пожалуйста, я ему хорошенько заплачу и...

Граф сморщился и заперхал.

— У графини просите, а я не распоряжаюсь.

— Ежели затруднительно, пожалуйста, не надо, — сказал Берг. — Мне для Верушки только очень бы хотелось.

— Ах, убирайтесь вы все к черту, к черту, к черту и к черту!.. — закричал старый граф. — Голова кругом идет. — И он вышел из комнаты.

Графиня заплакала.

— Да, да, маменька, очень тяжелые времена! — сказал Берг.

Наташа вышла вместе с отцом и, как будто с трудом соображая что-то, сначала пошла за ним, а потом побежала вниз. На крыльце стоял Петя, занимавшийся вооружением людей, которые ехали из Москвы. На дворе все так же стояли заложенные подводы. Две из них были развязаны, и на одну из них влезал офицер, поддерживаемый денщиком. — Ты знаешь за что? — спросил Петя Наташу (Наташа поняла, что Петя разумел: за что поссорились отец с матерью). Она не отвечала.

— За то, что папенька хотел отдать все подводы под раненых, — сказал Петя. — Мне Васильич сказал. По-моему... — По-моему, — вдруг закричала почти Наташа, обращая свое озлобленное лицо к Пете, — по-моему, это такая гадость, такая мерзость, такая... я не знаю! Разве мы немцы какие-нибудь?.. — Горло ее задрожало от судорожных рыданий, и она, боясь ослабеть и выпустить даром заряд своей злобы, повернулась и стремительно бросилась по лестнице.

Берг сидел подле графини и родственно-почтительно утешал ее. Граф с трубкой в руках ходил по комнате, когда Наташа, с изуродованным злобой лицом, как буря ворвалась в комнату и быстрыми шагами подошла к матери.

— Это гадость! Это мерзость! — закричала она. — Это не может быть, чтобы вы приказали.

Берг и графиня недоумевающе и испуганно смотрели на нее. Граф остановился у окна, прислушиваясь.

— Маменька, это нельзя; посмотрите, что на дворе! — закричала она. — Они остаются!..

— Что с тобой? Кто они? Что тебе надо?

— Раненые, вот кто! Это нельзя, маменька; это ни на что не похоже... Нет, маменька, голубушка, это не то, простите, пожалуйста, голубушка... Маменька, ну что нам-то, что мы увезем, вы посмотрите только, что на дворе... Маменька!.. Это не может быть!..

Граф стоял у окна и, не поворачивая лица, слушал слова Наташи. Вдруг он засопел носом и приблизил свое лицо к окну. Графиня взглянула на дочь, увидала ее пристыженное за мать лицо, увидала ее волнение, поняла, отчего муж теперь не оглядывался на нее, и с растерянным видом оглянулась вокруг себя.

— Ах, да делайте, как хотите! Разве я мешаю кому-нибудь! — сказала она, еще не вдруг, сдаваясь.

— Маменька, голубушка, простите меня! Но графиня оттолкнула дочь и подошла к графу.

— Mon cher, ты распорядись, как надо... Я ведь не знаю этого, — сказала она, виновато опуская глаза.

— Яйца... яйца курицу учат... — сквозь счастливые слезы проговорил граф и обнял жену, которая рада была скрыть на его груди свое пристыженное лицо.

— Папенька, маменька! Можно распорядиться? Можно?.. — спрашивала Наташа. — Мы все-таки возьмем все самое нужное... — говорила Наташа.

Граф утвердительно кивнул ей головой, и Наташа тем быстрым бегом, которым она бегивала в горелки, побежала по зале в переднюю и по лестнице на двор.

Люди собрались около Наташи и до тех пор не могли поверить тому странному приказанию, которое она передава-

ла, пока сам граф именем своей жены не подтвердил приказания о том, чтобы отдавать все подводы под раненых, а сундуки сносить в кладовые. Поняв приказание, люди с радостью и хлопотливостью принялись за новое дело. Прислуге теперь это не только не казалось странным, но, напротив, казалось, что это не могло быть иначе; точно так же, как за четверть часа перед этим никому не только не казалось странным, что оставляют раненых, а берут вещи, но казалось, что не могло быть иначе.

<...> Многие из раненых просили не снимать вещей и только посадить их сверху. Но раз начавшееся дело свалки вещей уже не могло остановиться. Было все равно, оставлять все или половину. На дворе лежали неубранные сундуки с посудой, с бронзой, с картинами, зеркалами, которые так старательно укладывали в прошлую ночь, и все искали и находили возможность сложить то и то и отдать еще и еще подводы.

— Четверых еще можно взять, — говорил управляющий, — я свою повозку отдаю, а то куда же их?

— Да отдайте мою гардеробную, — говорила графиня. — Дуняша со мной сядет в карету.

Отдали еще и гардеробную повозку и отправили ее за ранеными через два дома.

Все домашние и прислуга были весело оживлены. Наташа находилась в восторженно-счастливом оживлении, которого она давно не испытывала.

— Куда же его привязать? — говорили люди, прилаживая сундук к узкой запятке кареты, — надо хоть одну подводу оставить. — Да с чем он? — спрашивала Наташа.

— С книгами графскими. — Оставьте. Васильич уберет. Это не нужно.

В бричке все было полно людей; сомневались о том, куда сядет Петр Ильич.

— Он на козлы. Ведь ты на козлы, Петя? — кричала Наташа.

Соня не переставая хлопотала тоже; но цель хлопот ее была противоположна цели Наташи. Она убирала те вещи, которые должны были остаться; записывала их, по желанию графини, и старалась захватить с собой как можно больше.



Том 4. Часть 1.
Главы 12–13

XII

После казни Пьера отделили от других подсудимых и оставили одного в небольшой, разоренной и загаженной церкви.

Перед вечером караульный унтер-офицер с двумя солдатами вошел в церковь и объявил Пьеру, что он прощен и поступает теперь в бараки военнопленных. Не понимая того, что ему говорили, Пьер встал и пошел с солдатами. Его привели к построенным вверху поля из обгорелых досок, бревен и тесу балаганам и ввели в один из них. В темноте человек двадцать различных людей окружили Пьера. Пьер смотрел на них, не понимая, кто такие эти люди, зачем они и чего хотят от него. Он слышал слова, которые ему говорили, но не делал из них никакого вывода и приложения: не понимал их значения. Он сам отвечал на то, что у него спрашивали, но не соображал того, кто слушает его и как, поймут его ответы. Он смотрел на лица и фигуры, и все они казались ему одинаково бессмысленны.

С той минуты, как Пьер увидел это страшное убийство, совершенное людьми, не хотевшими этого делать, в душе его как будто вдруг выдернута была та пружина, на которой все держалось и представлялось живым, и все завалилось в кучу бессмысленного сора. В нем, хотя он и не отдавал себе отчета, уничтожилась вера и в благоустройство мира, и в человеческую, и в свою душу, и в Бога. Это состояние было испытываемо Пьером прежде, но никогда с такою силой, как теперь. Прежде, когда на Пьера находили такого рода сомнения, — сомнения эти имели источником собственную вину. И в самой глубине души Пьер тогда чувствовал, что от того отчаяния и тех сомнений было спасение в самом себе. Но теперь он чувствовал, что не его вина была причиной того, что мир завалился в его глазах и остались одни бессмысленные развалины. Он чувствовал, что возвратиться к вере в жизнь — не в его власти.

Вокруг него в темноте стояли люди: верно, что-то их очень занимало в нем. Ему рассказывали что-то, расспрашивали о чем-то, потом повели куда-то, и он, наконец, очутился в углу балагана рядом с какими-то людьми, переговаривавшимися с разных сторон, смеявшимися.

— И вот, братцы мои... тот самый принц, который (с особенным ударением на слове который)... — говорил чей-то голос в противоположном углу балагана.

Молча и неподвижно сидя у стены на соломе, Пьер то открывал, то закрывал глаза. Но только что он закрывал глаза, он видел пред собой то же страшное, в особенности страшное своей простотой, лицо фабричного и еще более страшные своим беспокойством лица невольных убийц. И он опять открывал глаза и бессмысленно смотрел в темноте вокруг себя.

Рядом с ним сидел, согнувшись, какой-то маленький человек, присутствие которого Пьер заметил сначала по крепкому запаху пота, который отделялся от него при всяком его движении. Человек этот что-то делал в темноте с своими ногами, и, несмотря на то, что Пьер не видал его лица, он чувствовал, что человек этот беспрестанно взглядывал на него. Присмотревшись в темноте, Пьер понял, что человек этот разувался. И то, каким образом он это делал, заинтересовало Пьера.

Размотав бечевки, которыми была завязана одна нога, он аккуратно свернул бечевки и тотчас принялся за другую ногу, взглядывая на Пьера. Пока одна рука вешала бечевку, другая уже принималась разматывать другую ногу. Таким образом аккуратно, круглыми, спорыми, без замедления следовавшими одно за другим движениями, разувшись, человек развесил свою обувь на колышки, вбитые у него над головами, достал ножик, обрезал что-то, сложил ножик, положил под изголовье и, получше усевшись, обнял свои поднятые колени обеими руками и прямо уставился на Пьера. Пьеру чувствовалось что-то приятное, успокоительное и круглое в этих спорых движениях, в этом благоустроенном в углу его хозяйстве, в запахе даже этого человека, и он, не спуская глаз, смотрел на него.

— А много вы нужды увидали, барин? А? — сказал вдруг маленький человек. И такое выражение ласки и простоты было в певучем голосе человека, что Пьер хотел отвечать, но у него задрожала челюсть, и он почувствовал слезы. Маленький человек в ту же секунду, не давая Пьеру времени выказать свое смущение, заговорил тем же приятным голосом.

— Э, соколик, не тужи, — сказал он с той нежно-певучей лаской, с которой говорят старые русские бабы. — Не тужи, дружок: час терпеть, а век жить! Вот так-то, милый мой. А живем тут, слава Богу, обиды нет. Тоже люди и худые и добрые есть, — сказал он и, еще говоря, гибким движением перегнулся на колени, встал и, прокашливаясь, пошел куда-то.

— Ишь, шельма, пришла! — услышал Пьер в конце балагана тот же ласковый голос. — Пришла, шельма, помнит! Ну, ну, буде. — И солдат, отталкивая от себя собачонку, прыгавшую к нему, вернулся к своему месту и сел. В руках у него было что-то завернуто в тряпке. — Вот, покушайте, барин, — сказал он, опять возвращаясь к прежнему почтительному тону и развертывая и подавая Пьеру несколько печеных картошек. — В обеде похлебка была. А картошки важнеющие!

Пьер не ел целый день, и запах картофеля показался ему необыкновенно приятным. Он поблагодарил солдата и стал есть.

— Что ж, так-то? — улыбаясь, сказал солдат и взял одну из картошек. — А ты вот как. — Он достал опять складной ножик, разрезал на своей ладони картошку на равные две половины, посыпал соли из тряпки и поднес Пьеру.

— Картошки важнеющие, — повторил он. Ты покушай вот так-то.

Пьеру казалось, что он никогда не ел кушанья вкуснее этого.

— Нет, мне все ничего, — сказал Пьер, — но за что они расстреляли этих несчастных!.. Последний лет двадцати.

— Тц, тц... — сказал маленький человек. — Греха-то, греха-то... — быстро прибавил он, и, как будто слова его всегда были готовы во рту его и нечаянно вылетали из него, он

продолжал: — Что ж это, барин, вы так в Москве-то остались?

— Я не думал, что они так скоро придут. Я нечаянно остался, — сказал Пьер.

— Да как же они взяли тебя, соколик, из дома твоего? — Нет, я пошел на пожар, и тут они схватили меня, судили за поджигателя.

— Где суд, там и неправда, — вставил маленький человек.

— А ты давно здесь? — спросил Пьер, дожевывая последнюю картошку.

— Я-то? В то воскресенье меня взяли из гошпиталя в Москве.

— Ты кто же, солдат? — Солдаты Апшеронского полка. От лихорадки умирал. Нам и не сказали ничего. Наших человек двадцать лежало. И не думали, не гадали.

— Что ж, тебе скучно здесь? — спросил Пьер.

— Как не скучно, соколик. Меня Платоном звать; Каратаевы прозвище, — прибавил он, видимо, с тем, чтобы облегчить Пьеру обращение к нему. — Соколиком на службе прозвали. Как не скучать, соколик! Москва, она городам мать. Как не скучать на это смотреть. Да червь капусту гложет, а сам прежде того пропадает: так-то старички говаривали, — прибавил он быстро.

— Как, как это ты сказал? — спросил Пьер.

— Я-то? — спросил Каратаев. — Я говорю: не нашим умом, а Божьим судом, — сказал он, думая, что повторяет сказанное. И тотчас же продолжал: — Как же у вас, барин, и вотчины есть? И дом есть? Стало быть, полная чаша! И хозяйка есть? А старики родители живы? — спрашивал он, и хотя Пьер не видел в темноте, но чувствовал, что у солдата морщились губы сдержанною улыбкой ласки в то время, как он спрашивал это. Он, видимо, был огорчен тем, что у Пьера не было родителей, в особенности матери.

— Жена для совета, теща для привета, а нет милей родной матушки! — сказал он. — Ну, а детки есть? — продолжал он спрашивать. Отрицательный ответ Пьера опять, видимо, огорчил его, и он поспешил прибавить: — Что ж, люди молодые, еще даст Бог, будут. Только бы в совете жить...

— Да теперь все равно, — невольно сказал Пьер.

— Эх, милый человек ты, — возразил Платон. — От сумы да от тюрьмы никогда не отказывайся. — Он уселся получше, прокашлялся, видимо приготавливаясь к длинному рассказу. — Так-то, друг мой любезный, жил я еще дома, — начал он. — Вотчина у нас богатая, земли много, хорошо живут мужики, и наш дом, слава тебе Богу. Сам-сем батюшка косить выходил. Жили хорошо. Христьяне настоящие были. Случилось... — и Платон Каратаев рассказал длинную историю о том, как он поехал в чужую рощу за лесом и попался сторожу, как его секли, судили и отдали в солдаты. — Что ж, соколик, — говорил он изменяющимся от улыбки голосом, — думали горе, а радость! Брату бы идти, кабы не мой грех. А у брата меньшого сам-пят ребят, — а у меня, гляди, одна солдатка осталась. Была девочка, да еще до солдатства Бог прибрал. Пришел я на побывку, скажу я тебе. Гляжу — лучше прежнего живут. Животов полон двор, бабы дома, два брата на заработках. Один Михайло, меньшой, дома. Батюшка и говорит: «Мне, говорит, все детки равны: какой палец ни укуси, все больно. А кабы не Платона тогда забрили, Михайле бы идти». Позвал нас всех — веришь — поставил перед образа. Михайло, говорит, поди сюда, кланяйся ему в ноги, и ты, баба, кланяйся, и внучата кланяйтесь. Поняли? говорит. Так-то, друг мой любезный. Рок головы ищет. А мы всё судим: то не хорошо, то не ладно. Наше счастье, дружок, как вода в бредне: тянешь — надулось, а вытацишь — ничего нету. Так-то. — И Платон пересел на своей соломе.

Помолчав несколько времени, Платон встал.

— Что ж, я чай, спать хочешь? — сказал он и быстро начал креститься, приговаривая:

— Господи Иисус Христос, Никола угодник, Фрола и Лавра, Господи Иисус Христос, Никола угодник! Фрола и Лавра, Господи Иисус Христос — помилуй и спаси нас! — заключил он, поклонился в землю, встал и, вздохнув, сел на свою солому. — Вот так-то. Положи, Боже, камушком, подними калачиком, — проговорил он и лег, натягивая на себя шинель.

— Какую это ты молитву читал? — спросил Пьер.

— Ась? — проговорил Платон (он уже было заснул). — Читал что? Богу молился. А ты рази не молишься? — Нет,

и я молюсь, — сказал Пьер. — Но что ты говорил: Фрола и Лавра?

— А как же, — быстро отвечал Платон, — лошадиный праздник. И скота жалеть надо, — сказал Каратаев. — Вишь, шельма, свернулась. Угрелась, сукина дочь, — сказал он, ощупав собаку у своих ног, и, повернувшись опять, тотчас же заснул.

Наружи слышались где-то вдалеке плач и крики, и сквозь щели балагана виднелся огонь; но в балагане было тихо и темно. Пьер долго не спал и с открытыми глазами лежал в темноте на своем месте, прислушиваясь к мерному храпению Платона, лежавшего подле него, и чувствовал, что прежде разрушенный мир теперь с новой красотой, на каких-то новых и незыблемых основах, воздвигался в его душе.

Вопросы и задания:

1. Какие уроки отроческих и юных лет нашли отражение в творчестве Толстого?
2. Припомните произведения автобиографического характера, изученные вами ранее («Детство» А.М. Горького, «Детство» Айбека и другие). Какие общие художественные принципы вы в них видите?
3. Как изменились взгляды Толстого в период Крымской войны?
4. Какова история создания романа-эпопеи «Война и мир»?
5. Почему «Войну и мир» называют романом-эпопеей?
6. Раскройте особенности композиции романа «Война и мир».
7. По Толстому, чем отличается «толпа» от «народа» в «Войне и мире»?
8. Чем близки и чем далеки друг от друга Андрей Болконский и Пьер Безухов?
9. Расскажите об изменениях в характере князя Андрея в период от Аустерлица до Бородина.
10. Как вы думаете, почему любовь Наташи к князю Андрею была обречена на неудачу?
11. Какую роль в судьбе Пьера сыграли Бородинское сражение и общение с Платоном Каратаевым?
12. Что отличает Наташу Ростову от «интеллектуальных героев» романа? В чем ее преимущества и недостатки?
13. В чем суть трагедии Анны Карениной?
14. Как вы понимаете заявление писателя, сделанное на рубеже 1870–1880-х годов: «Во мне произошел переворот, который давно во мне готовился»? Что изменилось в социальных воззрениях и эстетике Толстого?
15. Каковы причины ухода Толстого из Ясной Поляны?





АНТОН ПАВЛОВИЧ ЧЕХОВ (1860–1904)



А.П. Чехов — известнейший русский писатель-реалист, обличитель мира пошлости и мещанства, несравненный художник-новатор. Он возвеличил жанр рассказа-новеллы и сказал новое слово в драматургии.

Антон Павлович Чехов родился 17(29) января 1860 года в Таганроге в небогатой купеческой семье. Отец и дед его были крепостными. Правда, дед Чехова задолго до отмены крепостного права сумел выкупить всю семью из рабства.

Родители наделили своих детей «подлинным богатством — щедро одарили талантом», — писал биограф А. Чехова Г. Бердников. Но лишь Антон Павлович из всех своих братьев сумел достойно распорядиться своим талантом — стал известным всему миру прозаиком и драматургом. По воле судьбы Чехов очень рано почувствовал себя самостоятельным и был поставлен перед необходимостью бороться за собственное существование. В 1876 году отец разорился и бежал в Москву. Вскоре туда перебралась вся семья. Отцовский дом купил их постоялец Селиванов. Оставшийся в Таганроге Антон три года жил в бывшем своем доме. Средства к существованию он добывал репетиторством, продажей оставшихся вещей. Мать присылала из Москвы письма с просьбой о поддержке. Приходилось по мере сил и возможностей помогать семье.

В 1879 году Чехов приезжает в Москву и поступает на медицинский факультет Московского университета. Вынужденный фактически содержать семью, Чехов много работал — писал обо всем, что интересовало юмористические,

развлекательные журналы — «Зритель», «Будильник», «Москва», «Мирской толк», «Свет и тени», «Русский сатирический листок», «Развлечения», «Сверчок». Чехов публикует свои юморески под самыми разными смешными псевдонимами: Балдастов, Брат моего брата, Человек без селезенки, Антонсон, Антоша Чехонте.

В 1882 году на его талант обращает внимание писатель и издатель петербургского юмористического журнала «Осколки» Н.А. Лейкин, который приглашает Чехова к постоянному сотрудничеству.

Юмористика Чехова разнообразна по жанрам (рассказы, сценки, пародии, фельетоны, смешные объявления, рекламы и т. д.); многообразие героев, яркость и сочность метафор, свежесть красок и образов, лаконичность повествования — все это оригинально, смешно и очень серьезно.

Писатель отдал дань и чистой развлекательности в таких произведениях, как «Хирургия» (1884), «Налим» (1885), «Лошадиная фамилия» (1885), но в то же время и в раннем юмористическом творчестве он затрагивает серьезные темы, раскрывая их в комическом освещении, переосмысливает некоторые традиционные темы русской литературы, порой скрытно пародируя их, ищет и нередко находит свою нишу в изображении действительности.

В ряде ранних рассказов Чехова мелькают «щедринские образы», использует он и щедринские художественные приемы зоологического уподобления, гротеска. Однако гротеск и сатирическая гипербола не являются определяющими принципами чеховской поэтики. Гиперболизм, лаконизм повествования, поиск и использование емких художественных деталей, придающих характеру героев почти символический смысл — ведущие черты раннего творчества Чехова.

Юмор Чехова оригинален и резко отличается от классической литературной традиции. В русской литературе XIX века, начиная с Гоголя, утвердился так называемый «смех сквозь слезы»: комическое всегда исполнялось «чувством грусти и глубокого уныния». У Чехова, напротив, смех весел и заразителен: не смех сквозь слезы, а смех до слез.

Ранний Чехов нередко комические, драматические ситуации, традиционные в русской литературе, обыгрывал и художественно решал по-своему.

В «Смерти чиновника» (1883), например, давняя литературная тема «маленького человека», разработанная Гоголем в его «Шинели», зазвучала по-новому. Чехов рисует генерала — представителя «власть имущих» — вполне нормальным человеком, который не придавал никакого значения оплошности Червякова и тут же принял его извинения. Но Червяков — маленький, почти гоголевский чиновник — не готов был просто поверить, что он, случайно чихнувший в театре на лысину генерала, может быть запросто прощен. Обуреваемый страхом ожидания неизбежной кары, Червяков без конца ходит к генералу извиняться, и тот не выдерживает назойливости этого «маленького человека»: «Пошел вон!!» — гаркнул вдруг посиневший и затрясшийся генерал. «Что-с?» — спросил шепотом Червяков, млея от ужаса. «Пошел вон!!» — повторил генерал, затопав ногами.

В животе у Червякова что-то оторвалось. Ничего не слыша, ничего не видя, он попятился к двери, вышел на улицу и поплелся... Придя машинально домой, не снимая вицмундира, он лег на диван и... помер».

Чехов не обвиняет генерала — высокопоставленное лицо, а сосредоточивает внимание на психологии чиновника, приученного к чинопочитанию и самоунижению «маленьких людей». «Жертва» в этом рассказе не вызывает сочувствия. Умирает не человек, а некое казенно-бездушное существо («Что-то оторвалось» не в душе, а в животе у Червякова). При всей психологической достоверности в изображении смертельного испуга эта деталь — «что-то оторвалось в животе» — приобретает символический смысл. Души-то в герое не оказалось. Жил не человек, а казенный винтик в бюрократической машине страны. Потому-то и уходит из жизни, «не снимая вицмундира».

Тему самоуничтожения и добровольного холопства находим и в рассказе «Толстый и тонкий» (1883), в котором радостная встреча бывших друзей по гимназии превращается в отталкивающее зрелище. «Тонкий», узнав, как преуспел в

карьере его товарищ, вдруг бледнеет и непроизвольно начинает низко заискивать...

После рассказа «Хамелеон» (1884) слово «хамелеонство» стало нарицательным, оно обозначает человека-лицемера, который намеренно, моментально, в зависимости от обстоятельств, меняет свои взгляды на прямо противоположные. В образе Очумелова писатель изображает явление более сложное, чем элементарное лицемерие. Чехов все чаще создает произведения глубоко серьезные, в которых разрабатывает иные темы и мотивы, в прозе вырабатывает свои особенности поэтики.

Рассказ «Тоска» (1886) — одно из самых ярких произведений писателя, повествующих об одиночестве человека. Извозчик Иона хочет поделиться с другими своим горем, рассказать о том, как болел и умирал сын, но никто его не слушает. Иона обнаруживает, что на свете нет ни единой души, в которой он нашел бы понимание или хотя бы сочувствие его горю.

Пронзителен финал рассказа. Одиночество — драматично, наполнено горькой иронией. Извозчик излил свое горе перед лошадью, что само по себе одновременно грустно и смешно. Иона желал, чтобы слушатель сочувственно охал и вздыхал. Так и получилось: «Лошаденка жует, слушает и дышит на руки своего хозяина...».

С 1888 года начинается зрелый период творчества Чехова. В этом году он дебютирует повестью «Степь», которая была опубликована в солидном журнале. В повести описывается поездка через степь девятилетнего Егорушки. Он едет из родного городка в большой, но чужой город учиться. Большая часть «Степи» — описание путевых впечатлений, картин и эпизодов, которые, на первый взгляд, внешне разрозненны, случайны, логически не вытекают один из другого. В литературе это было ново и непривычно. Современники писателя не увидели в повести достоинств новизны восприятия и художественной манеры изображения жизни — прекрасные, хотя и не связанные в сюжет фрагменты, и не поняли, что Чехов, по словам Толстого, «создавал новые, совершенно новые формы письма для всего мира».

Художественная ценность повести «Степь» — в ярком и достоверном изображении представителей всех социальных слоев современной России: купцов, дворянки Драницкой, священника, людей из народа, обличителя Соломона и других. Создание целостного образа родины — благородная и главная задача писателя в этой повести, ибо за внешне неприязнительным повествованием скрывается и обнаруживается масштабное и глубоко правдивое изображение примет российской жизни тех лет.

В том же 1888 году Чехов пишет повесть «Огни» и немного позже — «Скучную историю» (1889).

Писатель стремился изображать жизнь такой, какова она есть, какой она видится героям и условному рассказчику, избегая личных субъективных оценок, неосторожных суждений о ней — во многом темной и неопределенной. В начале зрелого творчества Чехов уравнивает роли автора и «беспристрастного свидетеля» как репортера. «Нейтральное повествование» в сочетании с изображением изнутри сознания самого героя — «объективная манера» Чехова, которая доминировала в его прозе 6 лет — с 1888 по 1894 гг.

В 1890 году Чехов едет на Сахалин. В то время подобная поездка была тяжелым и небезопасным испытанием. Итогом этого путешествия, которое равно гражданскому подвигу, стала книга «Остров Сахалин». В ней Чехов не только как художник, но и как врач и ученый, сумевший провести перепись населения, изображает невыносимые условия жизни каторжан. Он показывает, что существующая система наказания, жестокость зрителей и равнодушие администрации становятся не только источником страданий осужденных, но и приводят к противоположным результатам: каторжане не перевоспитываются, не «очищаются» нравственно, а, наоборот, еще более ожесточаются и развращаются. Проще всего, считал Чехов, свалить всю вину за происходящее на местную администрацию. Но виноваты «все мы», отгородившиеся от проблем стеной равнодушия, виновато все общество.

В повести «Дуэль», написанной сразу же после путешествия, Чехов заявляет, что в России «никто не знает настоящей правды», а всякие претензии на ее знание оборачива-

ются нетерпимостью людей. Драма героев повести заключается в том, что они убеждены в правильности и непогрешимости своих идей. Таков дворянин Лаевский, превративший свою разочарованность и неудовлетворенность в догму. Каждый поступок Лаевского, каждое движение его души подгоняется под литературный трафарет: «Своей нерешительностью я напоминаю Гамлета, — думал Лаевский. — Как верно Шекспир подметил! Ах, как верно!». И даже отношения с любимой женщиной лишаются у него непосредственности, приобретая «литературный» характер.

Противник Лаевского фон Корен — пленник дарвинистской идеи. Он верит, что открытый Дарвином закон о борьбе за существование в среде растений и животных, действует и среди людей: сильный пожирает слабого. В глазах фон Корена «разочарованный» Лаевский — неполноценное существо, слизняк. «Первобытное человечество было охраняемо от таких, как Лаевский борьбой за существование и подбором, — рассуждает фон Корен, — теперь же наша культура значительно ослабила борьбу и подбор, и мы должны сами позаботиться об уничтожении хилых и негодных, иначе, когда Лаевские размножатся, цивилизация погибнет, и человечество выродится совершенно. Мы будем виноваты», — заключает «кухонный философ».

Убежденность Лаевского и фон Корена в безупречности собственных догм, порождает ненависть, разбивает жизни, всюду сеет несчастья. Осуждая догматиков, Чехов поэтизирует людей бессознательной, интуитивной гуманности, людей, воспринимающих жизнь непосредственно, во всей полноте человеческих чувств. Это нравственно чистые, бескорыстные простаки — доктор Самойленко и дьякон Победов, благодаря которым расстраивается дуэль, наступает духовное прозрение героев.

За что же Лаевский и фон Корен ненавидят друг друга? За что же они готовы драться на дуэли? «Если бы они с детства знали такую нужду, как дьякон, если бы они воспитывались в среде невежественных, черствых сердцем, алчных до наживы... людей, то как бы они ухватились друг за друга, как бы охотно прощали взаимно недостатки и ценили бы то, что есть в каждом из них».

Главный герой другой повести — «Палата № 6», доктор Рагин — человек порядочный, но бесхарактерный и апатичный. Приняв должность в больнице, он с равнодушием отнесся к царящим в ней беспорядкам. К своему удивлению, Рагин обнаруживает в палате № 6 интеллигентного, умного, но сумасшедшего Громова, который в промежутках между приступами практически здоров. Рагин начинает посещать его, вести с ним беседы, споры. Громов — один из чеховских обличителей, «протестующих» натур.

Руководство города собирает «консилиум» и, «проэкзаменовав» доктора, находит его больным и предлагает уйти в отставку. В конце концов, спустя время, его самого помещают в палату № 6, где Рагин испытал на себе страдания, которые терпели больные по его вине. Однажды он выглянул в окно и увидел больничный забор с гвоздями, высокую белую тюрьму, обнесенную каменной стеной, восходящую холодную луну. «Вот она действительность! — подумал Андрей Ефимыч, и ему стало страшно. Это была та действительность, которую он не хотел видеть. На другой день он умер от апоплексического удара».

Многие современники восприняли палату № 6 как образ России в целом, но вид из окна и слова Рагина создают уже более обобщенный образ жизни.

Несомненно, Чехов осуждает равнодушие Рагина, его жизненную позицию и противопоставляет ему Громова, призывает к активной борьбе со злом. Однако позиция автора неоднозначна.

По мнению Чехова, зло и страдания не являются итогом деятельности одних только злодеев и подлецов, а вытекают из природы обыкновенных людей с их достоинствами и недостатками. Изображая жизнь, писатель убеждает читателей в «нашей общей вине». Такова чеховская правда жизни.

Мелеховский период (1890-е гг.), пожалуй, самый плодотворный в творчестве Чехова. Писатель в это время создает ряд замечательных шедевров: пьесы «Чайка» и «Дядя Ваня», рассказы «Дом с мезонином», «Черный монах», «Человек в футляре», повести «Три года», «Моя жизнь», «Мушкетеры» и другие.

В 1898 году из-под пера писателя выходит знаменитая трилогия о «футлярных людях», которая открывается рассказом «Человек в футляре». Образ «футлярной жизни» стал одним из центральных в творчестве Чехова. Что значит «футляр» для героя рассказа Беликова? И темные очки, зонтик, калоши, которые он надевал даже в сухую погоду, и неукоснительное следование циркулярам — все это преследует одну цель: «как бы чего не вышло», — и все это есть защита от пугающего Беликова мира. И дома, под одеялом он не чувствовал себя в безопасности, боялся того, что его зарежет повар Афанасий. «Действительность раздражала его, пугала, держала в постоянной тревоге... он прятался от действительной жизни», — в сдержанной усмешке сообщает автор. Футляр — бегство, прятанье от жизни из-за страха перед ней, в которой всякое случается...

В любой реальной ситуации, считал Беликов, непременно что-то таится. Естественность его жизни — постоянное ожидание катастрофы. И все-таки, чего конкретно он боится? Боится начальства, воров, черта, — всего и одновременно ничего конкретного. В сущности, он боится жизни вообще. Он воспринимает мир как враждебное и страшное начало и всеми силами старается защититься от этого мира. Защита от жизни сводится к установлению и строгому исполнению регламента, определяемого циркулярами, предписаниями, житейскими нормами. Беликов убежден — нарушение любых — и мельчайших — требований может привести к непоправимому. «Всякого рода нарушения, уклонения, отступления от правил приводили его в уныние, хотя, казалось бы, какое ему дело?» Регламент — это образ жизни Беликова. К примеру, его регламент предписывает: педагог должен посещать своих коллег, Беликов ходит к ним в гости, посидит молча час-два и уходит. Утрачивается содержание жизни и остается только мертвая форма. Вернее, во всей его жизни одно содержание — защита от жизни.

В различных ситуациях возможны различные варианты поведения. Какой же выбрать? Конечно, тот, который много раз использовался и приводил к желаемым — положительным результатам. Такое поведение оформляется в виде консерватизма Беликова — страха перед всем новым. Отсюда

любовь Беликова ко всему запрещающему: нельзя — и точка! Вообще лучший способ защититься от жизни — свести ее к минимуму. Чем меньше жизнь, тем меньше опасность. Уход из жизни в футляр — самое надежное средство. Лучшее спасение от «как бы чего не вышло», самый надежный футляр — гроб. Беликов умирает. И теперь, «когда он лежал в гробу, выражение у него было кроткое, приятное, веселое, точно он был рад, что наконец его положили в футляр, из которого он уже никогда не выйдет», — с чувством облегчения, иронично сообщает писатель. И заключает: «Он достиг своего идеала!» Во время похорон стояла дождливая погода, и все учителя гимназии «были в калошах и с зонтами». Эта деталь говорит о многом. Умер Беликов, а «беликовщина» осталась в душах людей. «Вернулись мы с кладбища в добром расположении, — сообщает рассказчик. — Но прошло не больше недели, и жизнь потекла по-прежнему, такая же суровая, утомительная, бестолковая, жизнь, не запрещенная циркулярно, но и не разрешенная вполне... Сколько еще таких человек в футляре осталось, сколько еще будет!»

В финале рассказа звучит гневная речь собеседника Буркина Ивана Ивановича: «Видеть и слышать, как лгут и тебя же называют дураком за то, что ты терпишь эту ложь; сносить обиды, унижения, не сметь открыто заявить, что ты на стороне честных, свободных людей, и самому лгать, улыбаться, и все это из-за куска хлеба, из-за теплого угла, из-за какого-нибудь чиновника, которому грош цена, — нет, больше жить так невозможно!». И на эти обнадеживающие слова слышится в ответ равнодушная «беликовская» реплика: «Ну, уж, это вы из другой оперы, Иван Иваныч... Давайте спать».

Во втором рассказе трилогии «Крыжовник» речь идет о чиновнике, весь смысл существования которого свелся к мечте о покупке маленькой усадьбы, где обязательно должен расти его собственный крыжовник.

Осуществление мечты обернулось деградацией человека. Почему же это произошло? У Николая Ивановича были свои жизненные ориентиры: желание жить на лоне природы естественно для человека, к тому же это не только пример ухода из шумного города, но и бегство «от борьбы», от го-

родской житейской суеты, сознательный отказ от активного участия в движении жизни.

В рассказах «маленькой трилогии» Чехов исследует проявления страха перед жизнью в важнейших областях человеческой деятельности: в общественной жизни, в выработке и осуществлении жизненной программы.

Страшное зло омертвления человеческих душ, погруженных в тину обывательщины обнажается Чеховым в рассказе «Ионыч». Всех приезжих угнетали скука и однообразие существования обитателей губернского города. Но недовольных уверяли, что в городе хорошо, много приятных, интеллигентных людей. И всегда указывали на семью Туркиных. Однако в действительности эти «приятные» и «образованные» люди оказываются духовно мелкими, интеллектуально ограниченными, пошлыми.

Все повествование писатель разворачивает так, чтобы показать, как постепенно опустошается душа доктора Старцева, превращающегося из интеллигента в обывателя и стяжателя.

С первых дней пребывания в городе Старцев знакомится с семьей Туркиных. Вначале ему все показалось здесь оригинальным: хозяйка читала роман, сам Туркин рассказывал анекдоты и повторял свои любимые шутки, а их дочь, Котик, играла на фортепиано. Старцев ненавидит мещанство. К семье Туркиных он потянулся потому, что там мог поговорить об искусстве, о свободе, о роли труда в жизни человека. Но постепенно пошлость заглушает в нем самом все человеческое.

Через выразительные детали раскрывается процесс превращения Старцева в Ионыча, собственника, пересчитывающего желтые и зеленые бумажки и кладущего их на текущий счет. И вот печальный финал: «Прошло еще несколько лет. Старцев еще больше пополнил, ожирел, тяжело дышит и уже ходит, откинув назад голову. Когда он, пухлый, красный, едет на тройке с бубенчиками и Пантелеймон, тоже пухлый и красный, с мясистым затылком, сидит на козлах, протянув вперед прямые, точно деревянные руки, и кричит встречным «Пррррава держи!», то картина бывает внушительная, и кажется, что едет не человек, а языческий бог».

Старцев не сумел противостоять меркантильному окружению, жадность опустошила его душу.

В основе рассказа «Попрыгунья» — мысль об общественной ценности человека, о величии подлинном и мнимом. Писатель раскрывает внутреннюю красоту души врача Дымова — деятельного, благородного, доброго человека, призывает верить в него. Рядом с ним — образ взбалмошной, избалованной женщины, неразборчивой в своих увлечениях. Дилетантское увлечение искусством, флирт с художниками — содержание ее жизни. Она не способна разбираться в людях. Ее кумир — художник Рябовский, в сущности, совершенно бездарный. Его речи, жесты, отношение к людям искусственны и театральны. А действительно талантливого человека — своего мужа Дымова — Ольга Ивановна проглядела. Лишь после его смерти, она поняла, что это за человек. Дымов — великий труженик, посвятивший свою жизнь науке.

В «Попрыгунье» Чехов отстаивает библейскую мысль: не сотвори себе кумира, особенно если он совершенно зауряден и пуст душой, что не следует искать героя внешне «необыкновенного», нужно уметь разглядеть подлинную человеческую красоту в простом, обыкновенном человеке. Ольге Ивановне природа не дала увидеть в Дымове настоящего человека, ибо ее идеалы низменны, мещански бедны. Только после смерти Дымова она очень захотела «объяснить ему... что он редкий, необыкновенный, великий человек и что она будет всю жизнь благоговеть перед ним, молиться и испытывать священный страх...». Но в существе ее натуры ничего не изменилось — она осталась прежней «пустышкой», мелким человечком — «попрыгуньей».

Антон Павлович Чехов известен не только как писатель и драматург, многообразна и его общественная деятельность, направленная на улучшение жизни людей. Это нашло отражение в его произведении «Дом с мезонином». В этом произведении любовная и духовная линии развиваются параллельно, сложно взаимодействуя друг с другом. Художник, от лица которого ведется повествование, встречает в богатой дворянской усадьбе двух красавиц-сестер. Младшая, Женья (домашние зовут ее Мисюсь), — поэтическая натура. Хотя

Женя еще ничего не совершила в жизни, все же она человек с богатым духовным потенциалом. Она много читает, жадно тянется к знаниям.

Старшая сестра, Лидия, решила для себя стать деятельной и доброй, помогать бедным и больным, распространять знания среди крестьян. Она участвует в земской управе; стремится создать партию молодежи, чтобы сменить с поста председателя управы Балагина; несмотря на большие средства семьи, Лидия живет только на свое жалованье.

Главная беда героини в том, что она считает свои убеждения истинными, не считаясь с тем, что любая истина человеческая не может быть абсолютно совершенной, так как несовершенен и сам человек.

В произведении сталкиваются друг с другом две общественные позиции. С точки зрения художника, деятельность Лиды бессмысленна: с помощью либеральных полумер не разрешить коренных противоречий народной жизни: «По-моему, медицинские пункты, школы, библиотеки, аптечки, при существующих условиях, служат только порабощению, — выражает сомнения художник. — Народ опутан цепью великой, и вы не рубите этой цепи, а лишь прибавляете новые звенья — вот вам мое убеждение».

Ответ Лиды как будто бы справедлив и исполнен чувства собственного достоинства: «Я с вами спорить не стану, — сказала Лида, опуская газету. — Я уже это слышала. Скажу вам только одно: нельзя сидеть сложа руки. Правда, мы не спасаем человечества и, быть может, во многом ошибаемся, но мы делаем то, что можем, и мы — правы».

Как обычно, Чехов не становится на сторону одного из героев, призывая читателя к размышлению. Правда есть и в словах художника, и в ответе Лиды. Обе стороны до известной степени правы. Беда в том, что каждый из них претендует на монополию истины, они не слышат и не хотят слышать друг друга.

Доводы художника далеки от реальной жизни, они воплощают в себе лишь мечту, бескомпромиссно отстаивая которую, художник по сути пасует перед необходимостью повседневного, прозаического труда. А такая же бескомпромиссность провоцирует и Лиду на крайности: «Перестанем

же спорить, мы никогда не споемся, так как самую несовершенную из всех библиотечек и аптек, о которых вы только что отзывались, так презрительно, я ставлю выше всех пейзажей на свете».

Нарастающая между героями взаимная неприязнь и нетерпимость приносит вред окружающим их людям. В мире самодовольных полуправд гибнет чистое и святое чувство любви художника к младшей сестре Лиды — Жене.

Рассказ кончается «открытым» финалом: «Мисюсю, где ты?» Любовь покидает мир, в котором люди одержимы претензиями на исключительное право владения истиной и становятся жертвами своих догм.

Тема мечты обыкновенного человека, тоскующего в серой и пошлой действительности об иной жизни, яркой и полноценной, нашла воплощение в рассказе «Черный монах». Утомленный, в расстроенных чувствах, страдающий манией величия магистр Коврин приезжает в усадьбу Песоцких. В галлюцинациях ему является черный монах и убеждает в том, что он, Коврин, великий ученый, Божий избранник, благодаря которому человечество на несколько тысяч лет раньше удостоивается Царства Божия.

Больной Коврин весел, счастлив, уверен в своей гениальности и работает, по его мнению, над великим научным трудом. В этом болезненном состоянии он ярок и оригинален. Когда же Коврина вылечили, и он вновь стал самим собой — обыкновенным человеком, посредственным ученым, в душе поселяется тоска. Теперь ему скучно в серой обыденности. «Зачем, зачем вы меня лечили? — предъявляет он претензии. — ... Я видел галлюцинации, но кому это мешало?». Когда он умирал от туберкулеза, то вновь увидел черного монаха и «невыразимое, безграничное счастье наполнило все его существо», умер он с улыбкой на устах.

Глубинная сущность иллюзий Коврина — это тоже бегство в футляр, в котором благополучно пребывал больной человек до своего неблагополучия — выздоровления.

В марте 1897 года врачи обнаружили у Чехова туберкулез. И пребывание в холодном и дождливом Подмоскovie стало опасным. Здоровье, которого оставалось так мало, нуждалось в смене климата. И писатель перебирается в Ялту.

С осени 1898 года начинается последний, ялтинский период жизни и творчества Чехова. В ялтинский период Чехов пишет рассказы «Душечка», «Архиерей», «Невеста», «Дама с собачкой», пьесы «Три сестры» и «Вишневый сад».

Особое место в творчестве Чехова критики отводят рассказу «**Дама с собачкой**», который, как утверждают многие из них, был написан Чеховым под впечатлением поездки в Ялту, где состоялась его встреча с талантливой русской актрисой Ольгой Книппер, будущей женой и последней любовью писателя.

Рассказ был высоко оценен критиками. В частности, писатель В.В. Набоков считал «Даму с собачкой» одним из величайших литературных произведений в истории не только русской, но и всей мировой литературы. Известный литературный критик Р.И. Сементковский заявлял, что «Гуровых на Руси много», а потому рассказ А.П. Чехова — довольно искреннее и правдивое произведение. На страницах литературных журналов даже развернулась полемика по поводу «похожести» и, наоборот — «непохожести» сюжетных линий героев Чехова (Анна Сергеевна — Гуров) с героями Л.Н. Толстого (Анна Каренина — Вронский).

В «Даме с собачкой» Чехов полностью отказался от принятых стандартов «курортных романов» и очень категорично развивает сюжет рассказа по совершенно противоположному пути. Случайное знакомство на отдыхе в Ялте Гурова и Анны Сергеевны перерастает в глубокое чувство. Их общение вдали от дома открывает перед обоими новый мир, полный иллюзорных надежд на совместное будущее. Автор пытается внушить нам важную мысль о том, что у каждого человека есть тайна, и она составляет главное в его жизни. Именно поэтому каждый человек на земле уникален, значителен и таинствен.

Драматургия. Пьесы Чехова стали новым этапом развития русской и мировой драматургии, многое отличает их от произведений его предшественников.

Как и во многих прозаических произведениях, Чехов изображает в своих пьесах бытовую повседневность. В его пьесах обычно мало событий, и автор убирает их за сцену. Очень точно определил эту особенность драматургии Че-

хова А.П. Скафтымов: «Чехов не ищет событий, он, наоборот, сосредоточен на воспроизведении того, что в быту является самым обыкновенным. В бытовом течении жизни, в обычном самочувствии, самом по себе, когда ничего не случается, Чехов увидел совершающуюся драму жизни». Эта драма не проявляется в необычных, ярких поступках или в эффектных жестах, она обнаруживается в неброских, повседневных проявлениях. Многое из текста Чехов убирает в подтекст, который должны почувствовать и передать актеры и режиссер спектакля. Действие протекает как бы в сменяющих друг друга тональностях от настроения к настроению, поэтому их нередко называют «пьесами настроения».

В 1896 году на свет появляются сразу два шедевра Чехова: «Чайка» и «Дядя Ваня». Сценическая жизнь этих пьес не обошлась без недоразумений. Например, дебют «Чайки» на сцене Александринского театра (октябрь 1896) закончился провалом. Режиссеры и актеры, за исключением выдающейся В.Ф. Комиссаржевской, не поняли новаторской сути «Чайки», поставили и играли ее традиционно. Шумный провал ошеломил Чехова, который сгоряча зарекся впредь писать что-либо для театра. Однако в 1898 году создатели Московского Художественного театра К.С. Станиславский и В.И. Немирович-Данченко уговорили драматурга разрешить им поставить «Чайку». Пьеса на сцене МХТ имела огромный успех, а силуэт летящей чайки стал эмблемой театра.

В пьесе «Дядя Ваня» (1896) речь идет о трагедии человека, принесшего свою жизнь в жертву. Кому? Чему? Во имя чего? — вот главные вопросы в этом произведении. Главный герой пьесы Иван Петрович Войницкий всю свою жизнь беспрестанно трудился, отдавая почти все заработанное профессору Серебрякову, в котором души не чаял и видел в нем выдающегося ученого — свой идеал. Но постепенно Войницкий обнаруживает, что профессор просто бездарен. «Ты погубил мою жизнь!» — в отчаянии кричит дядя Ваня, которому уже 47 лет и у которого нет семьи, нет детей и денег тоже нет — все ушло в заботу о профессоре. Ведь именно-то фактически принадлежит Соне и дяде Ване, но истинным вла-

дельцем его является хорошо устроившийся Серебряков. И дядя Ваня, и Соня отказались от личного счастья и посвятили себя служению этому бездарному человеку. Вот уж воистину не сотвори себе кумира, который может оказаться жалким эгоистом. Они служили ложному идолу и жертва была принесена ложной цели.

Иван Петрович Войницкий вместе со своей матерью не замечали реальной действительности, жили в выдуманном ими виртуальном мире. Мать Войницкого, Марья Васильевна, была воспитана на либеральных брошюрах, и потому ее представления о жизни книжные. В духе этих особенностей характера она говорит своему сыну: «Ты был человеком определенных убеждений, светлой личностью». Только теперь дяде Ване становятся ясными убожество и ничтожность либеральных убеждений и либеральной фразеологии, он язвительно замечает матери: «О, да! Я был светлой личностью, от которой никому не было светло...» Войницкий проклинает свои либеральные заблуждения, отказывается от идей, которые владели им, как он говорит, «до прошлого года». Но пути к новой жизни ему неведомы.

Сестра дяди Вани любила профессора, «как могут любить одни только чистые ангелы таких же чистых и прекрасных, как они сами». Елена Андреевна «вышла за него, когда он был уже стар, отдала ему молодость, красоту, свободу, свой блеск». Кому и для чего были принесены эти жертвы? Здесь уже не важно, был ли талантливым профессор или нет. Гораздо важнее другое: достойному ли человеку были отданы молодость и красота?..

Каков же профессор на самом деле, читателю неизвестно. Эта неясность — суть идейного замысла пьесы. Драма дяди Вани — не трагедия человека, принесшего себя в жертву ничтожеству. Это драма человека, жизнь которого ушла неизвестно на что. Ситуация «жизнь, уходящая неизвестно на что» заключается в том, что все лучшее в человеке, вся жизнь человеческая уходит в пустоту по имени профессор Серебряков. И профессор начинает восприниматься как знаковая фигура, как символ неведомого человеку мира, с его ускользающим смыслом.

В пьесе Войницкому противопоставлен Астров. Если дядя Ваня служит, по его мнению, выдающемуся человеку, а через него — делу прогресса, то Астров служит делу непосредственно: лечит людей, восстанавливает вырубленные леса. Но у этих героев есть нечто общее. Оба преувеличивают значение своего служения. По мнению Астрова, леса учат человека понимать прекрасное, они смягчают климат, а там, где климат легче, люди красивее, лучше. Если бы герой понял, что леса и климат не могут иметь такого значения в жизни людей, то, возможно, он оказался бы в ситуации дяди Вани. Оба горды своей деятельностью, она является для них в некоторой степени поводом к определенному самовозвеличиванию. Астров убежден, что приносит человечеству огромную пользу, а когда он пьян, то окружающие его люди, по сравнению с ним, представляются ему «букашками», «микробами».

Теме самопожертвования Войницкого и Астрова противопоставлена тема третьего самопожертвования — самопожертвования Телегина, от которого на другой день после свадьбы сбежала жена с любимым человеком. Но он не нарушает свой долг, любит ее, помогает, чем может, и отдал свое имущество на воспитание «деточек, которых она прижила с любимым человеком». «Молодость уже прошла, красота под влиянием законов природы поблекла, любимый человек скончался... Что же у нее осталось?» — говорит Телегин. Это самопожертвование не ради дела, а ради конкретного бедствующего человека выглядит несомненным и не вызывает никаких вопросов. Телегин не гордится своей жертвой, как Астров, не задается вопросом, как дядя Ваня, достоин ли человек жертвы? Он просто исполняет свой человеческий долг. Телегин — хороший человек, но не умен. В пьесе Телегин полукомический персонаж, высота его жертвы приглушена нередко смешными высказываниями героя.

У Чехова нет абсолютно идеальных героев, его произведения сложны, как и сложна человеческая жизнь. М. Горький писал Чехову о спектакле: «... смотрел и плакал, как баба, хотя я человек далеко не нервный... Для меня — это страшная вещь. Ваш «Дядя Ваня» — это совершенно новый вид

драматического искусства, молот, которым Вы бьете по пустым башкам публики».

Вершинным произведением Чехова, его лебединой песней является комедия **«Вишневый сад»** (1903). Чехов своеобразно понимал комедию. В его представлении комедия — это драма с тончайшей иронией, высмеивающей пошлость. Во время постановки «Вишневого сада» Чехов требовал от Немировича-Данченко, чтобы пьеса ставилась как комедия. Но современники воспринимали новую вещь драматурга как драму. Станиславский писал: «Для меня «Вишневый сад» не комедия, не фарс — а трагедия в первую очередь». И он поставил «Вишневый сад» именно в такой трактовке.

На первый взгляд, в «Вишневом саду» дана классически четкая расстановка социальных сил в русском обществе и обозначена перспектива борьбы между ними: уходящее дворянство (Раневская и Гаев), поднимающаяся буржуазия (Лопухин), новые демократические силы, идущие им на смену (Петя и Аня). Социальные, сословные мотивы встречаются и в характерах действующих лиц. Однако центральное с виду событие — борьба за вишневый сад — лишено того значения, которое отвела бы ему классическая драма, и какое, казалось бы, требует логика расстановки в пьесе действующих лиц. Конфликт, основанный на противоборстве социальных сил, у Чехова приглушен. Лопухин, русский буржуа, лишен хищнической хватки и агрессивности по отношению к дворянам Раневской и Гаеву, а дворяне, естественно, не сопротивляются ему: как бы нет повода.

В чем же главный узел драматического конфликта? Вероятно, не в экономическом банкротстве Раневской и Гаева. Ведь уже в самом начале пьесы у них есть прекрасный выход из создавшейся ситуации. Лопухин предлагает им сдать сад в аренду под дачи. Но герои отказываются. Почему? Драма их существования гораздо глубже, чем элементарное разорение, которое не поправит деньгами. К тому же, и покупка вишневого сада Лопухиным тоже не устраняет более глубокого конфликта этого человека с миром. Торжество Лопухина кратковременно, оно быстро сменяется унынием и грустью. Он обращается к Раневской со словами укора и

упрека: «Отчего же, отчего вы меня не послушали? Бедная моя, хорошая, не вернешь теперь». И как бы в унисон с ходом сценического действия и со всеми персонажами пьесы Лопахин произносит трагически значимую фразу: «О, скорее бы все это прошло, скорее бы изменилась как-нибудь наша нескладная, несчастливая жизнь».

Здесь Лопахин напрямую касается скрытого, но главного источника драматизма, который заключен не в борьбе за вишневый сад, а в субъективном недовольстве жизнью, переживаемом всеми персонажами пьесы.

Герои «Вишневого сада» — слабые, легкомысленные, растерянные, часто смешные люди, плохо понимающие происходящее и плохо ориентирующиеся в действительности. Гаев — большой ребенок, Раневская сорит деньгами, несмотря на то, что она практически разорена. В день торгов, когда решается судьба вишневого сада, она устраивает бал. Как и Гаев, она практически ничего не делает, чтобы спасти вишневый сад. Петя Трофимов, при всем его кипении, благородных высоких фраз о светлом будущем, за которое надо бороться, вполне подходит под данное ему определение — «облезлый барин». Лопахин тоже несчастлив, в нем нет нужной твердости, уверенности в своей правоте.

А когда он неожиданно для самого себя покупает вишневый сад, то оставляет присматривать за ним Епиходова, прозванного «двадцать два несчастья», с которым постоянно что-то случается.

В «Вишневом саду» звучит тема отчуждения, но слышится она иначе, нежели в предыдущих произведениях Чехова. Все главные герои пьесы хорошо относятся к Раневской и хотели бы ей помочь. Но все они оказываются людьми, которые не способны понять другого человека. Лопахин, предлагая вырубить сад и отдать землю в аренду под дачи, не может понять, что значит этот сад для Раневской. Ведь здесь прошла ее жизнь. Все ее счастье, беды и радости связаны с этим садом. Вырубать его — все равно, что уничтожить ее душу. Не понимает этого и Петя Трофимов, для которого вишневый сад — символ крепостничества, который давно уже пора уничтожить.

Персонажи пьесы заняты собой, не слышат и не слушают других людей. В знаменитых диалогах пьесы каждый нередко продолжает говорить о своем, не слушая собеседника. Но при этом действующие лица «Вишневого сада», в отличие от героев других произведений Чехова, не страдают от отчуждения. Для них это естественное состояние, образ жизни, «человеческой комедии», изображенной в пьесе.

Герои «Вишневого сада» все вместе губят эту рукотворную природу — вишневый сад; по их вине забытый и заключенный в пустом доме больной старый слуга Фирс обречен на мучительную смерть. Все эти персонажи пьесы обобщенно представляют Россию в целом. Вишневый сад — символ России. Она в пьесе предстает и как нечто громадное, величественное. «...Господи, ты дал нам громадные леса, необъятные поля, глубочайшие горизонты, — восклицает Лопахин, — и, живя тут, мы сами должны по-настоящему быть великанами...».

Перед лицом надвигающихся перемен победа Лопахина — условная победа, как поражение Раневской — условное поражение. Уходит время тех и других. Есть в «Вишневом саду» что-то и от чеховского инстинктивного предчувствия надвигающегося на него рокового конца: «Я чувствую, как здесь я не живу, а засыпаю или все ухожу, ухожу куда-то без остановки, как воздушный шар». Через всю пьесу тянется этот мотив ускользающего времени.

Время идет! Но кому суждено быть творцом новой жизни, кто насадит новый сад? Жизнь не давала ответа на этот вопрос, не знал ответа и автор пьесы.

«Вишневый сад» — последняя драма Чехова. Весной 1904 года здоровье драматурга резко ухудшилось, предчувствия не обманули его. По совету врачей он отправился на лечение в курортный немецкий городок Баденвейлер. Здесь 2 (15) июля 1904 года Антон Павлович Чехов скоропостижно скончался на 45-м году жизни.





❧ ВИШНЕВЫЙ САД ❧

КОМЕДИЯ В 4-х ДЕЙСТВИЯХ

ДЕЙСТВУЮЩИЕ ЛИЦА

Раневская Любовь Андреевна, помещица.

Аня, ее дочь, 17 лет.

Варя, ее приемная дочь, 24 лет.

Гаев Леонид Андреевич, брат Раневской.

Лопахин Ермолай Алексеевич, купец.

Трофимов Петр Сергеевич, студент.

Симеонов-Пищик Борис Борисович, помещик.

Шарлотта Ивановна, гувернантка.

Епиходов Семен Пантелеевич, конторщик.

Дуняша, горничная.

Фирс, лакей, старик 87 лет.

Яша, молодой лакей.

Прохожий.

Начальник станции.

Почтовый чиновник.

Гости, прислуга.

Действие происходит в имении Л.А. Раневской.

ДЕЙСТВИЕ ТРЕТЬЕ

Гостиная, отделенная аркой от зала. Горит люстра. Слышно, как в передней играет тройский оркестр, тот самый, о котором упоминается во втором акте. Вечер. В зале танцуют grand-rond.

Голос Симеонова-Пищика: «Promenade a une paire!»

Выходят в гостиную: в первой паре Пищик и Шарлотта Ивановна, во второй — Трофимов и Любовь Андреевна, в третьей — Аня с почтовым чиновником, в четвертой — Варя с начальником станции и т. д. Варя тихо плачет и, танцуя, утирает слезы. В последней паре Дуняша.

Идут по гостиной, Пищик кричит: «Grand-rond, balancez!» и «Les cavaliers a genoux et remerciezvos dames»¹.

¹ «Большой круг, баланс!»... «Кавалеры, на колени и благодарите дам» (франц.).

Фирс во фраке пронесит на подносе сельтерскую воду. Входят в гостиную Пищик и Трофимов.

Пищик. Я полнокровный, со мной уже два раза удар был, танцевать трудно, но, как говорится, попал в стаю, лай не лай, а хвостом виляй. Здоровье-то у меня лошадиное. Мой покойный родитель, шутник, царство небесное, насчет нашего происхождения говорил так, будто древний род наш Симеоновых-Пищиков происходит будто бы от той самой лошади, которую Калигула посадил в сенате... (Садится.) Но вот беда: денег нет! Голодная собака верует только в мясо... (Храпит и тотчас же просыпается.) Так и я... могу только про деньги...

Трофимов. А у вас в фигуре в самом деле есть что-то лошадиное.

Пищик. Что ж... лошадь хороший зверь... Лошадь продать можно...

Слышно, как в соседней комнате играют на билиарде. В зале под аркой показывается Варя.

Трофимов (дразнит). Мадам Лопахина! Мадам Лопахина!..

Варя (сердито). Облезлый барин!

Трофимов. Да, я облезлый барин и горжусь этим!

Варя (в горьком раздумье). Вот наняли музыкантов, а чем платить? (Уходит.)

Трофимов (Пищику). Если бы энергия, которую вы в течение всей вашей жизни затратили на поиски денег для уплаты процентов, пошла у вас на что-нибудь другое, то, вероятно, в конце концов вы могли бы перевернуть землю.

Пищик. Ницше... философ... величайший, знаменитейший... громадного ума человек, говорит в своих сочинениях, будто фальшивые бумажки делать можно.

Трофимов. А вы читали Ницше?

Пищик. Ну... Мне Дашенька говорила. А я теперь в таком положении, что хоть фальшивые бумажки делай... Послезавтра триста десять рублей платить... Сто тридцать уже достал... (Ощупывает карманы, встревоженно.) Деньги пропали! Потерял деньги! (Сквозь слезы.) Где деньги? (Радостно.) Вот они, за подкладкой... Даже в пот ударило...

Входят Любовь Андреевна и Шарлотта Ивановна.

Любовь Андреевна (напевает лезгинку). Отчего так долго нет Леонида? Что он делает в городе? (Дуняше.) Дуняша, предложите музыкантам чаю...

Трофимов. Торги не состоялись, по всей вероятности.

Любовь Андреевна. И музыканты пришли некстати, и бал мы затеяли некстати... Ну, ничего... (Садится и тихо напевает.)

Шарлотта (подает Пищику колоду карт). Вот вам колода карт, задумайте какую-нибудь одну карту.

Пищик. Задумал.

Шарлотта. Тасуйте теперь колоду. Очень хорошо. Дайте сюда, о мой милый господин Пищик. Ein, zwei, drei! Теперь поищите, она у вас в боковом кармане...

Пищик (достает из бокового кармана карту). Восьмерка пик, совершенно верно! (Удивляясь.) Вы подумайте!

Шарлотта (держит на ладони колоду карт, Трофимову). Говорите скорее, какая карта сверху?

Трофимов. Что ж? Ну, дама пик.

Шарлотта. Есть! (Пищику.) Ну? Какая карта сверху?

Пищик. Туз червовый.

Шарлотта. Есть!.. (Бьет по ладони, колода карт исчезает.) А какая сегодня хорошая погода!

Ей отвечает таинственный женский голос, точно из-под пола: «О да, погода великолепная, сударыня».

Вы такой хороший мой идеал...

Голос: «Вы, сударыня, мне тоже очень понравился».

Начальник станции (аплодирует). Госпожа чревоущательница, браво!

Пищик (удивляясь). Вы подумайте! Очаровательнейшая Шарлотта Ивановна... я просто влюблен...

Шарлотта. Влюблен? (Пожав плечами.) Разве вы можете любить? Guter Mensch, aber schlechter Musikant¹.

Трофимов (хлопает Пищика по плечу). Лошадь вы этакая...

Шарлотта. Прошу внимания, еще один фокус. (Берет со стула плед.) Вот очень хороший плед, я желаю продавать... (Встряхивает.) Не желает ли кто покупать?

Пищик (удивляясь). Вы подумайте!

¹ Хороший человек, но плохой музыкант. (нем.)

Шарлотта. Ein, zwei, drei! (Быстро поднимает опущенный плед.)

За пледом стоит Аня; она делает реверанс, бежит к матери, обнимает ее и убегает назад в залу при общем восторге.

Любовь Андреевна (аплодирует). Браво, браво!..

Шарлотта. Теперь еще! Ein, zwei, drei!

Поднимает плед; за пледом стоит Варя и кланяется.

Пищик (удивляясь). Вы подумайте!

Шарлотта. Конец! (Бросает плед на Пищика, делает реверанс и убегает в залу.)

Пищик (спешит за ней). Злодейка... какова? Какова? (Уходит.)

Любовь Андреевна. А Леонида все нет. Что он делает в городе, так долго, не понимаю! Ведь все уже кончено там, имение продано или торги не состоялись, зачем же так долго держать в неведении!

Варя (стараясь ее утешить). Дядечка купил, я в этом уверена.

Трофимов (насмешливо). Да.

Варя. Бабушка прислала ему доверенность, чтобы он купил на ее имя с переводом долга. Это она для Ани. И я уверена, бог поможет, дядечка купит.

Любовь Андреевна. Ярославская бабушка прислала пятнадцать тысяч, чтобы купить имение на ее имя, — нам она не верит, — а этих денег не хватило бы даже проценты заплатить. (Закрывает лицо руками.) Сегодня судьба моя решается, судьба...

Трофимов (дразнит Варю). Мадам Лопахина!

Варя (сердито). Вечный студент! Уже два раза увольняли из университета.

Любовь Андреевна. Что же ты сердишься, Варя? Он дразнит тебя Лопахиным, ну что ж? Хочешь — выходи за Лопахина, он хороший, интересный человек. Не хочешь — не выходи; тебя, дуся, никто не неволит...

Варя. Я смотрю на это дело серьезно, мамочка, надо прямо говорить. Он хороший человек, мне нравится.

Любовь Андреевна. И выходи. Что же ждать, не понимаю!

Варя. Mamочка, не могу же я сама делать ему предложение. Вот уже два года все мне говорят про него, все говорят, а он или молчит или шутит. Я понимаю. Он богатеет, занят делом, ему не до меня. Если бы были деньги, хоть немного, хоть бы сто рублей, бросила бы я все, ушла бы подальше. В монастырь бы ушла.

Трофимов. Благолепие!

Варя (Трофимову). Студенту надо быть умным! (Мягким тоном, со слезами.) Какой вы стали некрасивый, Петя, как постарели! (Любови Андреевне, уже не плача.) Только вот без дела не могу, мамочка. Мне каждую минуту надо что-нибудь делать.

Входит Яша.

Яша (едва удерживаясь от смеха), Епиходов бильярдный кий сломал!.. (Уходит.)

Варя. Зачем же Епиходов здесь? Кто ему позволил на бильярде играть? Не понимаю этих людей... (Уходит.)

Любовь Андреевна. Не дразните ее, Петя, вы видите, она и без того в горе.

Трофимов. Уж очень она усердная, не в свое дело суется. Все лето не давала покоя ни мне, ни Ане, боялась, как бы у нас романа не вышло. Какое ей дело? И к тому же я вида не подавал, я так далек от пошлости. Мы выше любви!

Любовь Андреевна. А я вот, должно быть, ниже любви. (В сильном беспокойстве.) Отчего нет Леонида? Только бы знать: продано имение или нет? Несчастье представляется мне до такой степени невероятным, что даже как-то не знаю, что думать, теряюсь... Я могу сейчас крикнуть... могу глупость сделать. Спасите меня, Петя. Говорите же что-нибудь, говорите...

Трофимов. Продано ли сегодня имение или не продано — не все ли равно? С ним давно уже покончено, нет поворота назад, заросла дорожка. Успокойтесь, дорогая. Не надо обманывать себя, надо хоть раз в жизни взглянуть правде прямо в глаза.

Любовь Андреевна. Какой правде? Вы видите, где правда и где неправда, а я точно потеряла зрение, ничего не вижу. Вы смело решаете все важные вопросы, но скажите, голуб-

чик, не потому ли это, что вы молоды, что вы не успели перестрадать ни одного вашего вопроса? Вы смело смотрите вперед, и не потому ли, что не видите и не ждете ничего страшного, так как жизнь еще скрыта от ваших молодых глаз? Вы смелее, честнее, глубже нас, но вдумайтесь, будьте великодушны хоть на кончике пальца, пощадите меня. Ведь я родилась здесь, здесь жили мои отец и мать, мой дед, я люблю этот дом, без вишневого сада я не понимаю своей жизни, и если уж так нужно продавать, то продавайте и меня вместе с садом... (Обнимает Трофимова, целует его в лоб.) Ведь мой сын утонул здесь... (Плачет.) Пожалейте меня, хороший, добрый человек.

Трофимов. Вы знаете, я сочувствую всей душой.

Любовь Андреевна. Но надо иначе, иначе это сказать... (Вынимает платок, на пол падает телеграмма.) У меня сегодня тяжело на душе, вы не можете себе представить. Здесь мне шумно, дрожит душа от каждого звука, я вся дрожу, а уйти к себе не могу, мне одной в тишине страшно. Не осуждайте меня, Петя... Я вас люблю, как родного. Я охотно бы отдала за вас Аню, клянусь вам, только, голубчик, надо же учиться, надо курс кончить. Вы ничего не делаете, только судьба бросает вас с места на место, так это странно... Не правда ли? Да? И надо же что-нибудь с бородой сделать, чтобы она росла как-нибудь... (Смеется.) Смешной вы!

Трофимов (поднимает телеграмму). Я не желаю быть красавцем.

Любовь Андреевна. Это из Парижа телеграмма. Каждый день получаю. И вчера, и сегодня. Этот дикий человек опять заболел, опять с ним нехорошо... Он просит прощения, умоляет приехать, и по-настоящему мне следовало бы съездить в Париж, побыть возле него. У вас, Петя, строгое лицо, но что же делать, голубчик мой, что мне делать, он болен, он одинок, несчастлив, а кто там поглядит за ним, кто удержит его от ошибок, кто даст ему вовремя лекарство? И что ж тут скрывать или молчать, я люблю его, это ясно. Люблю, люблю... Это камень на моей шее, я иду с ним на дно, но я люблю этот камень и жить без него не могу. (Жмет Трофимову руку.) Не думайте дурно, Петя, не говорите мне ничего, не говорите...

Трофимов (сквозь слезы). Простите за откровенность бога ради: ведь он обобрал вас!

Любовь Андреевна. Нет, нет, нет, не надо говорить так... (Закрывает уши.)

Трофимов. Ведь он негодай, только вы одна не знаете этого! Он мелкий негодай, ничтожество...

Любовь Андреевна (рассердившись, но сдержанно). Вам двадцать шесть лет или двадцать семь, а вы все еще гимназист второго класса!

Трофимов. Пусть!

Любовь Андреевна. Надо быть мужчиной, в ваши годы надо понимать тех, кто любит. И надо самому любить... надо влюбляться! (Сердито.) Да, да! И у вас нет чистоты, а вы просто чистюлька, смешной чудака, урод...

Трофимов (в ужасе). Что она говорит!

Любовь Андреевна. «Я выше любви!» Вы не выше любви, а просто, как вот говорит наш Фирс, вы недотёпа. В ваши годы не иметь любовницы!..

Трофимов (в ужасе). Это ужасно! Что она говорит?! (Идет быстро в зал, схватив себя за голову.) Это ужасно... Не могу. Я уйду... (Уходит, но тотчас же возвращается.) Между нами все кончено! (Уходит в переднюю.)

Любовь Андреевна (кричит вслед). Петя, погодите! Смешной человек, я пошутила! Петя!

Слышно, как в передней кто-то быстро идет по лестнице и вдруг с грохотом падает вниз.

Аня и Варя вскрикивают, но тотчас же слышится смех. Что там такое?

Вбегает Аня.

Аня (смеясь). Петя с лестницы упал! (Убегает.)

Любовь Андреевна. Какой чудака этот Петя...

Начальник станции останавливается среди залы и читает «Грешницу» А. Толстого. Его слушают, но едва он прочел несколько строк, как из передней доносятся звуки вальса, и чтение обрывается. Все танцуют. Проходят из передней Трофимов, Аня, Варя и Любовь Андреевна.

Ну, Петя... ну, чистая душа... я прощения прошу... Пойдемте танцевать... (Танцует с Петей.)

Аня и Варя танцуют.

Фирс входит, ставит свою палку около боковой двери.

Яша тоже вошел из гостиной, смотрит на танцы.

Яша. Что, дедушка?

Фирс. Нездоровится. Прежде у нас на балах танцевали генералы, бароны, адмиралы, а теперь посылаем за почтовым чиновником и начальником станции, да и те не в охотку идут. Что-то ослабел я. Барин покойный, дедушка, всех сургучом пользовал, от всех болезней. Я сургуч принимаю каждый день уже лет двадцать, а то и больше; может, я от него и жив.

Яша. Надоел ты, дед. (Зекает.) Хоть бы ты поскорее подох.

Фирс. Эх ты... недотёпа! (Бормочет.)

Трофимов и Любовь Андреевна танцуют в зале, потом в гостиной.

Любовь Андреевна. Мерси! Я посижу... (Садится.) Устала. Входит Аня.

Аня (взволнованно). А сейчас на кухне какой-то человек говорил, что вишневый сад уже продан сегодня.

Любовь Андреевна. Кому продан?

Аня. Не сказал, кому. Ушел. (Танцует с Трофимовым, оба уходят в залу.)

Яша. Это там какой-то старик болтал. Чужой.

Фирс. А Леонида Андреича еще нет, не приехал. Пальто на нем легкое, демисезон, того гляди простудится. Эх, молодозелено.

Любовь Андреевна. Я сейчас умру. Подите, Яша, узнайте, кому продано.

Яша. Да он давно ушел, старик-то. (Смеется.)

Любовь Андреевна (с легкой досадой). Ну, чему вы смеесть? Чему рады?

Яша. Очень уж Епиходов смешной. Пустой человек. Двадцать два несчастья.

Любовь Андреевна. Фирс, если продадут имение, то куда ты пойдешь?

Фирс. Куда прикажете, туда и пойду.

Любовь Андреевна. Отчего у тебя лицо такое? Ты нездоров? Шел бы, знаешь, спать...

Фирс. Да... (С усмешкой.) Я уйду спать, а без меня тут кто подаст, кто распорядится? Один на весь дом.

Яша (Любови Андреевне). Любовь Андреевна! Позвольте обратиться к вам с просьбой, будьте так добры! Если опять поедете в Париж, то возьмите меня с собой, сделайте милость. Здесь мне оставаться положительно невозможно. (Оглядываясь, вполголоса.) Что ж там говорить, вы сами видите, страна необразованная, народ безнравственный, притом скука, на кухне кормят безобразно, а тут еще Фирс этот ходит, бормочет разные неподходящие слова. Возьмите меня с собой, будьте так добры!

Входит Пищик.

Пищик. Позвольте просить вас... на вальсишку, прекраснейшая... (Любовь Андреевна идет с ним.) Очаровательная, все-таки сто восемьдесят рубликов я возьму у вас... Возьму... (Танцует.) Сто восемьдесят рубликов...

Перешли в зал.

Яша (тихо напевает). «Поймешь ли ты души моей волненье...» В зале фигура в сером цилиндре и в клетчатых панталонах машет руками и прыгает; крики: «Браво, Шарлотта Ивановна!»

Дуняша (остановилась, чтобы попудриться). Барышня велит мне танцевать, — кавалеров много, а дам мало, — а у меня от танцев кружится голова, сердце бьется, Фирс Николаевич, а сейчас чиновник с почты такое мне сказал, что у меня дыхание захватило.

Музыка стихает.

Фирс. Что же он тебе сказал?

Дуняша. Вы, говорит, как цветок.

Яша (зевает). Невежество... (Уходит.)

Дуняша. Как цветок... Я такая деликатная девушка, ужасно люблю нежные слова.

Фирс. Закрутишься ты.

Входит Епиходов.

Епиходов. Вы, Авдотья Федоровна, не желаете меня видеть... как будто я какое насекомое. (Вздыхает.) Эх, жизнь!

Дуняша. Что вам угодно?

Епиходов. Несомненно, может, вы и правы. (Вздыхает.) Но, конечно, если взглянуть с точки зрения, то вы,

позволю себе так выразиться, извините за откровенность, совершенно привели меня в состояние духа. Я знаю свою фортуна, каждый день со мной случается какое-нибудь несчастье, и к этому я давно уже привык, так что с улыбкой гляжу на свою судьбу. Вы дали мне слово, и хотя я...

Дуняша. Прошу вас, после поговорим, а теперь оставьте меня в покое. Теперь я мечтаю. (Играет всером.)

Епиходов. У меня несчастье каждый день, и я, позволю себе так выразиться, только улыбаюсь, даже смеюсь.

Входит из залы Варя.

Варя. Ты все еще не ушел, Семен? Какой же ты, право, неуважительный человек. (Дуняше.) Ступай отсюда, Дуняша. (Епиходову.) То на билиарде играешь и кий сломал, то по гостинной расхаживаешь, как гость.

Епиходов. С меня взыскивать, позвольте вам выразиться, вы не можете.

Варя. Я не взыскиваю с тебя, а говорю. Только и знаешь, что ходишь с места на место, а делом не занимаешься. Конторщика держим, а неизвестно — для чего.

Епиходов (обиженно). Работаю ли я, хожу ли, кушаю ли, играю ли на билиарде, про то могут рассуждать только люди понимающие и старшие.

Варя. Ты смеешь мне говорить это! (Вспылив.) Ты смеешь? Значит, я ничего не понимаю? Убирайся же вон отсюда! Сию минуту!

Епиходов (струсив). Прошу вас выражаться деликатным способом.

Варя (выйдя из себя). Сию же минуту вон отсюда! Вон! Он идет к двери, она за ним.

Двадцать два несчастья! Чтобы духу твоего здесь не было! Чтобы глаза мои тебя не видели!

Епиходов вышел, за дверью его голос: «Я на вас буду жаловаться».

А, ты назад идешь? (Хватает палку, поставленную около двери Фирсом.) Иди... Иди... Иди, я тебе покажу... А, ты идешь? Идешь? Так вот же тебе... (Замахивается.)

В это время входит Лопахин.

Лопахин. Покорнейше благодарю.

Варя (сердито и насмешливо). Виновата!

Лопахин. Ничего-с. Покорно благодарю за приятное угощение.

Варя. Не стоит благодарности. (Отходит, потом оглядывается и спрашивает мягко.) Я вас не ушибла?

Лопахин. Нет, ничего. Шишка, однако, вскочит огромная.

Голоса в зале: «Лопахин приехал! Ермолай Алексеич!»

Пищик. Видом видать, слухом слышать... (Целуется с Лопахиным.) Коньячком от тебя пахнет, милый мой, душа моя. А мы тут тоже веселимся.

Входит Любовь Андреевна.

Любовь Андреевна. Это вы, Ермолай Алексеич? Отчего так долго? Где Леонид?

Лопахин. Леонид Андреич со мной приехал, он идет...

Любовь Андреевна (волнуясь). Ну, что? Были торги? Говорите же!

Лопахин (сконфуженно, боясь обнаружить свою радость). Торги кончились к четырем часам... Мы к поезду опоздали, пришлось ждать до половины десятого. (Тяжело вздохнув.) Уф! У меня немножко голова кружится...

Входит Гаев; в правой руке у него покупки, левой он утирает слезы.

Любовь Андреевна. Леня, что? Леня, ну? (Нетерпеливо, со слезами.) Скорей же, бога ради...

Гаев (ничего ей не отвечает, только машет рукой; Фирсу, плача). Вот возьми... Тут анчоусы, керченские сельди... Я сегодня ничего не ел... Столько я выстрадал!

Дверь в билиiardную открыта; слышен стук шаров и голос Яши: «Семь и восемнадцать!» У Гаева меняется выражение, он уже не плачет.

Устал я ужасно. Дашь мне, Фирс, переодеться. (Уходит к себе через залу, за ним Фирс.)

Пищик. Что на торгах? Рассказывай же!

Любовь Андреевна. Продан вишневый сад?

Лопахин. Продан.

Любовь Андреевна. Кто купил?

Лопахин. Я купил.

Пауза.

(Любовь Андреевна угнетена; она упала бы, если бы не стояла возле кресла и стола. Варя снимает с пояса ключи, бросает их на пол, посреди гостиной, и уходит.)

Я купил! Погодите, господа, сделайте милость, у меня в голове помутилось, говорить не могу... (Смеется.) Пришли мы на торги, там уже Дериганов. У Леонида Андреича было только пятнадцать тысяч, а Дериганов сверх долга сразу надавал тридцать. Вижу, дело такое я схватился с ним, надавал сорок. Он сорок пять. Я пятьдесят пять. Он, значит, по пяти надбавляет, я по десяти... Ну, кончилось. Сверх долга я надавал девяносто, осталось за мной. Вишневый сад теперь мой! Мой! (Хохочет.) Боже мой, господи, вишневый сад мой! Скажите мне, что я пьян, не в своем уме, что все это мне представляется... (Топочет ногами.) Не смейтесь надо мной! Если бы отец мой и дед встали из гробов и посмотрели на все происшествие, как их Ермолай, битый, малограмотный Ермолай, который зимой босиком бегал, как этот самый Ермолай купил имение, прекрасней которого ничего нет на свете. Я купил имение, где дед и отец были рабами, где их не пускали даже в кухню. Я сплю, это только мерещится мне, это только кажется... Это плод вашего воображения, покрытый мраком неизвестности... (Поднимает ключи, ласково улыбаясь.) Бросила ключи, хочет показать, что она уж не хозяйка здесь... (Звенит ключами.) Ну, да все равно.

Слышно, как настраивается оркестр.

Эй, музыканты, играйте, я желаю вас слушать! Приходите все смотреть, как Ермолай Лопахин хватит топором по вишневому саду, как упадут на землю деревья! Настроим мы дач, и наши внуки и правнуки увидят тут новую жизнь... Музыка, играй!

Играет музыка, Любовь Андреевна опустила на стул и горько плачет. (С укором.) Отчего же, отчего вы меня не послушали? Бедная моя, хорошая, не вернешь теперь. (Со слезами.) О, скорее бы все это прошло, скорее бы изменилась как-нибудь наша нескладная, несчастливая жизнь.

Пищик (берет его под руку, вполголоса). Она плачет. Пойдем в залу, пусть она одна... Пойдем... (Берет его под руку и уводит в залу.)

Лопухин. Что ж такое? Музыка, играй отчетливо! Пускай всё, как я желаю! (С иронией.) Идет новый помещик, владелец вишневого сада! (Толкнул нечаянно столик, едва не опрокинул канделябры.) За все могу заплатить! (Уходит с Пищиком.) В зале и гостиной нет никого, кроме Любви Андреевны, которая сидит, сжалась вся и горько плачет. Тихо играет музыка. Быстро входят Аня и Трофимов. Аня подходит к матери и становится перед ней на колени. Трофимов остается у входа в залу.

Аня. Мама!.. Мама, ты плачешь? Милая, добрая, хорошая моя мама, моя прекрасная, я люблю тебя... я благословляю тебя. Вишневый сад продан, его уже нет, это правда, правда, но не плачь, мама, у тебя осталась жизнь впереди, осталась твоя хорошая, чистая душа... Пойдем со мной, пойдем, милая, отсюда, пойдем!.. Мы насадим новый сад, роскошнее этого, ты увидишь его, поймешь, и радость, тихая, глубокая радость опустится на твою душу, как солнце в вечерний час, и ты улыбнешься, мама! Пойдем, милая! Пойдем!..

Занавес.

Вопросы и задания:

1. Каковы особенности юмора раннего Чехова?
2. Как переосмысливает Чехов традиционные темы русской классической литературы?
3. Что нового появилось в художественной манере Чехова — автора повести «Степь»?
4. Раскройте широкий обобщающий смысл героев и сюжета повести Чехова «Палата № 6».
5. Как изображает Чехов проблему духовной деградации человека? В чем вы видите связь между «Палатой № 6», «маленькой трилогией» и «Ионычем»?
6. Сформулируйте общую характеристику тематики и мотивов прозы Чехова.
7. В чем заключается новаторство Чехова-драматурга?
8. В чем жанровое своеобразие «Вишневого сада»?
9. Какой глубинный конфликт переживают герои «Вишневого сада»? Почему приглушена их борьба за вишневый сад?





ПОЭЗИЯ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XIX ВЕКА

После Пушкина и Лермонтова русская поэзия переживала заметный спад. Хотя и появились новые таланты — Плещеев, Майков, Полонский, Григорьев и др., все же поэтическое слово уже не имело прежнего авторитета и резонанса, особенно по сравнению с выдающимися достижениями прозы. Журналы почти перестали печатать стихи. В 50–60-е годы XIX века в России сложилась так называемая «школа чистого искусства». На самом деле — это условное название ряда эстетических представлений и концепций, общий внешний признак которых — утверждение самоценности художественного творчества, независимости искусства от политики, общественных требований, воспитательных задач.

Поэты этого направления концентрировали свое внимание на категории прекрасного и философского в жизни и старались не затрагивать в своих произведениях «наболевшие» темы политики, социальных конфликтов и проч. Крупнейшими представителями «чистого искусства» были Ф.И. Тютчев и А.А. Фет.

Однако начавшийся общественный подъем захватывал и будоражил поэтов, общество ждало от поэзии активного участия в поисках новых форм и содержания, новых вдохновений для воплощения сложных переживаний личности. И вскоре поэзия вновь заговорила ярким и проникновенным языком, реагируя на новый подъем общественного движения. Возрождение мощного поэтического слова во многом обязано энергичному влиянию Тургенева и Некрасова.

Постепенно русская поэзия стала выходить на новые рубежи, художественно ярко и глубоко осмысливая современность. Не угасало в поэзии и народное начало, нашедшее отражение не только в поэзии Некрасова и авторов-демократов, но и в творчестве Тютчева, Фета, Ап. Григорье-

ва, Полонского, А.К. Толстого, оставивших заметный след в русской поэзии XIX века.

Ф.И. Тютчев (1803–1873). Поэт Федор Иванович Тютчев творчески сложился в пушкинскую эпоху. Его стихи имели успех у широкого читателя. Однако после опубликования небольшой подборки стихотворений в «Современнике» за 1836 год Тютчев надолго умолк. И только в 50-е годы тютчевская поэзия вновь пришла к читателю благодаря усилиям Некрасова, который в статье о русской поэзии сказал веское слово о таланте Тютчева и опубликовал ряд его великолепных стихов. А через некоторое время в качестве приложения к «Современнику» был опубликован сборник стихов поэта.

Дарование Тютчева с особой силой сказалось в лирических и лирико-философских описаниях природы, любви, человека и его сущности. Тютчев всегда и во всем своем творчестве проявлял себя как поэт-философ, поэт-мыслитель: он весь во власти раздумий о мятущемся и страждущем человечестве, о мироздании. В стихотворении «Наш век» он пишет:

Не плоть, а дух растлился в наши дни,
И человек отчаянно тоскует...
Он к свету рвется из ночной тени
И, свет, обретши, ропщет и бунтует.

Особенностью лирики Тютчева является тождество между внешним и внутренним в природе и человеке. Поэт воспринимает природу целостно, как живой организм в вечном движении. В основе тютчевского романтизма лежит признание жизни как борьбы противоположных начал. Поэтому его привлекает природа в катастрофическом состоянии, борьба стихийных, светлых и темных сил.

Борьба вечного и преходящего понятия Тютчевым как закон движения, универсальный для всех событий и явлений без исключения: исторических, природных, общественных, психологических.

У Тютчева даже, казалось бы, обычная путевая зарисовка вечернего пейзажа дает пищу для философских размышле-

ний о многоликости и тайнах круговорота светлого и темного в природе. Например, в стихотворении «Песок сыпучий по колени...» сумерки первоначально воспринимаются вполне прозаически, — как момент обычный при смене дня на ночь, с сопутствующим этому моменту состоянием грусти и печали:

Мы едем — поздно — меркнет день,
И сосен, по дороге, тени
Уже в одну слилися тень.
Черней и чаще бор глубокий...
Какие грустные места!

И неожиданно заключительные строки обогащают пейзаж философским содержанием:

Ночь хмурая, как зверь стокий,
Глядит из каждого куста!

Время (сменяемость дня и ночи) обретает новый смысл. Речь идет уже не просто об угасании этого дня и наступлении этой ночи, а о формах вечности, о всеобщем законе, о пугающем мире, о трагической встрече человека лицом к лицу с неведомым и непостижимым. И предчувствие этой встречи тревожит человека. На этом фоне восклицание «Какие грустные места!» осознается переломным психологическим моментом, грустным предчувствием роковых перемен.

В 60–70-е годы принципы тютчевской поэтики при всей их устойчивости все же дополнились новым качеством. Поэт всегда чувствовал себя неуютно в неудовлетворяющей его современности. Он — романтик — мечтал о яркой, интенсивной духовной жизни. Поэтому он пристально вглядывается в русскую действительность, стремится постичь ее сущность. Сочувствуя всей душой страданиям народа, с тревогой взирая на стихийные и непредсказуемые взлеты и спады в общественном движении России, Тютчев философски размышляет о своей прекрасной Родине:

Умом Россию не понять,
Аршином общим не измерить:

У ней особенная статья —
В Россию можно только верить.

Тема поэта и поэзии раскрывается Тютчевым специфически: поэт, по мнению автора, должен всегда быть в центре событий и только этой «сопричастностью» к великому может увековечить себя:

Счастлив, кто посетил сей мир
В его минуты роковые!
Его призвали всеблагие
Как собеседника на пир
(«Цицерон»).

Идея быстротечности времени, рассуждения о жизни и смерти, о счастье человека являются доминирующими мотивами стихов Тютчева, подчеркивая глубину и многосторонность его поэзии:

Нам не дано предугадать,
Как слово наше отзовется, —
И нам сочувствие дается,
Как нам дается благодать.

И.С. Тургенев считал, что отношение к Тютчеву — показатель вкуса читателя, его способности воспринимать подлинно прекрасное.

А.А. Фет (1820–1892). Афанасий Афанасьевич Фет, по словам Л.Н. Толстого, проявил «лирическую дерзость, свойство великих поэтов». Он сумел открыть в духовном мире людей то, чего до него никто не подмечал.

Фет достиг совершенства в изображении едва уловимых переживаний человека, чувствующего свое единство с природой («Я пришел к тебе с приветом»).

В лирике Фета раскрывается духовный мир человека, глубоко и бесстрашно думающего о вечных вопросах бытия:

Не жизни жаль с томительным дыханьем,
Что жизнь и смерть? А жаль того огня,

Что просиял над целым мирозданьем,
И в ночь идет, и плачет, уходя.

Стихи поэта необычайно музыкальны, и на них многие крупнейшие русские композиторы написали великолепные романсы: «На заре ты ее не буди...» (А. Варламов), «Я тебе ничего не скажу...» (П. Чайковский) и др. Фет сказал о себе:

Я понял те слезы, я понял те муки,
Где слово немеет, где царствуют звуки.
Где слышишь не песни, а душу певца,
Где дух покидает ненужное тело,
Где внемлешь, что радость не знает предела,
Где веришь, что счастьем не будет конца.

Фету чужд гражданский пафос, в своих суждениях он предстает как законченный индивидуалист, противник радикально-демократических идей. Но как художник он выразил ту правду душевных движений, ту жажду красоты и гармонии, которые во все времена были присущи мыслящим и тонко чувствующим людям и всегда высоко ими ценились.

Поэтически близка к А. Фету поэзия **Аполлона Николаевича Майкова** (1821–1897), который в оценках жизни ориентирован на античность.

В.Г. Белинский в статье «Стихотворения Аполлона Майкова» восхищался талантом поэта: «...Его поэзия всегда картина, блещущая всею истинною черт и красок природы». Некоторые стихотворения Майкова, по мнению Белинского, не уступают пушкинским. Но выбранный поэтом жанр, считал критик, не созвучен современности и далек от нее. В этой же статье была высказана надежда на то, что «в душе поэта совершится движение: прекрасная природа не будет более заслонять от его глаз явлений высшего мира — мира нравственного, мира судеб человека, народа и человечества». Сборник стихотворений Майкова «Очерки Рима» в известной мере оправдал предсказания великого критика.

Майков находит высокую поэзию в, казалось бы, привычных для глаз картинах. Каждый пейзаж поэта полон незамысловатой красоты и прелести.

Мне в душу повеяло жизнью и волей:
Вон — даль голубая видна...
Хочется в поле, в широкое поле,
Где шествуя, сыплет цветами весна!

В послепушкинской период, в середине XIX века русская поэзия пополнилась поэтическим опытом известного в ту пору поэта и критика **Аполлона Александровича Григорьева**. Его лирический герой — горожанин, «мечты романтической натура», гибнущий в пошлом и корыстном окружении, которое вызывает в нем резкий протест. Неразрешимость внутреннего конфликта порождает настроение мрачного скептицизма и отчаяния.

А. Григорьев вводит в русскую поэзию надрывный цыганский романс, оттеняющий тоску человека, который разуверился в прекрасных иллюзиях и не находит счастья.

В последние десятилетия XIX века читатель с большим интересом знакомится с лирикой **Якова Петровича Полонского** (1819—1898) проникнутой подлинным гуманизмом. По своему социальному положению и психологическому облику он ощущал свое родство с разночинцами. Поэтому ему были созвучны мысли и чувства простого труженика, близки его заботы и проблемы. Так, в лирику Полонского входят крестьянки («Жницы»), бескрайние степные пространства («Дорога»), нищие, беглые каторжники, скромные девушки-разночинки. В старом доме с завешенным окном затворницей тоскует «чудо-девушка», мечтающая стать вольной птицей, но она не властна над собственной судьбой:

И тихо слезы капали —
И поцелуй звучал —
И ветер занавескою
Тревожно колыхал.

В отличие от Полонского, сознание которого пропитано духом и настроениями демократов-разночинцев, общественная позиция **Алексея Константиновича Толстого** (1817—1875) противоречива. В жизни он не видел гармонии, а лишь —

косность, скуку, духовную пустоту. Отворачиваясь от грубой действительности, А.К. Толстой идеализировал Древнюю Русь времен Киева и Новгорода.

Главная тема поэта — природа и любовь. Современная Толстому действительность и государственное устройство не вызывали у него добрых чувств. Обращаясь к истории, поэт противопоставлял серую современность яркому и героическому прошлому, воспевая цельную личность, способную на яркие поступки. Он занимает особое место в литературной жизни России. Толстой не примыкал ни к какому лагерю.

Романтизация старины наложила отпечаток на пейзажную лирику Толстого. В природе он видит не только красоту, но и образ родины («Колокольчики мои...», «Дождя отшумевшего капли...»).

Поэт широко вводит в свои произведения фольклорные мотивы. Отличительная особенность поэзии А.К. Толстого — искренний, интимный тон, открытость лирического голоса, деликатность в изображении сокровенных уголков души человека.

На закате XIX века русская поэзия, переживая взлеты и спады, узнала и другие новые имена; сложившуюся в ней вековую художественную традицию молодая поэтическая поросль свято чтит и берегла, внося свой посильный вклад в русское словесное искусство.





ФЕДОР ИВАНОВИЧ ТЮТЧЕВ



ВЕСЕННЯЯ ГРОЗА

Люблю грозу в начале мая,
Когда весенний, первый гром,
как бы резвяся и играя,
Грохочет в небе голубом.

Гремят раскаты молодые,
Вот дождик брызнул, пыль летит,
Повисли перлы дождевые,
И солнце нити золотит.

С горы бежит поток проворный,
В лесу не молкнет птичий гам,
И гам лесной и шум нагорный —
Все вторит весело громам.

Ты скажешь: ветреная Геба,
Кормя Зевесова орла,
Громокипящий кубок с неба,
Смеясь, на землю пролила.

1828 — начало 1850-х годов

ЛЕТНИЙ ВЕЧЕР

Уж солнца раскаленный шар
С главы своей земля скатила,
И мирный вечера пожар
Волна морская поглотила.

Уж звезды светлые взошли
И тяготеющий над нами
Небесный свод приподняли
Своими влажными главами.

Река воздушная полней
Течет меж небом и землею,
Грудь дышит легче и вольней,
Освобожденная от зною.

И сладкий трепет, как струя,
По жилам пробежал природы,
Как бы горячих ног ея
Коснулись ключевые воды.

1828

SILENTIUM!

Молчи, скрывайся и таи
И чувства и мечты свои —
Пусть в душевной глубине
Встают и заходят оне
Безмолвно, как звезды в ночи, —
Любуйся ими — и молчи.

Как сердцу высказать себя?
Другому как понять тебя?
Поймёт ли он, чем ты живёшь?
Мысль изречённая есть ложь.
Взрывая, возмутишь ключи, —
Питайся ими — и молчи.

Лишь жить в себе самом умей —
Есть целый мир в душе твоей
Таинственно-волшебных дум;
Их оглушит наружный шум,
Дневные разгонят лучи, —
Внимай их пенью — и молчи!..

1829 — начало 1830-х годов

29-е ЯНВАРЯ 1837

Из чьей руки свинец смертельный
Поэту сердце растерзал?
Кто сей божественный фиал
Разрушил, как сосуд скудельный?
Будь прав или виновен он
Пред нашей правдою земною,
Навек он высшею рукою
В «цареубийцы» заклеямен.
Но ты, в безвременную тьму
Вдруг поглощенная со света,
Мир, мир тебе, о тень поэта,
Мир светлый праху твоему!..
Назло людскому суесловью
Велик и свят был жребий твой!..
Ты был богов орган живой,
Но с кровью в жилах... знойной кровью.
И сею кровью благородной
Ты жажду чести утолил —
И осененный опочил
Хоругвью горести народной.
Вражду твою пусть Тот рассудит,
Кто слышит пролитую кровь...
Тебя ж, как первую любовь,
России сердце не забудет!..

1837





АФАНАСИЙ АФАНАСЬЕВИЧ ФЕТ



* * *

Я пришел к тебе с приветом,
Рассказать, что солнце встало,
Что оно горячим светом
По листам затрепетало;

Рассказать, что лес проснулся,
Весь проснулся, веткой каждой,
Каждой птицей встрепнулся
И весенней полон жаждой;

Рассказать, что с той же страстью,
Как вчера, пришел я снова,
Что душа все так же счастью
И тебе служить готова;

Рассказать, что отовсюду
На меня весельем веет,
Что не знаю сам, что буду
Петь — но только песня зреет.

1843



ДЕРЕВНЯ

Люблю я приют ваш печальный,
И вечер деревни глухой,
И за летом благовест дальный,
И кровлю, и крест золотой.

Люблю я немятого луга
К окну подползающий пар,
И тесного, тихого круга
Не раз долитой самовар.

Люблю я на тех посиделках
Старушки чепец и очки;
Люблю на окне на тарелках
Овса золотые злачки;

На столике близко к окошку
Корзину с узорным чулком,
И по полу резвую кошку
В прыжках за проворным клубком;

И милой, застенчивой внучки
Красивый девичий наряд,
Движение бледненькой ручки
И робко опущенный взгляд;

Прощанье смолкающих пташек
И месяца бледный восход,
Дрожанье фарфоровых чашек
И речи замедленный ход;

И собственной выдумки сказки,
Прохлады вечерней струю
И вас, любопытные глазки,
Живую награду мою!

1842

* * *

Шепот, робкое дыханье.
Трели соловья,
Серебро и колыханье
Сонного ручья.

Свет ночной, ночные тени,
Тени без конца,
Ряд волшебных изменений
Милого лица,

В дымных тучках пурпур розы,
Отблеск янтаря,
И лобзания, и слезы,
И заря, заря!..

1850

К ПАМЯТНИКУ ПУШКИНА 26 МАЯ 1880 ГОДА

* * *

Исполнилось твое пророческое слово;
Наш старый стыд взглянул на бронзовый твой лик,
И легче дышится, и мы дерзаем снова
Всемирно возгласить: ты гений! ты велик!
Но, зритель ангелов, глас чистого, святого,
Свободы и любви живительный родник,
Заслыша нашу речь, наш вавилонский крик,
Что в них нашел бы ты заветного, родного?
На этом торжище, где гам и теснота,
Где здравый русский смысл примолк, как сирота, —
Всех громогласней тать, убийца и безбожник,
Кому печной горшок всех помыслов предел,
Кто плюет на алтарь, где твой огонь горел,
Толкать дерзая твой незыблемый треножник!

май 1880





**НИКОЛАЙ АЛЕКСЕЕВИЧ
НЕКРАСОВ
(1821 – 1878)**



Николай Алексеевич Некрасов родился на Украине 28 ноября (10 декабря) 1821 года в Немирове, где служил тогда его отец.

Вскоре майор Алексей Сергеевич Некрасов вышел в отставку и осенью 1824 года вернулся с семьей в родные места. В Грешневе он начал обычную жизнь мелкопоместного дворянина, имевшего всего 50 душ крепостных.

Позже Николай Алексеевич так вспоминал свое детство:

В неведомой глуши, в деревне полудикой
Я рос средь буйных дикарей,
И мне дала судьба, по милости великой,
В руководители псарей.
Вокруг меня кипел разврат волною грязной,
Боролись страсти нищеты,
И на душу мою той жизни безобразной
Ложились грубые черты.

Отец Некрасова был человеком крутого нрава и деспотического характера. Он не щадил своих подчиненных, жестоко обращался с мужиками, хватили с ним горя и домочадцы, особенно мать поэта, Елена Андреевна, женщина добрая и чуткая, умная и образованная. Елена Андреевна ради спокойствия и счастья горячо любимых детей терпеливо сносила и, как могла, смягчала царивший в доме произвол. Именно мать сумела пробудить в сыне отвращение к окружающей грязи и невежеству, передать ему свою доброту и

стремление к справедливости. Любовью к матери озарено все поэтическое творчество Некрасова.

В конце жизни, оглядывая весь свой путь, Некрасов в поэме «Мать» (1877) восклицает:

О мать моя, подвигнут я тобою!
Во мне спасла живую душу ты!

Достоевский писал о Некрасове: «Это... было раненное в самом начале жизни сердце, и эта-то никогда не заживавшая рана его и была началом и источником всей страстной, страдальческой поэзии его на всю потом жизнь».

В 1832 году Некрасов поступил в Ярославскую гимназию. Обучение там было поставлено плохо. Преподаватели не вызывали у него ни уважения, ни интереса к дисциплинам, которые они вели. Некрасова спасали книги — он много и беспорядочно читал. Сильное впечатление произвела на него ода «Вольность» Пушкина, которую юноша выучил наизусть.

Интерес к творчеству у Некрасова пробудился очень рано. По его словам, «писать стихи начал с семи лет». Конечно же, это были слабые и наивные попытки срифмовать несколько строк. В гимназии он стал относиться к поэзии серьезнее. Сначала пробовал писать сатиры на товарищей, а затем лирические стихи.

Летом 1837 года Некрасов оставил гимназию по ряду причин, одна из которых — отказ отца платить за обучение.

Целый год Некрасов прожил в Грешневе. Отец хотел, чтобы он получил военное образование. Но будущего поэта военная карьера не привлекала, он мечтал учиться в университете и заниматься литературой.

20 июля 1838 года шестнадцатилетний Некрасов отправился в Петербург, захватив с собой «заветную тетрадь» с собственными стихами.

Столица встретила юношу неласково. «Я был один-одинешенек в огромном городе, наполненном полумиллионом людей, которым решительно не было до меня никакой нужды», — писал Некрасов в своем автобиографическом романе «Жизнь и приключения Тихона Тростникова».

В университет поступить не удалось: не хватило знаний. Надо было думать о хлебе насущном. Нашлись знакомые, которые помогли пристроить в печать его стихотворения. Несколько произведений было опубликовано. Но начинающим литераторам платили мало или вообще не платили. Началась жизнь, полная лишений. Некрасов скитался по петербургским трущобам, жил на чердаках и в подвалах. Он зарабатывал на хлеб перепиской бумаг, составлением прошений и ходатайств для бедных людей.

Невзгоды не сломили Некрасова, оставалась мечта — университет. Он упорно готовился к экзаменам, наконец, был принят вольнослушателем и даже был освобожден от платы за слушание лекций. Учиться и зарабатывать на жизнь было очень трудно. Учение пришлось оставить.

Неудачный дебют не заставил Некрасова сдаться. Он понимал, что нужно очень много работать, чтобы заявить о себе в литературе. В 1842 году Некрасов познакомился и вскоре подружился с В.Г. Белинским. Критик увидел в молодом поэте незаурядное дарование и всячески способствовал развитию его таланта. Он старался привлечь его к активному сотрудничеству в журнале «Отечественные записки», где возглавлял критический отдел.

Однажды Некрасов прочитал Белинскому и его друзьям стихотворение «В дороге». Прослушав его, Белинский обнял Некрасова и со слезами на глазах сказал: «Да знаете ли вы, что вы поэт — и поэт истинный?» (из воспоминаний И.И. Панаева).

С этого момента каждое стихотворение Некрасова воспринималось в кружке Белинского как событие. Некрасов стал первым поэтом, в творчестве которого находили отражение основные принципы «натуральной школы»: интерес к жизни простого народа и ненависть к крепостному праву, ко всякого рода чиновникам-бюрократам, взяточникам, помещикам-самодурам. В новых стихах Некрасова проявилось редкое умение проникать в мир другого человека, передавать его мысли, раскрывать движение души и развитие его чувств. Лирика Некрасова перестала быть монологичной, она становится многогеройной и многоголосой.

Некрасов внес существенные изменения в весь строй поэтической речи. Он обогатил язык поэзии словами, конструкциями и оборотами современной ему живой речи, смело ввел в свои произведения элементы простонародного говора. Опираясь на достижения поэзии Пушкина и Лермонтова, Некрасов сумел преодолеть обособленность поэтического языка и сблизить его с языком прозы. В каждом стихотворении слышится своеобразный голос поэта, ощущаются особенности его стиля.

С середины 1840-х годов началась активная деятельность Некрасова как издателя. Прекрасный организатор, он осознал, что пришло время сплотить ряды передовых русских литераторов, объединив их вокруг одного печатного органа с единой идейной и художественной платформой. Некрасов задумал издавать свой собственный журнал. С помощью друзей поэт вместе с писателем И.И. Панаевым взял в аренду журнал «Современник», основанный еще А.С. Пушкиным.

Ведущими сотрудниками журнала стали В.Г. Белинский, А.И. Герцен, И.С. Тургенев, И.А. Гончаров и другие передовые литераторы. Первый номер обновленного «Современника» увидел свет в январе 1847 года.

Уже в первые два года издания «Современника» на его страницах появились такие выдающиеся произведения русской литературы, как «Кто виноват?», «Из записок доктора Крупова», «Сорока-воровка» А.И. Герцена, «Обыкновенная история» А.И. Гончарова, первые рассказы И.С. Тургенева из цикла «Записки охотника», литературные обзоры, статьи и рецензии В.Г. Белинского, стихотворения Н.А. Некрасова «Тройка», «Нравственный человек», «Псовая охота» и много других произведений. Летом 1848 года царское правительство под влиянием революционных событий во Франции и участвовавших крестьянских волнений в России предприняло ряд суровых мер для борьбы со свободомыслием.

Для «Современника» наступили трудные времена. Но Некрасов не потерял присутствия духа. Ценой невероятных усилий ему удалось сохранить лицо «Современника» и в период «мрачного семилетия» опубликовать на его страницах произведения Тургенева, Гончарова, Григоровича, Ога-

рева, Фета и других известных русских прозаиков и поэтов. Случалось, что перед выходом в свет «Современника» цензура запрещала к публикации треть материала, и тогда Некрасову приходилось проявлять невероятную изобретательность. Именно в этот период он совместно с А.Я. Панаевой, писавшей под псевдонимом Н. Станицкий, создает два объемных романа «Три страны света» и «Мертвое озеро», чтобы заполнить страницы журнала взамен снятых цензурой материалов.

Совместная работа поэта с А.Я. Панаевой, которую он уже давно любил, сблизила их, и вскоре она стала его гражданской женой. И хотя многое объединяло Некрасова и Панаеву — общие духовные интересы, совместная литературная работа, уважение и привязанность друг к другу и т. п., отношения между ними во многом оставались неровными. Некрасов посвятил ей целый цикл стихотворений, в котором запечатлел историю их любви — включая как радостные, так и сложные, а порой и мучительные моменты.

Интимная лирика Некрасова явилась новым словом в поэзии. У его лирического героя свой сокровенный мир, свое понимание любви, свое отношение к любимой женщине — светлое, чистое, как горный родник. Возлюбленная в лирике Некрасова выступает не только как объект обожания и поклонения, но, прежде всего, как друг и единомышленник лирического героя, равная ему во всем. Позади у них нелегкая жизнь, многое выстрадано и пережито. Но это не мешает им любить друг друга пусть трудной, но глубокой и самоотверженной любовью. Некрасов умел необычайно емко, кратко и выразительно передать гамму чувств, смену настроений и переживаний любящих. («Я не люблю иронии твоей...», «Мы с тобой бестолковые люди...», «Давно — отвергнутый тобою...», «Застенчивость» и др.).

Еще в начале 1850-х годов Некрасов серьезно заболел: сказались годы нищеты, нервных перегрузок. Поэт был убежден, что дни его сочтены, так как болезнь прогрессировала. Решив, что ему пора подвести итоги своего творческого пути, Некрасов предпринял издание сборника стихов,

в который включил все лучшее, написанное им в период с 1845 по 1856 год.

Открывало сборник программное стихотворение Некрасова «Поэт и гражданин». В нем отчетливо прозвучала мысль о том, что поэзия — важное общественное дело, что поэт не имеет права уклоняться от борьбы за прогрессивные идеалы, что его долг — быть гражданином своей родины:

Будь гражданин! Служа искусству,
Для блага ближнего живи,
Свой гений подчиняя чувству
Всеобнимающей любви...

Композиция сборника была глубоко продумана поэтом. В начало Некрасов поместил произведения о жизни народа («В дороге», «Влас», «Огородник», «Забытая деревня» и др.). Во второй раздел вошли произведения, изображающие тех, кто поработал и эксплуатировал народ. Это были, как правило, сатирические произведения, бичующие помещиков, чиновников, буржуа-капиталистов («Псовая охота», «Колыбельная песня», «Современная ода», «Нравственный человек» и др.).

В третий раздел Некрасов включил поэму «Саша», в которой одним из первых в русской литературе поставил вопрос о том, что в условиях общественного подъема в стране, ей необходим новый герой. Прошло время руководящей роли дворянской интеллигенции, которая не смогла претворить слово в дело. Героиня поэмы Саша стремится найти свое место в жизни и быть полезной людям.

Завершается сборник циклом лирических стихотворений. Это своеобразная поэтическая биография Некрасова: стихи о безрадостном детстве («В неведомой глуши», «Родина»), о нелегкой юности («Последние элегии», «Еду ли ночью по улице темной...»). Пишет поэт и о своих интимных переживаниях.

Но идейным центром этого раздела являются произведения, в которых Некрасов излагает свои взгляды на поэзию и поэтическое творчество («Муза», «Блажен незлобивый поэт...», «Замолкни, Муза мести и печали!..» и др.). В сти-

хотворении «Муза» Некрасов говорит о том, что «плачущая, скорбящая и болящая» Муза

Почувствовать свои страдания научила
И свету возвестить о них благословила...

Сборник имел огромный успех. Все издание разошлось в несколько дней. По словам И.С. Тургенева, такого в русской литературе «не бывало со времен Пушкина».

Главной темой в творчестве Некрасова всегда была многотрудная, невеселая крестьянская жизнь. Горькой доле трудящегося деревенского люда поэт посвятил многие свои произведения («Несжатая полоса», «Забытая деревня» и др.). Однако Некрасова никогда не покидала вера в силы русского крестьянства, он верил, что придет время и народ сбросит с себя тяжкие оковы многовекового гнета — крепостничества. Эта вера отчетливо слышится в его знаменитом стихотворении «Размышления у парадного подъезда» (1858). В нем звучит программная мысль о необходимости покончить со смирением и покорностью, смело выражать протест против уродств социального уклада в России, порождающего страдания и горе народа:

Ты проснешься ль, исполненный сил,
Иль, судеб повинясь закону,
Все, что мог, ты уже совершил,
Создал песню, подобную стону.
И духовно навеки почил?

В конце 50-х годов в «Современнике» сложилась тяжелая обстановка. Появление в составе редакции Добролюбова и Чернышевского и их влияние на направление журнала вызвало недовольство умеренно настроенных сотрудников, таких как Тургенев, Григорович, А.К. Толстой.

Они не принимали радикальных суждений Добролюбова и Чернышевского.

Летом 1862 года издание «Современника» было приостановлено.

Спасти журнал даже путем уступок не удалось. В мае 1866 года «Современник» был закрыт.

В годы, последовавшие за отменой крепостного права, творчество Некрасова продолжало развиваться в направлении все более глубокого отображения народной жизни и народных характеров. В 1861 году появилась поэма «Коробейники», которая открывалась посвящением: «Другу-приятелю Гавриле Яковлевичу (крестьянину деревни Шоды Костромской губернии)». Такого русская литература еще не знала. Поэма не только посвящалась крестьянину, но и как бы была представлена ему на суд, а через него на суд массового народного читателя.

«Коробейники» — поэма-путешествие. По сельским дорогам бродят деревенские торгаши — старый Тихоныч и его молодой помощник Ванька. Перед их взором проходят картины жизни пореформенной России. Все, что происходит в поэме, воспринимается глазами народа, всему дается крестьянский приговор. К каждому из персонажей у Некрасова свое отношение: одних он любит, к другим относится с презрением, об одних говорит с уважением, о других — с горечью и неприязнью.

И в этих суждениях читатель чувствует отношение к персонажам не только самого поэта, но и самого народа. Их мнения сливаются. И это обусловило особенность художественной формы поэмы. Некрасов использовал здесь не только живой разговорный народный язык, но и включил различные элементы фольклора: пословицы, поговорки, приметы. Все это придало «Коробейникам» подлинно народный характер.

О трагическом и бесправном положении русской женщины-крестьянки Некрасов пишет в одном из лучших своих произведений 1860-х годов — поэме **«Мороз, Красный нос»** (1864).

Поэма написана в годы усиления реакции, когда демократическое движение ослабело. Но при всей драматичности ситуации и печальном финале произведение проникнуто оптимизмом, верой в народ, в его духовные силы. Уже сам зимний пейзаж, проходящий через всю поэму, исконно русский, дающий бодрость и здоровье, передает могучее богатырское начало, олицетворенное в сказочном образе Мороза-Красного носа.

Это, прежде всего, поэма о героизме человеческого труда. Характеры героев раскрываются в их повседневной трудовой деятельности. О неустанном трудолюбии Прокла говорится в погребальном плаче: «Работничек в поле ты был», летом «на зимушку хлеб запасал», а зимой «отправлялся в извоз».

Такой же труженицей была и его жена Дарья. Некрасов восхищается красотой Дарьи, ее силой и сноровкой в работе. В образе Дарьи четко проявились черты национального характера крестьянской женщины. Внешняя привлекательность сочетается в ней с внутренней красотой души; ее нравственная чистота — с осознанной самоотверженностью и душевной стойкостью.

Судьба Дарьи представлена поэтом и воспринимается читателем как типичная для русской крестьянки участь:

Три тяжкие доли имела судьба.
И первая доля: с рабом повенчаться,
Вторая — быть матерью сына раба,
А третья — до гроба рабу покоряться.
И все эти грозные доли легли
На женщину русской земли.

Все эти тяжкие доли легли на плечи Дарьи. Правда, она избежала одной из них — «до гроба рабу покоряться». Ее жизнь с Проклом сложилась на редкость счастливо. Муж любил ее сдержанной, суровой любовью, свойственной крестьянским семьям. Героизм Дарьи — в ее мужественной борьбе с лишениями и несчастьями. Забота о семье, о скромном достатке, воспитание детей, работа по дому и в поле — все это лежало на ней. Но она не согнулась, не сломалась под этой тяжестью. При всей жизненной конкретности поэма «Мороз, Красный нос» далека от бытовизма. Ее образы глубоко содержательны, поэтически ярки, жизненно достоверны, типически емки. Мотивы известной народной сказки («Морозко») в поэме служат лирическим обрамлением для сурового в своей жизненной правде типического сюжета.

Некрасов создал новый жанр поэмы — близкий к народному эпосу, со свободным чередованием эпического и лирического, с точным и проникновенным изображением

типических характеров; стихотворение исполнено богатством народной речевой стихии.

«Железная дорога» (1864) — одно из самых социально заостренных произведений Некрасова. В нем поэт откликнулся на пореформенные явления в жизни страны. Реформа 1861 года освободила крестьян от крепостной зависимости, но земля по-прежнему оставалась в руках помещиков. Крестьяне, лишённые земельных наделов, вынуждены были отправляться в поисках работы на заводы и фабрики, на строительство дорог. Вот о них-то и рассказал Некрасов в стихотворении «Железная дорога». В основе произведения лежат факты, связанные со строительством в 1842–1851 годах Николаевской железной дороги между Москвой и Петербургом.

В «Железной дороге» крупным планом, сатирически смело и убедительно показана невероятно тяжелая жизнь строителей, звучит во весь голос гневное возмущение поэта теми бесчеловечными условиями, в которых работали и жили люди.

Первая часть стихотворения — неторопливый рассказ поэта о картинах природы, мелькающих за окнами вагона. Во второй части очарованию лунной ночи противопоставлена жуткая, суровая правда о нечеловеческих страданиях мужиков-строителей.

Из огромной толпы Некрасов выделяет рабочего-белоруса — свидетеля обвинения тех, кто довел людей до положения рабочего скота — бесправного и терпеливого.

В строках песни-плача строителей содержится призыв к исторической справедливости, вера в то, что жизнь и труд их не напрасны. И эта уверенность, как это нередко бывает у Некрасова, выражена вопросом: «Все ли нас, бедных, добром поминаете. Или забыли давно?..».

Заключительные слова второй части стихотворения обращены не только к случайному спутнику Ване, а ко всему молодому поколению 1860-х годов:

Да не робей за отчизну любезную...
Вынес достаточно русский народ,
Вынес и эту дорогу железную —
Вынесет все, что господь ни пошлет!

Вынесет все — и широкую, ясную
Грудью дорогу проложит себе.
Жаль только — жить в эту пору прекрасную
Уж не придется ни мне, ни тебе...

Поэт понимал, что нельзя надеяться на скорую победу народа, который слишком забит, темен и угнетен. И тем не менее «Железная дорога» — произведение оптимистическое, так в его строках звучит уверенность в торжестве народа над его угнетателями.

После закрытия «Современника» Некрасов не оставляла надежда об издании нового журнала. Он ведет переговоры об аренде журнала «Отечественные записки», издававшегося А.А. Краевским. Переговоры завершаются успешно, журнал — у Некрасова.

В начале 1868 года вышел первый номер обновленного журнала. Сразу же стало ясно, что в нем возрождается дух запрещенного «Современника». Новый журнал обрел то же демократическое направление, тот же боевой дух, ту же редакцию, что и бывший «Современник».

Творчество Некрасова в 1868—1877 годы было весьма плодотворным и отличалось удивительным разнообразием. Помимо множества стихотворений, редакционной работы он создал великолепные поэмы **«Дедушка»** и **«Русские женщины»**, в которых обратился к событиям 14 декабря 1825 года. Автор стремился не отступать от исторической правды, и в то же время изложение фактов и событий получали в его произведениях определенное истолкование. Если в «Дедушке» слышатся отзвуки нового, умеренного в своих целях и средствах демократического движения, то в поэме «Русские женщины» он воссоздает прошлое, раскрывая характер и психологию своих героинь, их мужественную стойкость и божественную преданность своим мужьям.

Поэма «Русские женщины» состоит из двух частей — «Княгиня Трубецкая» и «Княгиня М.Н. Волконская». Образы жен декабристов Трубецкой и Волконской, при всей их исторической и биографической конкретности, воплощают типические черты героического характера русских женщин,

сближая их с образами крестьянок в поэмах «Мороз, Красный нос» и «Кому на Руси жить хорошо».

Жанровое своеобразие поэмы «Русские женщины» не только в глубоком и научно верном историзме, но и в драматургической основе. Характеры здесь даны не в авторском повествовании, а в самораскрытии, в действии. Примером такого драматизма может служить сцена свидания Волконской с мужем-каторжанином в руднике, когда она целует оковы на его ногах, как символ мученичества.

Некрасов в поэме «Русские женщины» говорит о доброте и бескорыстии простого народа, о людях, которые оказывали княгине Волконской посильную помощь во время ее нелегкого пути в Сибирь. Гимном русскому народу, его высоким моральным качествам звучат слова княгини:

...Хочу я сказать
Спасибо вам, русские люди!
В дороге, в изгнание, где я ни была,
Все трудное каторги время,
Народ! я бодрее с тобою несла
Мое непосильное бремя.

Начиная с 1863 года и до самой смерти, Некрасов работал над главным произведением своей жизни — поэмой «Кому на Руси жить хорошо». «Я задумал изложить в связанном рассказе все, что я знаю о народе, все, что мне привелось услышать из уст его, и я затеял «Кому на Руси жить хорошо». Это будет эпопея современной крестьянской жизни», — говорил Некрасов.

Поэма **«Кому на Руси жить хорошо»** — повествование огромного масштаба, рассказывающее о тяжелом положении крестьянства, которое и после отмены крепостничества осталось таким же бесправным и обездоленным. Но при всем этом народ не сломлен, видны ростки его социального самосознания, зреет понимание своей неодолимой силы.

Сюжет поэмы близок к народным сказкам. Герои поэмы — семь мужиков — отправляются в долгий путь на поиски народного счастья, надеясь найти хотя бы одного счастливого человека, узнать, своими глазами увидеть «Кому

живется весело, вольготно на Руси». Много людей повстречали они на своем пути. Но не нашли они счастливых ни среди духовенства, ни среди помещиков, не нашли и ни одного счастливого мужика.

Поэт намеревался свести своих мужиков и с другими кандидатами в «счастливыцы» — с «купчиной толстопузым», чиновником, «вельможным боярином» и даже самим царем. Но и среди них они тоже вряд ли сумели бы найти довольных своей жизнью. Ведь у каждого из них свое представление о счастье, не похожее на то, о котором мечтают мужики-странники. Да и сами они толком не знают, каково оно, это счастье, в чем его суть.

Сталкивая своих мужиков-правдоискателей со множеством людей, Некрасов не только раскрывает характеры предполагаемых «счастливыцев», но и показывает отношение крестьян к ним. Если жалобы встреченного попа на свою жизнь вызывают сочувствие мужиков, так как деревенские священники испокон веков живут среди мужиков, разделяя их участь, то жалобы помещиков Оболт-Оболдуева и Утятина вызывают только неприязнь и скрытую насмешку.

По-разному воспринимают они и своего брата-крестьянина. Крестьянская масса никогда не была однородной. Были среди крестьян и такие:

Люди холопского звания —
Сущие псы иногда:
Чем тяжелей наказания,
Тем им милей господа.

Были и предатели вроде Глеба-старосты, который «на десятки лет, до недавних дней восемь тысяч душ закрепил, злодей»; были подобные «любимому рабу» князя Шеремтьева, с хвастливой гордостью рассказывающего о своей «благородной» болезни — подагре и о том, как ему довелось лизать тарелки «с французским лучшим трюфелем» и допивать из рюмок остатки «напитков иностранных».

Рядом со всем смешным, печальным и отвратительным разворачивается центральная тема поэмы — изображение того, как постепенно пробуждается самосознание обездоленных,

просыпается народ, как среди людей начинают звучать голоса недовольства своим унижительным положением. Таков, например, Яким Нагой. В его словах — понимание сути своего положения нещадно эксплуатируемого трудяги во имя сытой и праздной жизни господ во главе с царем:

Работаешь один,
А чуть работа кончена,
Глядишь, стоят три дольщика:
Бог, царь и господин!

Среди персонажей поэмы Некрасов выделяет тех крестьян, которые открыто вступают в борьбу против своих угнетателей. Таков, например, Савелий, богатырь святорусский, мужественный и бесстрашный человек, которого не сломили ни каторга, ни ссылка.

В чем-то близок Савелию и образ разбойника Кудеяра, не сумевшего искупить своих прегрешений раскаянием и молитвами, но получившего прощение после того, как расправился с Глуховским, «паном богатым и знатым».

Особое место в галерее крестьянских персонажей занимает образ Матрены Тимофеевны. Ее судьба — воплощение судеб многих тысяч крестьянских женщин. Ошиблись мужики, надеясь найти счастливую среди крестьянок. «Не дело между бабами счастливую искать!..» — говорит Матрена.

Наиболее определенно и четко прозвучала вера в несокрушимость народа, в торжество его победы над злом и насилием в речах Гриши Добросклонова. Это самый обаятельный образ поэмы. Гриша мечтает о том, чтобы каждому крестьянину «жилось вольготно, весело на всей святой Руси...».

В образе Гриши Добросклонова Некрасов воплотил наиболее характерные черты представителей передовой демократической молодежи 1870-х годов, сознательно придав ему определенное сходство с Добролюбовым. Их роднит многое: происхождение, образование, трудная юность, ненависть к угнетателям и желание посвятить свою жизнь борьбе за счастье народа. Гриша отчетливо

видит все недостатки крестьянства: забитость, темноту, корыстолюбие. Однако он верит, что уходит в прошлое «невежества мрак», что

Сбирается с силами русский народ
И учится быть гражданином.

Именно Гриша явился в поэме тем счастливецом, которого так долго искали странники, хотя впереди его ждут не легкие испытания, «чахотка и Сибирь». И все-таки Гриша счастлив, так как

Слышал он в груди своей силы необъятные.
Услаждали слух его звуки благодатные,
Звуки лучезарные гимна благородного —
Пел он воплощение счастья народного!

Поэма «Кому на Руси жить хорошо» — одно из самых совершенных произведений в русской литературе XIX века. Некрасову удалось в ней добиться гармоничного слияния содержания и формы. Рассказывая о народной жизни, поэт сделал свое произведение доступным и понятным широкому читателю.

В поэме все богатство устного народного творчества и живого разговорного языка, в ней отчетливо слышны отголоски народных песен. Некрасов смело вводит в свое произведение пословицы, поговорки, загадки. И все это слито в единое повествовательное целое, подчинено единому идейно-художественному замыслу. В середине 1870-х годов Некрасов тяжело заболел. Не помогли ни лекарства, ни поездка в Крым. С каждым днем болезнь прогрессировала, отнимая силы, причиняя невероятные страдания.

Смертельно больной Некрасов продолжал работать. Он написал свои предсмертные стихи «Последние песни», которые вышли отдельным сборником в 1877 году.

Сборник «Последние песни» — своеобразное поэтическое завещание Некрасова, в котором он пытался подвести итоги своей жизни и творчества, затронул волновавшие его темы

и проблемы, отразил основные конфликты эпохи, поведал о своих взглядах и убеждениях, об ошибках, которые вольно или невольно совершил. В жанровом определении «Последние песни» — это лирический дневник, в который поэт записывал то, что видел, чувствовал и переживал.

Некрасов понимал, что дни его сочтены, что ему не увидеть новой жизни, о которой он так мечтал. Страстным посланием звучат его проникновенные строки, к друзьям-единомышленникам:

Сейте разумное, доброе, вечное.
Сейте! Спасибо вам скажет сердечное
Русский народ...

В ряде стихотворений, вошедших в «Последние песни», Некрасов неоднократно обращается к своей многострадальной музе. О ней он говорил и в предсмертных стихах, не вошедших в сборник.

Среди них было самое последнее, наиболее полно отразившее сущность и неповторимость некрасовской Музы:

О Муза! я у двери гроба!
Пускай я много виноват,
Пусть увеличит во сто крат
Мои вины людская злоба —
Не плачь! завиден жребий наш,
Не надругаются над нами:
Меж мной и честными сердцами
Порваться долго ты не дашь
Живому, кровному союзу!
Не русский — взглянет без любви
На эту бледную, в крови,
Кнутом иссеченную Музу...

В предсмертные дни Некрасова часто посещали тоскливые мысли. Ему казалось, что жизнь прожита напрасно, что его борьба и страдания остались непонятыми и никому не нужными.

Порой в стихах поэта звучат поистине трагические ноты:

Я настолько же чуждым народу
Умираю, как жить начинал.

Но жизнь показала, что Некрасов ошибался. Поэт никогда не был чуждым народу, а народ никогда не забывал о нем.

«Я лиру посвятил народу своему», — с полным правом сказал о себе поэт. Его лира пробуждала и поддерживала в народе веру в лучшее будущее. Именно этим он близок и нашему времени.

27 декабря 1877 года (8 января 1878 года по новому стилю) Некрасова не стало.

Поэма

КОМУ НА РУСИ ЖИТЬ ХОРОШО

Эпилог

Гриша Добросклонов

(отрывок)

РУСЬ



Ты и убогая,
Ты и обильная,
Ты и могучая,
Ты и бессильная,
Матушка-Русь!
В рабстве спасенное
Сердце свободное —
Золото, золото
Сердце народное!
Сила народная,
Сила могучая —
Совесьть спокойная,
Правда живучая!
Сила с неправдою
Не уживается,
Жертва неправдою

Не вызывается, —
Русь не шелохнется,
Русь — как убитая!
А загорелась в ней
Искра сокрытая, —
Встали — небужены,
Вышли — непрошены,
Жита по зернушку
Горы наношены!
Рать подымается —
Неисчислимая!
Сила в ней скажется
Несокрушимая!
Ты и убогая,
Ты и обильная,
Ты и забитая,
Ты и всеильная,
Матушка-Русь!..

III

«Удалась мне песенка! — молвил Гриша, прыгая. —
Горячо сказалася правда в ней великая!
Вахлячков я выучу петь ее — не всё же им
Петь свою «Голодную»... Помогай, о боже, им!
Как с игры да с беганья щеки разгораются,
Так с хорошей песенки духом поднимаются
Бедные, забытые...» Прочитав торжественно
Брату песню новую (брат сказал: «Божественно!»),
Гриша спать попробовал. Спалось, не спалось,
Краше прежней песенка в полусне слагалась;
Быть бы нашим странникам под родною крышею,
Если б знать могли они, что творилось с Гришею.
Слышал он в груди своей силы необъятные,
Услаждали слух его звуки благодатные,
Звуки лучезарные гимна благородного —
Пел он воплощение счастья народного!..

Есть женщины в русских селеньях
С спокойною важностью лиц,
С красивой силой в движениях,
С походкой, со взглядом цариц, —

Их разве слепой не заметит,
А зрячий о них говорит:
«Пройдет — словно солнце осветит!
Посмотрит — рублем подарит!»

Идут они той же дорогой,
Какой весь народ наш идет,
Но грязь обстановки убогой
К ним словно не липнет. Цветет

Красавица, миру на диво,
Румяна, стройна, высока,
Во всякой одежде красива,
Ко всякой работе ловка.

И голод и холод выносит,
Всегда терпелива, ровна..
Я видывал, как она косит:
Что взмах — то готова копна!

Платок у ней на ухо сбился,
Того гляди косы падут.
Какой-то парнек изловчился
И кверху подбросил их, шут!

Тяжелые русые косы
Упали на смуглую грудь,
Покрыли ей ноженьки босы,
Мешают крестьянке взглянуть.

Она отвела их руками,
На парня сердито глядит.

Лицо величаво, как в раме,
Смущеньем и гневом горит...

По будням не любит безделья.
Зато вам ее не узнать,
Как сгонит улыбка веселья
С лица трудовую печать.

Такого сердечного смеха,
И песни, и пляски такой
За деньги не купишь. «Утеха!»
Твердят мужики меж собой.

В игре ее конный не словит,
В беде — не сробеет, — спасет;
Коня на скаку остановит,
В горящую избу войдет!

Красивые, ровные зубы,
Что крупные перлы, у ней,
Но строго румяные губы
Хранят их красу от людей —

Она улыбается редко...
Ей некогда лясы точить,
У ней не решится соседка
Ухвата, горшка попросить;

Не жалок ей нищий убогий —
Вольно ж без работы гулять!
Лежит на ней дельности строгой
И внутренней силы печать.

В ней ясно и крепко сознание,
Что все их спасенье в труде,
И труд ей несет воздаянье:
Семейство не бьется в нужде,

Всегда у них теплая хата,
Хлеб выпечен, вкусен квасок,

Здоровы и сыты ребята,
На праздник есть лишний кусок.

Идет эта баба к обедне
Пред всею семьей впереди:
Сидит, как на стуле, двухлетний
Ребенок у ней на груди,

Рядком шестилетнего сына
Нарядная матка ведет...
И по сердцу эта картина
Всем любящим русский народ!

Вопросы и задания:

1. Чем отличается интимная лирика Некрасова от любовной лирики других поэтов?
2. По какому принципу построен сборник Некрасова «Стихотворения 1856 года»?
3. Почему большое внимание в своем творчестве Некрасов уделил образу русской женщины?
4. Что дает основание характеризовать поэму «Кому на Руси жить хорошо» как одно из самых совершенных произведений в русской литературе XIX века?
5. Как изменяются представления героев о счастье на протяжении всей поэмы?
6. Какую цель ставил перед собой Некрасов при составлении сборника «Последние песни»?





УЗБЕКСКАЯ ЛИТЕРАТУРА КОНЦА XIX – НАЧАЛА XX ВЕКА

Историко-литературный обзор

Узбекская культура складывалась на основе сохранения и развития собственного, тюркского узбекского языка, а также значительного персидско-арабского языкового и культурного влияния. В частности, развитие литературы на тюркском (узбекском) языке происходило в полемике, столкновениях и попытках освоения жанров и сюжетов классической персидской литературы. Поэзия была господствующим литературным жанром, а наиболее распространенными поэтическими формами — газели и написанные двестишиями масневи. Очень часто в стихотворной форме писались не только лирические произведения, но и научные трактаты, религиозно-нравственные проповеди, исторические хроники. Во время правления Амира Тимура (XIV–XV вв.) узбекская литература при поощрении властями, как и вся культура, науки, ремесла огромного государства, развивалась чрезвычайно интенсивно. Самарканд и Герат становятся крупными центрами научно-литературной жизни. Поэты, писавшие на тюркском, сопротивлялись растворению и замене узбекского языка персидским, считавшимся основным носителем культурной традиции. Так, уже современник Тимура Дурбек одним из первых вступил в этот спор. Он предложил свой вариант повести «Юсуф и Зулейха» (1409), освободив ее от религиозного налета и придав ей форму светской любовной повести. Другой поэт, Саид Ахмед, придал своему произведению «Таашук-намэ» (1437) форму, схожую с персидскими аналогами — «Лятофта-намэ» и «Мухаббат-намэ». При дворе Тимурида Шахруха жил известный поэт-лирик Лютфи, чьи великолепные газели и сегодня звучат как в классическом исполнении народных певцов-хафизов, так и молодых эстрадных исполнителей.

XVI век становится временем расцвета узбекской литературы. Освобождаясь от религиозных мотивов и обращаясь к жизни, к миру вокруг, литература на тюркском (узбекском) языке становится подлинно художественной, получив в произведениях Алишера Навои свое наиболее полное и яркое воплощение.

Творчество «ренессансной» фигуры поэта, философа, лингвиста, историка, живописца, композитора и покровителя ученых **Алишера Навои** (1441–1504) явилось высшей точкой развития узбекской литературы. Литературное наследие Навои — около 30 поэтических сборников, крупные поэмы, проза, научные трактаты. Некоторые свои произведения он писал на фарси (сборник «Диван Фани»), но большее предпочтение поэт отдавал тюрки — средневековому варианту узбекского языка, хотя многие тогда считали его слишком грубым для поэзии.

Творчество Навои разворачивалось в творческой дискуссии с выдающимся поэтом Джами. Их споры и дружба стали важнейшей вехой в культурной жизни Средней Азии, очертив ее основные особенности — включение новых тюркских языков в культурный диалог и развитие творческого потенциала этих языков за счет освоения форм и жанров персидского классического наследия.

Художественные произведения и литературоведческие работы Алишера Навои способствовали развитию тюркоязычных литератур, причем не только узбекской, но и уйгурской, туркменской, азербайджанской, турецкой и др. Мировоззрению Навои были присущи оптимизм и жизнеутверждающая сила, его творчество утверждало романтическое направление в восточной литературе. Личность и многогранная деятельность Навои очень широко освещены в мировом и, в частности, русском литературоведении. К примеру, один из авторитетнейших русских ученых В.М. Жирмунский еще в начале XX столетия восторженно писал: «Итак, грандиозная фигура Алишера Навои не изолирована в мировой литературе. Творчество великого основоположника узбекской литературы непосредственно перекликается с передовыми идеями его западных единомышленников — поэтов и мыслителей эпохи Ренессанса».

Другой яркой фигурой, оставившей след не только в узбекской истории, но и в мировой литературе, был основатель империи Великих Моголов в Индии, последний из Тимуридов **Захириддин Мухаммад Бабур** (1483–1530).

Сборник его лирических произведений относится к лучшим образцам узбекской лирики того времени. Его прозаические мемуары «Бабур-намэ» простым и ясным языком описывают обстоятельства его жизни, исторические события, походы в Афганистан и Индию, феодальные междоусобицы, природу этих стран.

Наиболее известным литературным произведением периода заката государства Тимуридов стала сатирическая поэма «Шейбани-намэ» **Мухаммада Салиха** (1455–1535). В ней разоблачались недостатки правления и описывалась разгульная жизнь власть имущих, осуждались кровавые междоусобные войны и восхвалялся новый правитель Шейбани.

Во время правления Шейбанидов Средняя Азия дробится на ряд мелких самостоятельных феодальных владений: Самарканд постепенно утрачивает статус столицы и культурного центра, уступая место Бухаре.

Бухарский период развития узбекской литературы отмечен наиболее яркой фигурой лирического поэта **Бабарахима Маппраба** (1657–1711), входившего в распространенный в XVII в. орден каландаров, он был известен своими простыми искренними стихами.

Каландары, как и суфии, были своего рода протестантами Востока — критиковали ортодоксальное духовенство, призывая к постижению тайны непосредственного слияния с божественным не за счет скрупулезного выполнения обрядов и законов шариата, а испытывая себя в отречении от света и мирских радостей в скитальческой, бродячей жизни.

В XVII в. образуется Хорезмское ханство. Начало научно-литературной традиции в Хорезме было положено известным историческим сочинением **Абулгази Бахадурхана** (1603–1663) «Родословное дерево тюрков».

При дворе хорезмского ханства развиваются традиционные формы придворной поэзии: торжественные оды и газели, восхваляющие ханов (поэты Вафои, Яхия, Равнак). Наи-

более видные поэты в Хорезмском ханстве появляются в конце XVIII и в начале XIX вв.

Среди них выделялось имя передового по своим взглядам придворного поэта **Шермухаммада Муниса** (1778–1829), оставившего после себя не только множество стихотворений, но и исторические произведения.

Во второй половине XVIII в. в Фергане организуется самостоятельное Кокандское ханство, достигшее наивысшего развития при Алимхане и его сыне Умархане (ум. в 1822). При дворе Умархана, известного как поэт Амир, было собрано около 70 поэтов и литераторов, зачастую писавших на узбекском и таджикском языках. Впервые в истории узбекской литературы появляются имена женщин-поэтесс Мазхуны, Увайси и Надиры. Наряду с общепринятой тематикой придворной поэзии (восхваления государя и вельмож, мистические мотивы, любовная лирика и т.д.), начинает развиваться демократическое направление. К примеру, поэт Гульхани, в прошлом истопник и банщик, за сатирический дар приближенный к дворцу, не отступая от сложившихся художественных традиций, высмеивал в своих произведениях образ жизни верхушки кокандской знати.

В XIX в. обостряются раздоры между двумя ханствами (Хива, Коканд) и Бухарским эмиратом, что приводит к их ослаблению и делает легкой добычей царской России, превратившей Среднюю Азию в свою колонию. В узбекской литературе этого периода усиливается демократическая и просветительская направленность. Мощное демократическое звено в узбекской литературе на рубеже XIX–XX столетий представляла талантливейшая группа поэтов и писателей — Муками, Фуркат, Завки, Увайси, Аваз Отар и другие мастера художественного слова, внесшие свой посильный вклад в развитие реалистического направления, из которых наиболее талантливым был поэт Мухаммад Амин Ходжа Муками, автор острых сатирических стихов и лирических песен.





**МУХАММАД АМИН ХОДЖА
МУКИМИ
(1851–1903)**



Лирика Мукими формировалась в традициях восточной поэзии — Навои, Лютфи, Джамии. Последнего он считал своим учителем. Под его влиянием Мукими осваивает богатейшие способы и приемы традиционной восточной лирики, учится требованиям и правилам арабо-персидской поэтики (аруз), пишет подражания классикам, создает свои назирь — своеобразные ответы в стихах на вопросы, заданные в других произведениях, сочиняет загадки-хронограммы и т.п.

В 70-е годы Мукими — уже признанный мастер газели — слагал стихи, снискавшие ему известность и признание любителей изящной словесности. Рисуя живые, правдивые образы и реалистически жизненные обстоятельства, правдивые и понятные читателю ситуации, он обогатил узбекскую классическую лирику новыми ритмами, речевой мелодикой, новыми поэтическими образами, социально звучащим содержанием — сочувствием к человеку, простому и мудрому. Поэт воспевае любовь, высокие нравственные человеческие чувства, обычные земные человеческие радости.

Лирика Мукими характеризуется жанровым многообразием — газель, мухаммас, рубай и др. И каждое стихотворение любого жанра отмечено яркими художественными достоинствами.

В газелях Мукими воспевае красоту возлюбленной, вышучивает ее ветренность и коварство, а также мучения влюбленного, отвергнутого ею. Его газели завоевали широ-

кую и прочную популярность. Свои газели Муками писал в песенном ключе, а народные хафизы и песенники клали их на музыку и распевали на празднествах, в чайханах. И в наши дни эти произведения входят в эстрадное искусство Узбекистана как народные песни.

В газелях поэта порой находим удачные попытки в традиционные темы, обычно наполненные отвлеченными, абстрактными образами, внести нечто новое, приближающее поэзию к реальной жизни. К примеру, в его газели «Влюбилась Фергана» речь идет не только о влюбленности поэта — сама Фергана представлена влюбленной в девушку-красавицу:

Не только я в тебя влюблен — влюбилась Фергана.
Влюбилась Индия в тебя, и Мекка влюблена.

Говоря о любимой, Муками использовал очень часто пусть традиционные, но яркие эпитеты и сравнения («роза на пиру», «светильник щек», «как мотылек»...).

Но в отличие от предшественников, Муками социально заострил свою лирику, наполнил ее острыми социальными мотивами. Рассказывая о неразделенной любви, о жестокой и вероломной девушке, поэт часто обращает внимание на социальное неравенство, на то, что люди делятся на счастливых и несчастных, на богатых и бедных:

Богатство отдал бы тебе. Как жаль, что я бедняк!
И где же мне богатство взять? Жизнь за тебя отдам!

Социальные мотивы нередко несут в себе моральную оценку нравственной стоимости богатства и бедности, которая неизбежно присутствует в ощущениях и чувствах поэта на уровне личностного восприятия.

Когда к тебе приходит гость в халате золотом,
Зачем склоняюсь его встречать, влюбленного в себя?
Когда к тебе приходит гость в одежде бедняка,
Зачем тогда не замечать влюбленного в тебя?

Лирика Муками во многом традиционна, но преисполнена светлого оптимизма и неподдельного возвышения искреннего чувства. Любовь в его стихах — не столько источ-

ник мучений, сколько чистый родник жизненно светлых и радостных ощущений, согревающих душу.

Источник духовных сил для поэта не только любовь, но и больше всего — искренняя дружба; она как весеннее жизнеутверждающее половодье, как святость человеческих отношений. Если для поэта любовь есть весеннее пробуждение, дар земной природы, то дружба нечто большее — «дар Божий», дар небес:

Опять весна, и зелен сад, цветы со всех сторон,
Друзья, пусть грянет полных чаш веселый перезвон!
Святая дружба — дар небес, она — сердце бальзам.
Когда вокруг тебя друзья — ничем ты не стеснен.

Жизнелюбие поэта проявляется в воспевании земной жизни с ее радостями и печалью, счастьем и неумными страстями. Каждый человек должен быть счастлив, пребывая в непрерывном потоке благополучия, а зло на земле должно исчезнуть навсегда:

Пусть тюльпан не увядает, не страдает никогда!
Пусть струна во время пира не смолкает никогда!
Пусть никто своей святыни не теряет никогда!
Пусть никто вдали от милой не пылает никогда!
Пусть, подобно мне, влюбленный не рыдает никогда!

Поэзия Мукими чрезвычайно красочна, наполнена глубоким философским смыслом, пронизана мотивами светлого оптимизма, искреннего человеколюбия, она подкупает искренностью интонаций. Во всем этом проглядывают следы подлинного новаторства, что выводит Мукими-лирика в первые ряды крупнейших классиков узбекской поэзии.

Многие века стихотворная форма газель занимала ведущие позиции в восточной литературе. Поэты, создавая газели, использовали традиционные эпитеты, метафоры, сравнения и т.п., однако каждый из них — замечательных, мудрых и великих — имел такой неповторимый, узнаваемый оригинальный почерк, что его не спутаешь с кем-то другим. Именно в лирике раскрыли свое поистине огромное дарование такие всемирно признанные крупнейшие

мастера художественного слова, как Хафиз, Саади, Навои, Физули.

Поэт Муками, следуя великим традициям, заложенным этими замечательными мастерами изящной словесности, достиг значительных художественных высот; в изображении высоких человеческих чувств поэзия Муками характеризуется лаконизмом, сочной отточенностью фраз, свежестью и мелодичностью поэтического языка, сближающей его стихи с народной узбекской песней.

Значительный след в истории узбекской литературы оставила сатира Муками, отмеченная социальной остротой, отразившая демократическое мировосприятие художника. Его сатира злободневна, имеет точный адрес. Она обличает, высмеивает алчность, лихоимство, корыстолюбие той части власть имущих, чиновничества, которая запятнала себя плутовством, мздоимством, стяжательством, злоупотреблением своим социальным положением. Под огнем сатиры Муками часто оказывались ненавистные ему местные и царские чиновники — «хранители» социальных и нравственных пороков. Не жаловал поэт и тех людей из духовного сословия, которые нарушали и попирали законы ислама, морально-нравственные требования шариата.

Сатирические произведения Муками — «Землемеры», «Горе нашему краю», «Выборы», «Прощение хану от жителей селения Хафалак» — оказали большое влияние на развитие сатиры в узбекской литературе. Не меньшее значение имели произведения, обличавшие нечестивых торговцев и промышленников-заводчиков: «Сатира на Виктора-бая», «Вексель», «Пир», «Новоявленный бай», «Продавец чая»; колючее, ядовитое, острое сатирическое слово поэта доставало святош, ханжей («Святой», «Сын греха», «Порицание лягушкам» и др.). Имена ряда сатирических типов-образов, населяющих произведения Муками, стали нарицательными. «Общественная значительность содержания, остроумие и меткость характеристики, живость и простота языка сатирических стихов Муками, — писала исследователь его творчества А.А. Валитова, — сделали их популярными; они оказали огромное влияние на развитие сатиры в узбекской современной литературе».

Многие стихотворения поэта при его жизни включались в различные рукописные сборники (диваны), полностью состоящие из его стихов.

Своеобразна самооценка творчества Муками. Сатирические стихотворения, наиболее зрелые на его взгляд (газель, обличающая взяточника, или мухаммас, ядовито высмеивающий пороки уездной администрации и т.п.), поэт сначала читал у себя дома или в кругу близких друзей. Удачные стихи затем переписывались набело. Их несли другим слушателям, те, в свою очередь передавали другим, третьим. За короткое время такое стихотворение уже было размножено в десятки, а то и в сотни экземпляров. По утрам люди находили стихи Муками наклеенными на воротах и стенах домов, а также в мечетях, торговых лавках.

Точность адресата в сатире Муками особенно четко представлена в стихотворении «Землемеры». Чиновник-землемер — плут и взяточник глубоко осознавал свою безнаказанность и бесконтрольность своих действий; от него нередко зависела жизнь многих сотен дехкан, которые были бессильны перед его произволом. И он — этот кичливый, грозный плут — великолепно изображен поэтом:

Я ваш хоким — богач из богачей,
Добиться надо милости моей.
Дано мне право жечь, топтать, крушить.
Дано мне право головы рубить.
Я захочу — и покараю вас,
Я захочу — и обласкаю вас.

Так уж устроена была эта система, что над землемером не было никакого контроля, и никакой суд не мог призвать к порядку такого чиновника: он готов отмерить каждому клочок земли «под могилу». А тёмный, малообразованный дехканин самой жизнью приучен к тому, что в землемере он видит единственную и всесильную власть над собой, одолеть которую невозможно: ее благосклонность можно только купить. Слушая гнусную речь землемера, приехавшего в кишлак Хафалак, чтобы обогатиться, люди толкуют, спорят, судят меж собой: «Так не отделаешься, нужно дать, — И снова будет тишь и благодать».

Поэт-сатирик Муками раскрывает истинные масштабы этого гнусного в своей сути явления, показывая, что землемер — далеко не единственный, кто беззастенчиво обирает крестьян, кто обогащается за счёт предоставления им по своей воле «тиши и благодати».

Будучи обостренно равнодушным к жизни и особенно к жизни простых людей, гуманист Муками — беспокойный правдоискатель, всегда уверенный, что носителей зла, недобрых, злых людей непременно постигнет святая кара, что возмездие неотвратимо в самых различных формах.

Эта его уверенность, его четкая позиция нашла наиболее прямолинейное отражение в стихотворении «Мингбаши»:

Ты, мингбаши мой, «правильно» живёшь —
Без взятки пальцем не пошевелишь,
Ты ласков с тем, кто хорошо одет,
Строг с оборванцем, что с него возьмешь!
Ты только управитель волостной,
Что ж не по чину золото гребешь?
Гияз — твой писарь — на тебя похож.
Ждет не дождется, стонет Муками:
«Скажи, когда ж ты, мингбаши, померешь?»

Поэтически одаренный, равнодушный к жизни, к судьбе родного Узбекистана и его народа, поэт-протестант Муками известен и как родоначальник нового жанра в узбекской литературе — жанра путевого очерка. Бедственное материальное положение вынуждало поэта в поисках заработка колесить по Ферганской долине и, естественно, глубоко познавать жизнь крестьян и ремесленников, богачей и бедняков, дервишей и священников, купцов и горожан, жизнь города и кишлака.

Такие поездки помогли поэту увидеть жизнь во всем ее многообразии, получить представление об общественном движении в Туркестане. Богатые впечатления, накопленные в таких поездках, нашли поэтическое выражение в путевых очерках «Описание путешествий» («Саёхат-намэ»), написанных в стихотворной форме «От Коканда до Шахимардана», «От Коканда да Ферганы». Автор любит богатую природой родной страны, изображая нелегкую жизнь народа-тру-

женика. В письмах к друзьям, написанных стихами и прозой, Мукими рассказывает о своих связях с передовыми людьми Туркестана, своем отношении к происходящему в стране, говорит о своих эстетических принципах и способах изображения правды жизни в художественном произведении. Его письма — начало эпистолярного жанра в узбекской литературе.

Мукими остался в памяти народной и в узбекской национальной культуре и как активный общественный деятель. В начальный период формирования рыночных отношений в Туркестане — в 80-е годы XIX века — активную роль играла национальная интеллигенция: поэты, учителя, ученые. Не остался в стороне от общественного движения и Мукими — основатель и самый активный участник литературного кружка, возникшего в эти годы в Коканде. Лучшие поэты входили в этот кружок — Нисбати, Мухайра, Завки, Фуркат и др. На его заседаниях читались новые стихи, устраивались поэтические состязания, как во времена Алишера Навои, обсуждались текущие проблемы общественной жизни страны и Коканда. Здесь, на заседаниях кружка, завязалась и окрепла дружба между великими поэтами второй половины XIX века — Мукими и Фуркатом.

Эмоционально-заряженная, яркая поэзия Мукими, ее острая сатирическая направленность против мздоимства, пошлости человека и общества, ее верность гуманистическим традициям, высокое, подчеркнутое уважение к простым людям-труженикам снискали великому поэту любовь народную. Поэтическое творчество Мукими, во многом новаторское, оказало положительное влияние на развитие узбекской литературы на ее пути к реализму.

Мукими открыл новые горизонты в узбекской поэзии, ранее далекой от живой реальности, расширил границы придворно-феодалных традиций, направил поэзию по пути служения трудовому народу, выражения его идеалов.

Сатира Мукими клеймила произвол чиновников, жадность и гнёт власть имущих; его сатира наполнена духом социального протеста. Лирика Мукими вошла в золотой фонд узбекской поэзии, она находится в одном ряду с лучшими памятниками восточной классики.





**ЗАКИРДЖАН ХАЛМУХАММАД
ФУРКАТ
(1858 – 1909)**



Фуркат — поэт и публицист — вместе с другими выдающимися поэтами второй половины XIX — начала XX века активно содействовал созданию литературы демократической направленности. Их усилиями крепла национальная литература, исповедуя те демократические идеи, которые выражали народные чаяния. Муками, Ахмад Дониш, Завки, Камил Хорезми, Фуркат выражали протест против насилия и бесправия, стремление народа к свободе. Они были движимы мечтами и надеждами увидеть экономическое и культурное процветание родной страны, горячим желанием помочь ей побыстрее встать на путь прогресса во всех областях жизни. Поэзия Фурката насыщена социальными мотивами, наполнена глубоким лиризмом. В его газелях выражена восторженная любовь к жизни, к своему народу, к богатству родной природы. В своих произведениях он говорит о любви, дружбе, о наслаждении природой, искусством.

Многие газели Фурката переложены на музыку. Они воспринимаются как народные песни. Фуркат глубоко чувствует радость и красоту активной жизни. Для него любой труд, если он полезен людям, — дело благородное, достойное восхищения. Даже в тяжелом физическом труде он находит красоту и благородство:

Благородным ремеслом здесь рикши заняты —
Доход немалый получаю, лишь ног не пожалей.

В узбекской литературе Фуркат был крупным публицистом. Он часто выступал со статьями в единственной тогда узбекской газете «Туркистон вилоятининг газетаси» («Газета Туркестанского края»). В своих статьях он доказывал необходимость роста экономики, развития культуры, науки и техники; предлагал изучать русский язык. Особое внимание он уделял проблемам просвещения. В школах, созданных по типу русских учебных заведений, он предлагал знакомить детей с мировой культурой, в том числе и с русской.

В переводе с арабского языка имя Фуркат означает «разлука». Будущий поэт родился в семье мелкого торговца-ремесленника, учился в старометодной школе в Коканде, затем в медресе, изучал арабский, персидский языки, классическую поэзию Востока. Он рано познакомился с классиками восточного Средневековья.

В медресе он начал писать первые стихотворения. Однако из-за тяжелого материального положения в 17 лет он вынужден был оставить занятия, работал приказчиком и одновременно занимался творчеством.

В мае 1889 года он переехал в Ташкент и поселился в медресе Кукельдаш, где прожил два года и создал свои самые лучшие поэтические и публицистические произведения, которые были пропитаны совершенно новыми в узбекской литературе идеями и образами. Он интересуется проблемами театра, музыки, науки.

В таких произведениях, как «Гимназия», «О науке», «О театре», «О музыкальном собрании», «О назначении поэта и возвышенности поэзии», «О выставке», «Рояль» и др., он выступает как передовой поэт-новатор. В стихотворении «О науке» Фуркат с восхищением говорит о техническом прогрессе, о Среднеазиатской железной дороге, об электричестве, высоко оценивает преимущества телеграфа, строительство хлопкоочистительных заводов.

В этих произведениях Фуркат делится своими впечатлениями, представляет свои наблюдения, взвешенно их оценивает, воспекает все прогрессивное. В стихотворении «Гимназия» он пытается осмыслить, оценить и сопоставить систему обучения в гимназии с методикой обучения учащихся

в мактабах и медресе. Поэт рассказывает об опытах, проводимых в гимназиях, одобряет распорядок дня в них, способствующий хорошему обучению и активному отдыху учащихся, что, в свою очередь, сказывается на успеваемости, на работоспособности, на овладении знаниями. Поэт с возмущением говорит о том уходящем в безвозвратное прошлое, что противоречило прогрессивным веяниям. Он осуждает тех, кто

Людей достойных гнали от себя.
С невеждою дружили и глупцом.
Ученых не умели уважать,
Им не хотели следовать ни в чем.

Ташкентский период творчества Фурката (1889–1891) — это плодотворный путь к конкретике, к доступным читателю формам изображения реальной многогранной и многопроблемной действительности. Знаменательно то, что в ташкентский период жизни окончательно завершилось формирование мировоззрения поэта.

В 1891 году Фуркат на какое-то время выезжает в Самарканд, оттуда — за границу. Он побывал в Турции, Греции, Болгарии, Египте, Саудовской Аравии. Некоторое время живет в Мекке.

Весной 1892 года он прибыл в Бомбей, где знакомится с культурой Индии. Он был поражен величием города:

В Египте был, в Стамбуле был, Болгарию прошел,
Немало видел городов — Бомбей из всех крупней.
Рядом торговым нет конца, потерян лавкам счет,
Шумят базары, и нигде торговли нет бойчей.
Красивы площади, вокруг сады и цветники,
Я вижу множество домов в семь-восемь этажей.

Поэт посещает Кашмир, Кашгар. Затем он переезжает в Синьцзянскую провинцию Китая, поселяется в Яркенде, где и скончался в 1909 году.

Разнообразно и богато творческое наследие Фурката. Он сочинял лирические газели в традициях лучших поэтов Вос-

тока, эпистолярную лирику, в которой раскрывал свои переживания по злободневным проблемам жизни, смело и оригинально излагал свои мысли о сущности бытия. Особыми художественными достоинствами отмечены его письма-стихотворения, адресованные друзьям — поэтам Мукими и Завки, с которыми он сдружился еще в Коканде в литературном кружке и вместе с которыми открывал новые страницы в узбекской литературе — публицистике, эпистолярной лирике, любовной лирике, в жанре письма-стихотворения. Новаторством Фурката явилась публицистическая, репортажная манера в поэзии, а также введение в поэзию иностранных слов.

Поэзия Фурката широко популярна, она и сегодня продолжает радовать многочисленных читателей.

Развитие узбекской литературы в начале XX века отражает сложнейшую общественную и политическую обстановку Туркестана того времени. Это было время коренной перестройки жизненного уклада народа, социальных ориентиров, формирования нового мышления.

Для раннего периода развития новой узбекской литературы характерны идеология и мировоззрение джадидского движения. Слово «джадид» в переводе на русский язык означает «новый». Главная цель, которая стояла в начальный период перед джадидами, — это массовое просвещение, которое неминуемо, как они считали, приведет к улучшению жизни простого народа.

В дальнейшем учение джадидизма наряду с идеями просветительства ставило перед собой целью решение назревших общественных, политических, экономических, религиозных, национальных и правовых проблем. В частности, джадиды считали, что для улучшения жизни человека нужно не только сделать его образованным, но и обеспечить ему независимость, свободу и благополучие. Помимо того, наиболее радикальная часть джадидского движения, выдвигая революционные идеи, заявляла, что право на свободу и цивилизованную жизнь необходимо завоевывать. Практически все основоположники новой узбекской литературы начинали свою литературную и общественную деятельность в русле этого, безусловно, прогрессивного для того времени,

движения. Такие представители новой узбекской литературы, как Бехбуди, Абдулла Авлони, Абдулла Кадыри, Хамза, Чулпон, Фитрат и многие другие не скрывали своей принадлежности к джадидизму.

Для узбекской литературы наступало время тяжелых испытаний, период поисков, потерь и приобретений. Некоторые узбекские литературоведы называют этот период «джадидским или просветительским этапом» в истории новейшей узбекской литературы. В частности, так определена эпоха становления новой светской литературы в Узбекистане профессором Санджаром Садыком. Одним из основоположников и ярких представителей джадидского движения в Бухаре являлся поэт, писатель, драматург и ученый Фитрат.





АБДУРАУФ ФИТРАТ (1886–1938)



В истории узбекской литературы творчество Абдурауфа Фитрата занимает особое место. Писатель и ученый, публицист и активный общественный деятель, он прожил сложную, во многом противоречивую жизнь.

Абдурауф Фитрат родился в 1886 году в славной своими историческими памятниками архитектуры и высокой культурой Бухаре в семье образованных людей. Его родители уделяли много внимания воспитанию сына, создали необходимые условия для получения им всестороннего образования. Он учился в медресе Мир-Араб — известном и авторитетном в Туркестане учебном заведении.

Затем продолжил образование в Стамбульском университете, где проучился с 1909 по 1913 годы. Он возвращается в Туркестан полным творческих замыслов, пишет стихи, увлекается журналистикой, политической работой, интересуется историей восточного музыкального искусства.

Многие стихи Фитрата исполнены глубокого патриотического чувства, искренней преданности своему отечеству:

Мечта священного Турана,
Не уходи, постой, не покидай!
Останься со мной,
В глазах моих, в сердце моем, в совести моей.

В аллегорической форме поэт выражает свое негативное отношение к тем социально-политическим и философским катаклизмам, что довелось переживать Туркестану на рубеже XIX-XX веков:

Не уходи, родина моя!
Туран родной, лишиться тебя —
Смерть для меня, умереть за тебя —
Жизнь для меня.

Поэт не скупится на эпитеты и метафоры, раскрывая свои национальные чувства, свою священную любовь к родине, для которой «воскрес, для тебя буду жить».

Фитрат рассматривает Туркестан как свою родину, хотя он родился в славной Бухаре. Узбекскую землю с ее древним и великим Самаркандом он определяет как «прибежище мое, святыня моя, надежда моя». В стихотворениях «Великому тюркскому племени», «Восток», «Планета Марс», «Разыскивая могилу Бехбуди», «Наставление», «Ночь» он воспевает родовые корни туранского народа, поэтически осмысливает историческую судьбу своей страны, негативно оценивает завоевательную политику царского самодержавия, временного правительства России, осуждает интервенцию западных государств, оплакивая разруху в своей стране, в которой трудно разобраться, где правда, где ложь.

Оказавшись в политической круговерти и будучи неравнодушным к судьбе Туркестана и к жизни его народов, Фитрат свои смятенные чувства выражает в стихах, открыто и мучительно переживает крушение своих надежд:

Рыдайте, мои обездоленные мечты,
Я так же, как и вы, несчастен...
Мои мечты, мои надежды... похоронены.

Фитрат считает, что эта безумная, непонятная жизнь «подрубила корни» его «существования». Февральская революция принесла лишь временное успокоение души. Его приглашают занять пост главного редактора газеты «Хуррият» в Самарканде. Согласие на сотрудничество в газете дает и друг Фитрата — поэт и журналист Махмуд-ходжа Бехбуди, сыгравший заметную роль в развитии просвещения в Туркестане.

Но работа в газете «Хуррият» все же не главное в жизни Фитрата. Хотя сделано здесь было очень много. Он часто выступал с критическими материалами, высмеивая невежество, хамство, особо остро ополчался против коррупции,

лицемерия, грубости и жадности чиновников. Видимо, это сыграло негативную роль в его судьбе. Когда возникла Бухарская Народная Советская Республика (БНСР), Фитрат стал работать в правительстве новой Бухары, занимал ответственные должности — назир по иностранным делам, назир народного образования, был вице-президентом Совета назиров. То было время высокого творческого взлета.

В Туркестане полыхало мощное национально-освободительное движение за освобождение из-под гнета российского самодержавия. Как сын своего народа, представитель национальной интеллигенции, Фитрат также оказывается в потоке этого движения. В стихотворениях этого периода он восхваляет феодально-патриархальное устройство страны до завоевания ее российским самодержавием, резко осуждает белогвардейское движение. Душа поэта озабочена и такими проблемами, как голод, разруха, бессмысленное кровопролитие. Революционная действительность со всеми ее социальными, политическими вывихами представляется Фитрату беспросветным кошмаром, черной ночью. Он реагирует на самые острые политические конфликты, выступает против искусственного образования «кокандской автономии», лидеры которой стремились к созданию своего самостоятельного, суверенного государства — Кокандской республики.

Фитрат придерживался той позиции, что наиболее зрелое, испытанное временем государственное устройство на Востоке — феодально-патриархальное, и потому другие формы государственности он не признавал.

Это был тяжелый период ломки, перестройки мировоззрения поэта. Теперь Фитрат в своих стихах оплакивает рухнувшие мечты. «Я так же, как и вы, несчастен», — признается он в стихотворении «Ночь».

В 1918 году Фитрат пишет историческую пьесу «Гробница Тимура», представляя своего героя личностью неординарной, человеком, обладавшим огромной социально-политической силой, духовным богатством и прозорливостью. Враждебно настроенный к Октябрьскому перевороту, он идет к мавзолею Владыки мира, завоевателя вселенной, который создал великое государство Тимуридов. «Владыка мой, сын

угнетенного и ограбленного, израненного тюркского народа, — говорит он, — пришел к тебе просить о помощи!.. Воспрянь, владыка мой!.. Мудрейший из мудрейших».

В этой пьесе наиболее полно отразилось мировоззрение Фитрата, который все еще «рыдает» о былой жизни — до оккупации Турана царским самодержавием.

В драме «Истинная любовь», написанной Фитратом в Ташкенте в 1920 году, речь идет о национально-освободительном движении индийцев против английских колонизаторов. Автор увязывает это движение с идеей защиты мусульманства от посягательств «цивилизованного» Запада на духовные и культурные ценности стран Востока.

Драматургия Фитрата («Гробница Тимура», «Истинная любовь», «Индийские повстанцы» и др.) овеяна духом романтического пессимизма и чувством неодолимой безысходности. Многие его лирические стихотворения, созданные в этот период, тяжелой грустью ложатся на сердце читателя. В творчестве Фитрата этого периода отражались не только его настроения, но и особенности той критики, которая, с одной стороны, подогревала пессимизм поэта, восхваляя его печальные, сумеречные интонации, с другой — остро осуждала состояние человеческой неустроенности, выражала боязнь «туманных представлений» о несчастном будущем народа Турана. Многие пессимистические стихотворения с элементами идеализации феодального прошлого вошли в сборник «Молодые узбекские поэты», авторами которого были Фитрат, Чулпан, Эльбек, Бату. Этот сборник высоко оценили те критики, которые всячески выражали и воспевали идеи национально-освободительной борьбы против русского царизма и борьбы за возрождение древних традиций мусульманской мистической литературы.

Творческая смелость и политические убеждения трагически отразились на судьбе Фитрата. На июньском пленуме ЦК Бухарской компартии в 1923 году деятельность Фитрата была сурово осуждена, что и привело к выводу его из состава Бухарского правительства и высылке из Бухары. Фитрат уходит с политической арены и занимается педагогикой, научной работой. Живет и трудится в Москве, в Лазаревском институте востоковедения, а с середины 20-х годов

работает в Самарканде в Педагогической академии. Здесь он изучает историю узбекской национальной музыки.

В 1928 году он создает НИИ музыки и хореографии и некоторое время возглавляет это научное учреждение.

В институте тогда работали многие крупные музыканты-инструменталисты и певцы из разных регионов Узбекистана. В доме Фитрата на бульваре им. М. Горького часто устраивались творческие вечера с участием музыкантов, поэтов, писателей, деятелей культуры — всего цвета узбекской интеллигенции, где в полемике обсуждались актуальные проблемы художественного творчества. В этой плодотворной обстановке Фитрат создает крупный научный труд по истории музыки — книгу «Узбекская классическая музыка и ее история» («Узбек классик мусикаси ва унинг тарихи») на узбекском языке в арабской графике.

Трагична судьба этой книги, как и судьба ее автора. Она пережила запреты, глухое непонимание чиновников от музыки. Книга в середине 30-х годов была изъята из научного оборота и «выступила» одним из дополнительных «свидетелей» против Фитрата, обвиненного во всех смертных грехах — в пантюркизме, в панисламизме, национализме.

Сейчас эта книга Фитрата обрела свое «гражданство» и является значительной историко-музыкальной ценностью; ее содержание и поныне не утратило своей научной значимости. Один из влиятельнейших критиков того времени Вадуд Махмуд рассматривал молодого Фитрата как «преобразователя прозаического языка новой узбекской литературы», а в поэзии, говорил он, кроме Фитрата «нет другого человека, которого можно было поставить рядом с Чулпаном» — влиятельнейшим и талантливейшим узбекским поэтом нового времени.

Творчество замечательного писателя, талантливого ученого, общественного деятеля Абдурауфа Фитрата всегда оставалось в памяти народной. Яркое свидетельство тому — одно из первых постановлений независимой Республики Узбекистан от 25 сентября 1991 года, в котором Абдурауфу Фитрату за выдающиеся заслуги в развитии узбекской литературы была присуждена Государственная премия в области литературы имени Алишера Навои.





**ЧУЛПАН АБДУЛХАМИД
СУЛЕЙМАН-ОГЛЫ
(1897–1938)**



Многогранно дарование общественного деятеля и мастера художественной словесности Абдулхамид Чулпана, сыгравшего заметную роль в развитии всей узбекской литературы. И, пожалуй, нелегко найти в национальном словесном искусстве хоть один жанр, в котором он не оставил бы своего творческого следа. Поэт, прозаик, драматург, переводчик, публицист, литературный критик — весь его идейно-творческий путь овеян лаврами славы и трагизма.

Абдулхамид Чулпан — явление двух веков. Безмятежное детство проходило в конце XIX века, а начало нового — XX столетия отмечено первыми пробами художественного пера. Первые стихотворения Чулпана родились, когда ему не исполнилось еще и шестнадцати лет. Но уже и тогда он пытался понять то, что происходит в его стране, в родном Андижане — беспокойном, мятежном городе, пропитанном духом национально-освободительных идей.

Прогрессивно настроенные люди из числа туркестанской интеллигенции считали, что просветительство — единственно верный путь к всесторонним преобразованиям жизни, экономики и культуры в крае. В городах стали возникать школы, где изучались в основном светские науки, а также русский язык. К примеру, 19 декабря 1884 года в доме купца Саид-Азимбая была организована первая русско-туземная школа для жителей Ташкента. И это было серьезным шагом в решении просветительских проблем. Ведь через каких-то полтора года русско-туземные школы получили

официальный статус — государственный. А с января 1911 года число таких школ в Туркестане выросло до 89. Срок обучения в школе — четыре года. Здесь учащиеся осваивали азы математики, обучались различным ремеслам, русскому языку, учили шариат.

Наряду с русско-туземной школой появляется и другое просветительское движение, направленное против внедрения в народе русской культуры, против «всего того, что могло бы поколебать влияние ислама, являющегося опорой власти ханов, беков, баев, подорвать основы мусульманства». Это «просветительское» движение организовали джадиды. По утверждению историка Г.А. Хидоятова, «внешне оно было направлено против русско-туземных школ, которые расценивались как проводники русификации, и в противовес им выдвигалась программа создания «новометодных школ», в которых главными предметами были тюркский язык и теология». В таких непростых социально-политических условиях формировалось и мировоззрение Чулпана.

Родился Чулпан в 1897 году в городе Андижане в семье узбекских интеллигентов. Отец Чулпана был человеком высокого интеллекта, знал великую цену образования, был активным участником просветительского движения.

Закончив школу, Абдулхамид продолжил образование в медресе Андижана и Ташкента. Он глубоко познает восточную философию, классическую поэзию, изучает историю, логику, литературу.

Русским языком он овладел, когда еще учился в русско-туземной школе. Значительную роль в формировании личности Чулпана, его миропонимания сыграло творчество известнейших просветителей М. Бехбуди и Авлони. Он свободно в подлиннике читает произведения Пушкина и Лермонтова, Саади и Хафиза, Достоевского и Фирдоуси, Л. Толстого и Руми, Омара Хайама и других писателей и поэтов Востока и Запада.

Чулпан становится одним из образованнейших людей Туркестана. Первые художественные опыты Чулпана публиковались в газете «Садои Туркестон»: стихотворение «Родственникам туркестанцам», рассказ «Доктор Мухаммадиер» и статья «Что такое литература?» Уже в этих произведениях

четко обозначилось острое осознание им особенностей нового времени, поисков новых форм выражения и отображения бурлящей действительности.

Чулпан пробует свои силы и в драматургии. В 1917 году он работает над драмой «Халил-искусник», а затем создает пьесу «Яркиной». Опыт оказался настолько удачным, что пьесы получили широкое признание зрителя и в литературных кругах. Пьеса «Яркиной» долгие годы не сходит с театральных подмостков Туркестана.

Драматургия и, естественно, театр в начале XX века в Туркестане служили активными проводниками идей джадидизма (1910–1917), так как большая часть узбекского народа была неграмотной и потому вся печатная продукция — книги, журналы, газеты — была недоступна пониманию людей, не умевших читать и писать. А театр с его устной речью и зрительными эффектами вполне компенсировал этот недостаток и был эффективным проводником социально-политических идей в сознание населения. Театр высмеивал человеческие пороки — жадность, корысть, безнравственность «падких на деньги» чиновников, а также устаревшие бытовые и свадебные обряды, изобличал ханжество, стяжательство.

События 1917 года Чулпан встретил в Оренбурге, уже вполне сформировавшейся личностью. Вскоре он возвратился в Ташкент. Жизнь здесь активная, побуждает к творчеству. Чулпан пишет стихи, увлекается журналистикой, много публикуется, работает в государственном учреждении — Туркестанско-российском телеграфном агентстве (сокращенно — ТуркРосТА). Он восторженно воспринимает свержение царского самодержавия, рассматривая этот факт как один из важных результатов в национально-освободительном движении народа Туркестана, давно мечтающего о независимой государственности и свободном, самостоятельном развитии своей страны. Освобождение от царского гнета Чулпан и многие другие литераторы рассматривали как естественный исторический процесс борьбы народов, в том числе и узбеков за свою независимость. И это находит отражение в поэтическом творчестве молодых узбекских поэтов, опубликовавших свои произведения в сборнике «Мо-

лодые узбекские поэты». Здесь было тринадцать стихотворений Чулпана. Несколько позже он издает свои самостоятельные сборники стихов «Пробуждение», «Источники», «Утренние очарования». Этот период его жизни был удивительно насыщенным, творчески богатым. К поэту пришло признание широкого читателя и взыскательной критики.

В эти годы он пишет песни для музыкальных драматических произведений, многие из которых посвящены женской судьбе. Одна из наиболее удачных песен о женской доле — «Я и другие» (1921 год), где молодая красавица рассказывает о своей нелегкой жизни, полной горестей и печалей:

У меня есть крылья, но я привязана.
Нет сада, нет принца, но есть стена толстая,
Слова, как перламутр, мелодия, как свирель,
Но музыку слышат одни стены.
Кто-то на свадьбе, одинока я в неволе,
Принимают меня за существо.

В этом произведении, как и во многих других, Чулпан уходит от некоторых исторически устойчивых традиционных канонизированных форм восточной поэзии, которые использовались для передачи переживаний лирического героя. Одна из самых примечательных особенностей чулпановской поэзии состоит в том, что он «совершил революцию в узбекской поэзии, освободив ее от многовекового гнета традиционных классических форм» и тем самым «расширил и обогатил ее новыми образами и формами». В годы «новой эпохи» Чулпан усиленно работает над романом «Ночь и день», который завершает лишь в 1936 году.

О поэтическом творчестве Чулпана заговорила и Москва. Его стихи, переведенные на русский язык Самойловичем, были опубликованы в одном из центральных издательств Москвы.

Творческие успехи молодого поэта и драматурга не давали покоя многим завистникам. Как справедливо пишет исследователь его художественного наследия М.О. Шарафутдинова, «многие пытались обвинить Чулпана в участии в контрреволюционных заговорах, якобы он был противником новой власти». Однако факты красноречиво опроверга-

ли клеветнические измышления завистников. Ведь хорошо известно, что Чулпан восторженно встретил новую власть. И принимал самое активное участие в создании и упрочении нового общества. Ему доверяют ответственную работу в газетах «Кизил байрок», «Туркестон», «Бухоро ахборот». Здесь он публикует разнообразные публицистические материалы — заметки, рецензии о режиссерском мастерстве, об актерском искусстве; печатает репортажи, статьи, направленные на ускоренное строительство нового общества. В это же время публикуются и стихотворения «Биринчи май», «Октябрь кизи», «Халк» и др.

В этот очень плодотворный творческий период выходят в свет уже названные сборники стихов: «Пробуждение» (1922), «Источники» (1923), «Утренние очарования» — они сразу отозвались в читательских кругах залпом похвал и одобрений. Особенно тронули души читателей стихотворения сборника «Источники». В газете «Туркестон» в 1923 году критик Вадуд Махмуд, выражая всеобщее признание, писал: «Чулпан является новым узбекским поэтом. Поэтому в его сборнике «Источники» кипит сегодняшний дух, состояние и сознание узбекского народа. Здесь в полный голос звучит узбекский язык, узбекская мелодия... В сборнике плачут чувства, душевная боль и волнение узбеков».

Заметное место в творчестве Чулпана занимает его переводческая и театральная деятельность: он переводит на узбекский язык ряд произведений русских и западноевропейских драматургов. Зритель знакомится с «Принцессой Турандот», с гоголевским «Ревизором». В его переводческом творчестве есть и такие шедевры великого Шекспира, как «Гамлет». Чулпан переводит на узбекский язык произведения Лахути («Путешествие по Европе»), Пушкина («Дубровский», «Борис Годунов»), М. Горького («Мать», «Егор Булычев и другие»).

Говоря обобщенно, поэтическое творчество Чулпана неотделимо от идей преобразования мира, его лирический герой неотделим от народа, он — вместе с ним, его активная часть, его большое человеческое сердце бьется в унисон с пульсом времени, наполненное чувством глубокого беспокойства за судьбу узбекского народа.

Узбекская литература с обретением независимости вступила в полосу непрерывных творческих исканий. Поиски новых художественных форм, стремление по-новому осмыслить «вечные темы», интегрироваться полноценно и достойно в мировой литературный процесс и в то же время не потерять «свое лицо», свою уникальную, неповторимую особенность — вот некоторые из задач, стоящих перед узбекскими писателями. «В узбекскую литературу, — писала в газете «Правда Востока» в 2007 году известный в республике ученый-литературовед Нинель Васильевна Владимирова, — приходит молодое поколение писателей. Его задача — сохранить и приумножить бесценное наследие своих предшественников — мастеров слова XX века, правдиво и художественно, с позиций национальной независимости и демократии рассказать миру о своем времени, о жизни узбекского общества новой формации».

Вопросы и задания:

1. Расскажите о том, как формировалась узбекская классическая литература.
2. Знаете ли вы о роли Алишера Навои в формировании узбекского литературного языка и становлении узбекской литературы?
3. Что вы можете сказать о литературной жизни Хорезмского ханства в XVII веке?
4. В каком регионе нынешнего Узбекистана впервые зазвучала «женская поэзия»? Назовите имена поэтесс.
5. В каких условиях развивалась узбекская литература на рубеже XIX–XX веков?
6. Назовите основные мотивы творчества Мукими.
7. Что такое «джадидизм» и какова его роль в становлении и развитии узбекской литературы конца XIX — начала XX века?
8. Какие пороки общества стали объектом сатиры Мукими?
9. Расскажите о ташкентском периоде творчества Фурката.
10. Каковы основные темы поэзии Фурката?
11. Очертите кратко творческий путь Абдурауфа Фитрата.
12. Расскажите о вкладе Фитрата в национальное искусство узбекского народа.
13. В чем вы видите новаторство узбекского поэта начала XX века Чулпана?
14. Особенности драматургии Чулпана, назовите основные темы его драм.
15. Расскажите о публицистической и переводческой деятельности поэта Чулпана.





ЗАРУБЕЖНАЯ ЛИТЕРАТУРА

Историко-литературный обзор западноевропейского романтизма

В конце XVIII — начале XIX веков в искусстве и культуре Западной Европы развивается так называемый «большой стиль», получивший название «романтизм». Часто слово «романтизм» употребляется как синоним понятия «романтика». К примеру, говоря о юношеском романтизме, имеют в виду склонность к идеалистическому, оптимистическому взгляду на жизнь, активность жизненной позиции. В литературоведческом значении термин «романтизм» означает художественное направление, проявившее себя во всех областях духовной деятельности и художественного творчества: в изобразительных искусствах, музыке, литературе. Романтизм в большей степени — это реакция на рационализм и его литературное воплощение — классицизм, господствовавший в искусстве и литературе Западной Европы в течение XVII—XVIII веков. Видимой, внешней причиной, ускорившей смену литературных эпох, стала Французская революция. Но не следует думать, что романтизм отрицает классицизм. Взаимоотношения романтиков с просветителями — это взаимоотношения разных поколений в семье, когда дети опровергают ценности отцов, сами не созная, до какой степени они являются продуктом отцовского воспитания.

Романтизм — высшая точка в развитии гуманистического искусства, начатого в эпоху Возрождения, когда человек был провозглашен мерилом всех вещей. Люди, на чьих глазах разворачивалась драма Французской революции, пережили все ее взлеты и падения, колеблясь между восторгом, энтузиазмом по поводу падения монархии, ужасом перед казнью короля Людовика XVI и якобинским террором. Революция показала утопичность просветительского идеала

разума как естественной основы человеческого существования, обнажила непредсказуемость истории.

Разочарование в итогах Французской революции поставило под вопрос породившую ее идеологию Просвещения, и в искусстве послереволюционной эпохи — в романтизме — произошла полная смена мировоззренческих и эстетических ориентиров. На смену материализму и рационализму Просвещения в качестве философской основы творчества приходит субъективный идеализм; общественно-политическая проблематика, которой принадлежало центральное место в просветительской литературе, сменяется интересом к отдельной личности, взятой вне системы общественных отношений, ведь эта традиционная система рухнула, и на ее обломках только начали обозначаться очертания нового, капиталистического строя. Мир для романтиков — тайна, загадка, познать которую может только откровение искусства. В романтическую литературу возвращается изгнанная Просвещением фантастика, у романтиков она воплощает идею о принципиальной непознаваемости мира. Мир романтики познают как дети — всеми органами чувств, через игру, смотрят на него сквозь призму сердца, сквозь призму субъективных эмоций личности. Романтики возвеличивают личность, ставят ее на пьедестал. Романтический герой — всегда натура исключительная, не похожая на окружающих людей, он гордится своей исключительностью, хотя она становится причиной его несчастий, его непонятности.

Романтический герой бросает вызов окружающему миру, он в конфликте не с отдельными людьми, не с социально-историческими обстоятельствами, а с миром в целом, со всей вселенной. Раз отдельно взятая личность равновелика целому миру, она должна быть столь же масштабной и сложной, как целый мир. Романтики поэтому сосредоточиваются на изображении душевной, психологической жизни героев, а внутренний мир романтического героя весь состоит из противоречий. Романтическое сознание в бунте против повседневности устремляется к крайностям: одни герои романтических произведений устремлены к духовным высям, уподобляются в своем поиске совершенства самому Творцу, другие в отчаянии предаются злу, не зная меры в глубине

морального падения. Одни романтики ищут идеал в прошлом, особенно в Средневековье, когда еще было живо непосредственное религиозное чувство, другие — в утопиях будущего. Так или иначе, исходная точка романтического сознания — неприятие тусклой буржуазной современности, утверждение места искусства не просто как развлечения, отдыха после трудового дня, посвященного зарабатыванию денег, а как насущной духовной потребности человека и общества.

Вот почему излюбленным героем романтической литературы становится художник в широком смысле слова — писатель, поэт, живописец и особенно музыкант, потому что музыку, непосредственно воздействующую на душу, романтики считали высшим из искусств. Романтизм породил новые представления о задачах и формах существования литературы, которых мы в основном придерживаемся и по сей день. По содержанию искусство становится отныне бунтом против отчуждения и превращения человека, великого по своему призванию, в частного индивида. Искусство у романтиков стало прообразом творческого труда-наслаждения, а художник и образ романтического героя — прообразом того цельного, гармонического человека, которому нет предела ни на земле, ни в космосе. Теоретики романтизма выдвинули идею универсального искусства как единственного совершенного инструмента познания и преобразования мира, художника они считают наместником Бога, творцом на земле. Но уже ранние романтики понимали, что столь высокое представление об искусстве и о художнике утопично, что художник в сущности всего лишь человек, и поэтому любое его суждение относительно, а не абсолютно.

Развитие романтизма в разных национальных литературах шло разными путями. Оно зависело от культурной ситуации в конкретных странах, и не всегда те писатели, которым отдавали предпочтение читатели на родине, оказывались значимыми в общеевропейском масштабе. Так, в истории английской литературы романтизм воплощают прежде всего поэты «Озерной школы» Вильям Вордсворт и Сэмюэль Тэйлор Кольридж, однако для европейского роман-

тизма самой важной фигурой среди английских романтиков был Байрон.



Джордж Гордон лорд Байрон (1788–1824) был в первой четверти XIX века «властителем дум», живым олицетворением романтизма. Он как никто другой воплотил романтический идеал полного слияния биографии и творчества, когда художник живет по тем же законам, по которым живут его герои, а события его жизни немедленно превращаются в материал его произведений. «Байроническая

легенда» жива по сей день, и в ней важно отделить миф от фактов.

Байрон родился в аристократической семье, в десять лет унаследовал титул лорда и фамильное поместье на севере Англии, получил образование в привилегированных учебных заведениях — в школе Хэрроу и университете Кембриджа. Он готовился к карьере государственного деятеля и долгое время не относился к поэзии как к главному делу своей жизни. Несмотря на принадлежность к правящей верхушке, он был бунтарем по натуре, и вся его жизнь была вызовом принятым в обществе условностям. Он считал английское общество косным и лицемерным, не желал идти ни на какие уступки общественному мнению и после недолгого периода славы на родине (1812–1816) навсегда покинул Англию, поселившись в Италии.

Жизнь его завершилась в Греции, где он принимал участие в национально-освободительной борьбе греков против турок.

Поэтическое наследие Байрона велико и разнообразно. Признание пришло к нему с публикацией поэмы «Паломничество Чайльд-Гарольда» (1812), где он вывел первого романтического героя в английской литературе и создал жанр романтической лиро-эпической поэмы. Ее формы разрабатывались в цикле «Восточные поэмы» (1813–1816), где романтизм достигает классических форм. С переездом в Италию его творчество обогащается в жанровом отношении (драма «Манфред», мистерия «Каин», поэмы «Беппо», «Ма-

зепа»). Главный труд последних лет жизни Байрона остался незавершенным — это роман в стихах «Дон Жуан».

Образцом байроновского романтизма может служить поэма «Корсар» (1814) из цикла «Восточные поэмы». Во всех шести поэмах цикла Байрон опирается на впечатления о своем южном путешествии, которое он предпринял по странам Средиземноморья в 1809–1811 годах.

Впервые картины южной природы он представил читателю в «Паломничестве Чайльд-Гарольда», и это было одной из составляющих успеха этой поэмы; публика ждала от молодого поэта новых экзотических пейзажей, и в «Корсаре» Байрон развивает восточные мотивы, столь свойственные романтизму в целом. Восток в романтическом искусстве противопоставляется европейской цивилизации как мир свободных, естественных страстей, разыгрывающихся на фоне прекрасной, благодатной природы. Но у Байрона Восток — больше, чем условный романтический фон: действие в «Корсаре» разворачивается на островах греческого архипелага и в береговой Греции, находящейся под властью турок, и маршруты пиратских набегов главного героя Конрада топографически точны.

При описании Греции в поэме Байрон прямо опирается на собственные впечатления четырехлетней давности. Таким образом, за романтическим пейзажем поэмы проступают картины природы и нравов, взятые из жизни.

В основе «Корсара», как и во всех остальных «Восточных поэмах», конфликт героя с миром; сюжет сведен к одной драматической ситуации — борьбе за любовь.

Герой «Корсара» — предводитель пиратов Конрад, его возлюбленная — кроткая Медора. Действие в поэме начинается с получения на пиратском острове некоей вести, которая заставляет Конрада проститься с Медорой и отдать приказ срочно поднять паруса. Куда направляются пираты и каков план Конрада, становится ясно из второй песни поэмы. Предводитель пиратов решает упредить удар своего давнего врага Сеид-паши и в обличье дервиша-паломника пробирается на пир во дворец паши. Он должен нанести удар по врагу в его доме, тогда как пираты подожгут флот Сеид-паши накануне выхода в море, но пожар в бухте начинается рань-

ше, чем было условлено, разгорается жаркий бой, в котором Конрад спасает из горящего сераля любимую жену Сеид-паши, Гюльнар. Военное счастье переменчиво, и вот уже пираты спасаются бегством, а Конрад захвачен в плен и брошен в темницу. В третьей песни поэмы Сеид-паша медлит с казнью Конрада, выдумывая ему самую мучительную смерть. Тем временем Гюльнар, благодарная Конраду и влюбившаяся в него, предлагает устроить побег. Сначала Конрад отвергает ее предложение: он не хочет быть обязанным свободой женщине, на чью любовь не может ответить, потому что любит только Медору.

Но вот Гюльнар вновь пробирается в его темницу, и он видит на лбу ее кровавое пятно — она сама убила Сеид-пашу, вместе они отправляются на пиратский остров. По возвращении Конрад узнает о смерти Медоры. Возлюбленная не перенесла известия о его плене, и, потеряв с ее смертью смысл жизни, Конрад исчезает:

Пираты плакали по нем одни...
Медоре камень возвели они.
Конраду памятник не водружен:
Кто знает, может быть, не умер он —
Корсар, чье имя воскрешает вновь
Тьму преступлений и одну любовь.

Как и во всех «Восточных поэмах», Конрад — бунтарь-одиночка, исповедующий крайний индивидуализм. Байрон не показывает его прошлого, в поэме сказано лишь, что его врожденные достоинства были так высоки, что свет испытывал к нему зависть и обрушил на него клевету.

Конрад — натура сильная, мужественная, он правит пиратами железной рукой, его все уважают за беспрецедентную отвагу и удачливость в делах и боях:

Вокруг, на всех морях,
Одно лишь имя в душах сеет страх;
Он скуп на речи — знает лишь приказ,
Рука тверда, остер и зорек глаз;
Он их пирам веселья не дарит,
Но вне упреков счастья фаворит.

Первое появление Конрада в поэме типично для романтического героя. Он стоит на вершине скалы, опершись на меч, глядя на волны, и само его положение в пространстве в этот момент — он выше остальных, к нему поднимаются пираты с донесением, — это пространственное решение сценны подчеркивает исключительность героя. Та же идея исключительности проводится в портрете Конрада (девятая строфа первой песни).

Это подробный портрет, основанный на сочетании противоположностей, где каждая внешняя черта становится выражением свойств характера героя. Байрон создает столь яркий портрет романтического героя, что отдельные его черты навсегда войдут в характерный облик романтического литературного персонажа:

Лица увидев резкие черты,
Ты и пленишься, и смутишься ты.
Как будто в нем, в душе, где мрак застыл,
Кипит работа страшных, смутных сил.

Презрение к людям, жестокость, привычка к насилию не окончательно иссушили душу Конрада. Впервые в истории мировой литературы, создавая своего романтического героя, Байрон оправдывает в нем поступки и чувства, далекие от христианского идеала, и происходит подмена моральных ценностей — преступника Конрада, который, не задумываясь, проливает человеческую кровь. Автор наделяет его неотразимым обаянием. Единственное чувство, связывающее героя с человечеством, последняя живая струна в его душе, которой он поэтому так дорожит, — любовь.

В любви полнее всего раскрывается характер романтического героя; любовь в романтизме — бескомпромиссная страсть, высшая ценность жизни, поэтому романтический герой борется за любовь с любыми враждебными силами. В основе сюжета во всех «Восточных поэмах» тот эпизод жизни героя, где он вступает в последнюю, роковую схватку за любовь. С любимой героя «Восточных поэм» разлучает только смерть, как Конрада с Медорой. Оба женских образа поэмы — кроткая Медора, которая вся сама преданность и

обожание, и пылкая, способная ради любви пойти на преступление Гюльнар — контрастно противопоставлены друг другу.

Как и в других байроновских поэмах, главным способом создания характера героя становится действие. Конрад — натура активная, его идеал — анархическая личная свобода, и сюжет поэмы отличается повышенным драматизмом. Перед читателем проходит череда пестрых, эффектных сцен, противопоставленных друг другу по принципу контраста: славящая морской простор и волю песня пиратов открывает поэму, ей противоположна грустная песня одинокой Медоры; картина пира в роскошном дворце Сеид-паши сменяется картиной кровавого боя; уныние Конрада в темнице во время ночного посещения Гюльнар и бодряя свежесть моря во время их бегства. Поэма поражает богатством настроений и красок.

Таким образом, «Корсар» — лиро-эпическая поэма, в которой сплавлены воедино лирическое начало в изображении центрального героя и эпическое, повествовательное начало, которое проявляется в насыщенности и разнообразии действия.

Романтизм в литературе — эпоха преобладания лирических жанров, прежде всего лирической поэзии, лиро-эпической поэмы. В прозе романтизм проявился ярче всего в романе, который Ф. Шлегель считал синтетическим универсальным жанром, более всего соответствующим задачам новой литературы. Ранний романтический роман, был прежде всего, психологическим, исследующим противоречивое, усложненное сознание главного героя («Рене» французского писателя Ф. Р. Шатобриана, 1801; «Генрих фон Офтердинген» крупнейшего немецкого романтика Ф. Новалиса, 1801). В английском романтизме в творчестве Вальтера Скотта (1788–1832) появляются первые образцы исторического романа. Этот жанр быстро завоевывает исключительную популярность во всех европейских литературах. Рассмотрим романтический исторический роман на примере творчества Виктора Гюго.





Виктор Гюго (1802–1885). Величайший французский романтик, выступал во всех жанрах романтической литературы. В девятности томах собрания его сочинений содержатся двадцать два сборника его стихотворений, двадцать одна драма, девять романов, поэмы, статьи, речи, публицистика.

Если в России Гюго известен главным образом как романист, то во Франции он признан самым плодовитым и оригинальным поэтом во всей истории французской поэзии. Он автор целого «океана поэзии», даже подсчитано точное количество созданных им стихотворных строк – 153 837. Девятнадцатый век в истории французской литературы иногда называют его именем – «веком Гюго».

Виктор Гюго был третьим, младшим сыном в семье наполеоновского генерала Леопольда Гюго. В нем рано обнаружился поэтический талант: уже в пятнадцать лет он удостоился похвального отзыва со стороны Академии. В двадцатые годы он был признан главой молодой романтической школы во Франции, его авторитет борца с классицизмом утвердился в «романтической битве» за постановку первой романтической драмы на французской сцене. В тридцатые годы был создан «романтический театр» Гюго, он утверждает и как прозаик. Гюго восторженно принял революцию 1848 года и окунулся в политическую деятельность, прерванную государственным переворотом 1851 года. Гюго был не согласен с методами вооруженного захвата власти Луи Наполеоном, с политикой нового императора Франции, и все время его правления (1851–1870) провел в изгнании в Англии.

Эти девятнадцать лет оказались самым героическим периодом его жизни и самым плодотворным периодом его творчества. Гюго по-новому раскрылся как лирический поэт и поэт-гражданин, завершил работу над романом «Отверженные» (1862 г.), написал романы «Человек, который смеется» и «Труженики моря». После падения режима Луи Наполеона Гюго триумфально возвращается на родину, и в последние годы жизни его талант проявляется столь же разнообразно, как и в молодости. Он создает свой «Свободный

театр», выступает с новыми сборниками лирики, публикует роман «Девяносто третий год» (1874).

Из всех вех творческой биографии Гюго особое значение имела премьера драмы «Эрнани» (1829), ознаменовавшая конец господства классицизма на французской сцене и признание романтизма в качестве нового ведущего литературного направления. Еще в предисловии к драме «Кромвель» (1827) Гюго сформулировал основные положения романтической теории во Франции, в частности, концепцию романтического гротеска — французскую версию категории романтической иронии. В соответствии с этими теоретическими положениями на волне увлечения творчеством Вальтера Скотта Гюго пишет свой первый зрелый роман — **«Собор Парижской Богоматери»** (1831).

Три года Гюго собирал и обдумывал материал романа: он досконально изучил историческую эпоху, Париж XV века, время правления Людовика XI, архитектуру собора. Роман был написан очень быстро, за шесть месяцев, и несет на себе отпечаток политических событий времени создания — революции 1830 года. В прошлом Гюго хочет понять истоки героизма французского народа, проявившегося во время революции. Картина народного праздника открывает роман, картина народного бунта его завершает. Весь роман разворачивается на широком фоне жизни городской толпы.

Народный дух воплощен в центральном образе романа. Это заглавный образ — Собор Парижской Богоматери, Нотр-Дам. Вот главный герой романа: «...огромный собор Богоматери, вырисовывающийся на звездном небе черным силуэтом двух своих башен, каменными боками и чудовищным крупом, подобно двухголовому сфинксу, дремлющему среди города...» Гюго обладал свойством одушевлять образы неодушевленных предметов, и Нотр-Дам живет в романе своей, особой жизнью. Собор — символ народного средневековья. Для Гюго величественный готический собор, построенный неизвестными мастерами, — прежде всего замечательное народное искусство, выражение народного духа. Собор — колоссальное творение человека и народа, венец народной фантазии, «Илиада» французского народа средних веков.

Одновременно собор в романе — арена житейских страстей. Он царит в художественном пространстве романа: все важнейшие события происходят либо в стенах собора, либо на площади перед ним. Он как бы принимает участие в действии, активно помогая одним персонажам, противодействуя другим: укрывает в своих стенах Эсмеральду, сбрасывает со своих башен Клода Фролло.

Из народной толпы вокруг собора выходят главные герои романа. В основе сюжета — традиционный любовный треугольник, любовная мелодрама. Образы всех главных героев созданы в соответствии с теорией романтического гротеска Гюго, то есть основаны на гиперболе, преувеличении, концентрации черт; автор не только контрастно противопоставляет персонажей друг другу, но и образ каждого персонажа строится на контрасте внешних черт и внутренних душевных свойств. Первым читатель знакомится с Квазимодо, звонарем собора Богоматери. В начале романа происходят выборы короля уродов, «папы шутов», и в соревновании со всеми, кто корчит страшные рожи, побеждает природное лицо Квазимодо — неестественная, застывшая гротесковая маска. Поначалу его внешности соответствует его полуживотное мировосприятие. Квазимодо дает голос собору, «вливает жизнь в это необъятное здание». Собор для Квазимодо — родной дом, ведь он подкидыш, найденный в яслях для подкидышей собора. Архидьякон собора Клод Фролло воспитал маленького глухого уродца и сделал его звонарем, и в этом занятии проявляется талант Квазимодо. Для него звон колоколов выливается в симфонию звуков, с его помощью собор разговаривает с горожанами. Но горожане видят в на редкость отвратительном звонаре только ошибку природы. Для всех он «чертов» звонарь, который будит людей по ночам, а те, кто видел его карабкающимся, как обезьяна, по отвесным башням собора, и вовсе считают его дьяволом либо ожившей химерой с башен собора. Внешность Квазимодо пробуждает в людях отвращение, и от человеческой враждебности он прячется за высокими стенами своего отчего дома — собора. Собор в средневековой культуре — символическое воплощение целого мира, заменяющий собой целый внешний мир для Квазимодо. Одноре-

менно его надежные стены становятся для Квазимодо крепостью, в которой он томится одиночеством. Стены собора и редкостное уродство надежно отделяют его от людей. В невнятной, непроясненной душе Квазимодо прекрасное пробуждается под влиянием вспыхнувшей в нем любви к Эсмеральде. В романтизме любовь — движущая сила человеческой души, и Квазимодо становится человеческим, возвышенно-благородным под ее воздействием. Образ Квазимодо построен на контрасте безобразной внешности (романтики первыми в мировой литературе проявили интерес к безобразному, в этом сказалось расширение сферы эстетически значимого в искусстве романтизма) и альтруистичной, прекрасной души. Он воплощает в романе душу собора и шире — дух народного средневековья.

Соперник Квазимодо в страсти к Эсмеральде — его воспитатель, Клод Фролло. Этот образ — одно из интереснейших созданий Гюго-романтика. Это самый современный по типу личности из всех героев романа. С одной стороны, Клод Фролло — суровый религиозный фанатик, аскет, деспот, последовательно вытравливающий из себя все человеческое; в этом проявляется его средневековый, мрачный фанатизм. С другой стороны, ценой постоянной работы над собой он стал самым ученым человеком среди своих современников, он постиг все науки, но нигде не нашел истины и успокоения, и его беспокойный душевный разлад с самим собой — черта человека Нового времени, черта романтического героя. По гордости и силе характера священник Клод Фролло не уступит пирату Конраду, ему свойственно то же презрение к жалким людям, составляющим человечество, это еще один вариант романтического героя-индивидуалиста. Как и корсар, Клод Фролло бежит от людского общества, он замыкается в своей келье в соборе. Он с подозрением относится к плотской природе человека, но автор заставляет этого ученого-схоласта испытать настоящую страсть к Эсмеральде. Огонь этой страсти он воспринимает как пожирающий его адский, греховный огонь; его унижает, что предметом его необоримой страсти стала уличная плясунья.

Полюбив, Клод Фролло переосмысливает всю свою прошлую жизнь. Он разочаровывается в своих занятиях наукой, на-

чинает сомневаться в своей вере. Но он открывает, что любовь в душе обычного, нормального человека рожающая ответное чувство, в душе священника порождает что-то чудовищное. Искривленная, уродливая любовь Клода Фролло выливается в чистую ненависть, в беспредельную злобу. Священник превращается в демона. Автор полемизирует с одним из основных положений католицизма о необходимости подавления естественных влечений человека. Злодеяния Клода Фролло оказываются его несчастьем: «Ученый — я надругался над наукой; дворянин — я опозорил свое имя; священнослужитель — я превратил требник в подушку для похотливых грез; я плюнул в лицо своему Богу!»

Между любовью Квазимодо и Клода Фролло к Эсмеральде существует принципиальная разница. Страсть Клода Фролло эгоистична. Он занят лишь собственными переживаниями, а Эсмеральда существует для него лишь как объект его переживаний. Поэтому он не признает за ней права на самостоятельное существование, и любое проявление ее личности воспринимает как непокорность, как измену. Когда она отвергает его страсть, он не в силах перенести мысль о том, что девушка может достаться другому, и он сам отдает ее в руки палачу. Губительная страсть Клода Фролло противостоит глубокой и чистой любви Квазимодо. Он любит Эсмеральду совершенно бескорыстно, ни на что не претендуя и ничего не ожидая от любимой. Ничего не требуя взамен, он спасает ее и дает приют в Соборе; больше того, он готов на все ради счастья Эсмеральды и хочет привести к ней того, в кого она влюблена, — прекрасного собой капитана Феба де Шатопера, но тот трусливо отказывается от встречи с ней. Ради любви Квазимодо способен на подвиг самопожертвования — в глазах автора он истинный герой.

Третью вершину любовного треугольника в романе составляет образ красавицы Эсмеральды. Она воплощает в романе дух приближающегося Возрождения, дух эпохи, идущей на смену Средневековью, она вся — радость и гармония. В ней кипит вечно юный, живой, задорный раблезианский дух, эта хрупкая девушка своим существованием бросает вызов средневековому аскетизму. Парижане воспринимают юную цыганку с белой козочкой как незем-

ное, прекрасное видение, но, несмотря на крайнюю идеализацию и мелодраматизм этого образа, в нем есть та степень жизненности, которая достигается при романтической типизации. В Эсмеральде заложены начала справедливости и доброты (эпизод со спасением поэта Пьера Гренгуара от виселицы во Дворе чудес), она живет широко и свободно, и ее воздушная прелесть, естественность, нравственное здоровье в равной мере противопоставлены уродству Квазимодо и мрачному аскетизму Клода Фролло. Романтизм в этом образе сказывается и в отношении Эсмеральды к любви — она не может изменить своих чувств, любовь ее бескомпромиссна, это в прямом смысле слова любовь до гроба, и ради любви она идет на смерть.

Колоритны и второстепенные образы романа — молодая аристократка Флер де Лис, король, его окружение; замечательны картины средневекового Парижа. Недаром Гюго уделил так много времени изучению исторической эпохи — он рисует его ажурную, многоцветную архитектуру; многоголосица народной толпы передает особенности языка эпохи, и в целом роман можно назвать энциклопедией средневековой жизни.

Своеобразие романтизма в «Соборе Парижской Богоматери» Гюго состоит в том, что весьма насыщенный и запутанный, полный тайн и интриг сюжет разыгрывается характерами яркими, исключительными, которые раскрываются путем противопоставления образов. Романтические персонажи вообще, как правило, статичны, они не изменяются во времени уже хотя бы потому, что действие в романтических произведениях развивается весьма стремительно и охватывает небольшой промежуток времени. Романтический герой как бы является перед читателем на короткий миг, словно выхваченный из мрака ослепительной вспышкой молнии. В романтическом произведении герои раскрываются через противопоставление образов, а не через развитие характера. Противопоставление это часто принимает исключительный, мелодраматический характер, возникают типично романтические, мелодраматические эффекты.

В романе Гюго изображены преувеличенные, гипертрофированные страсти. Гюго использует традиционные для

романтической эстетики категории — свет и тьма, добро и зло, — но наполняет их вполне конкретным содержанием. Гюго считал, что произведение искусства не должно рабски копировать действительность, а преобразовывать ее, представлять ее в «сгущенном», концентрированном виде. Произведение литературы он сравнивал с концентрирующим зеркалом, сплавляющим отдельные лучи жизни в многоцветное яркое пламя.

Все это сделало «Собор Парижской Богоматери» одним из ярчайших образцов романтической прозы, определило успех романа у его первых читателей и критиков и продолжает определять его популярность в наши дни.

В величественном, монументальном мире Гюго воплотились как возвышенные, так и уязвимые стороны романтизма. Любопытно высказывание о Гюго М. Цветаевой: «Это перо стихии выбрали глашатаем. Сплошные вершины. Каждая строка — формула. Безошибочность утомляет. Великолепие общих мест. Мир точно только что создан. Каждый грех — первый. Роза всегда благоухает. Нищий — совсем нищий. Девушка — всегда невинна. Старик — всегда мудр. В кабаке — всегда пьянствуют. Собака не может не умереть на могиле хозяина. Таков Hugo. Никаких неожиданностей».

Но в романтизме, искусстве парадоксов и противоположностей, тяготение к грандиозному уживалось со скепсисом, иронией. Своего рода подведением итогов западноевропейского романтизма было творчество немецкого поэта Генриха Гейне.



Генрих Гейне (1797–1856) — крупнейший немецкий романтический поэт, чье отношение к романтизму, однако, было неоднозначным. Точнее всего он определил его сам, назвав себя «романтиком-расстригой», то есть подчеркивая свой отход от романтизма одновременно с глубокой, неразрывной внутренней зависимостью от него.

Гейне родился в Дюссельдорфе во времена французской оккупации Германии. Он учился по программе французской школы и с детства впитал дух свободы, дух Французской ре-

волюции. Во всех оккупированных странах Наполеон вводил самое передовое на тот момент французское законодательство, по которому все граждане были равны перед законом. Для Гейне, выходца из богатой еврейской семьи, это открывало новые возможности, так как в Германии, жившей по средневековым законам, евреи не считались полноправными гражданами. Но надежды на блестящее будущее рухнули с изгнанием Наполеона из Германии.

В эпоху Реставрации молодому человеку пришлось заняться единственным делом, открытым для юноши его происхождения, — коммерцией. Гейне направился в Гамбург, к своему дяде-миллионеру, где не обнаружил никаких деловых способностей. Он в это время уже начал писать стихи, подсказанные его первой любовью к кузине Амалии, которая была вскоре выдана замуж за богатого человека. Гейне учился в университетах Бонна, Берлина, и Геттингена и получил степень лиценциата прав в 1825 году. В 1827 году увидел свет сборник его стихов «Книга песен». Сюда вошло все его раннее творчество 1817–1827 годов, на этом сборнике основана мировая слава поэта.

Основная тема сборника автобиографична: лирический герой Гейне страдает от неразделенной, несчастной любви, от неверности своей возлюбленной, но значение сборника основано на новом содержании, которое появляется в центральном образе романтического героя. Гейне создает обобщенный портрет молодого европейца кризисной эпохи Реставрации, человека глубоко разочарованного, меланхоличного; с самого начала его лирику пронизывает ощущение неразрешимых противоречий окружающей действительности. Лирический герой Гейне живет в разорванном, надломленном мире, и, говоря словами самого поэта, трещина проходит через его сердце.

Гейне — поздний романтик, виртуозно использующий разнообразные традиции немецкой романтической поэзии. В отличие от его предшественников, ему становятся узки рамки одного лирического стихотворения; сложность его чувств требует выражения не в единичном произведении, а в целом стихотворном цикле. Именно стихотворный цикл становится единицей мышления Гейне-поэта, он смело

экспериментирует с этой поэтической формой. «Книга песен» состоит из четырех циклов: «Юношеские страдания» (1821), «Лирическое интермеццо» (1822), «Опять на родине» (1824) и «Северное море» (1826).

Наиболее традиционен по темам и жанрам первый цикл. «Юношеские страдания», в свою очередь, состоят из разделов: «Сновидения», «Песни», «Романсы», «Сонеты». Сновидения, песни и романсы — это излюбленные жанры немецкой романтической поэзии, и Гейне в этих разделах то блестяще имитирует безыскусность народной поэзии, то создает стихотворения в модном духе кладбищенской поэзии. Сквозная тема «Юношеских страданий» — муки несчастной любви, ревность к счастливому сопернику, разные истории несчастных влюбленных. Образ возлюбленной поэта сочетает в себе шаблонные черты романтической героини, неземной, прекрасной, бледной, холодной, как мрамор, и черты опасной, злой чаровницы:

Как розы, дышат ее уста
И свежестью и любовью,
Но речь их лукава, и пуста,
И отдана суесловью.

(«Песенка о раскаянье»)

Лишь в считанных стихотворениях «Юношеских страданий» Гейне выходит за рамки темы несчастной любви: в исторической балладе «Гренадеры», где впервые у Гейне звучит тема Наполеона в истории двух солдат великой армии, бредущих на родину из русского плена и до последнего вздоха хранящих верность императору, и в завершающих цикл «Фресковых сонетах Христиану 3.», адресованных другу юности Гейне. Здесь он впервые обращается к общественно значимой проблематике. Его лирический герой бросает вызов немецкой косности, горечь любовной неудачи распространяется на восприятие социальной действительности:

Пустая шутка! Скинь я только маску —
И эти франты в страхе бросят пляску.

Второй цикл «Книги песен», «Лирическое интермеццо», построен по законам этой музыкальной формы как поэти-

ческий рассказ о любовном романе с самостоятельным сюжетом. Чувство здесь проходит все этапы развития — от романтического томления и первой встречи с возлюбленной в начале цикла через короткий период взаимности и счастья к расставанию и сожалениям о прошлом. В этом цикле Гейне находит свою излюбленную стихотворную форму: короткое стихотворение в три-четыре четверостишия, с мягким ритмом и перекрестной рифмовкой, обманчиво простое по форме, но требующее от поэта зрелого мастерства. Здесь же впервые появляются знаменитые, ставшие характерными для Гейне иронические концовки стихотворений, когда последняя строка или двестишие иронически опровергает, снижает все предыдущее стихотворение. Гейне начинает иронизировать и над страданиями отвергнутого вздыхателя, и над штампами романтической поэзии. Если в «Песенке о раскаянье» портрет возлюбленной давался всерьез, в привычных романтических категориях ада и рая, то в «Лирическом интермеццо» нагромождение безликих штампов становится пародийным, и только авторская ирония придает облику возлюбленной индивидуальность:

И розы на щечках у милой моей,
И глазки ее — незабудки,
И белые лилии — ручки-малютки
Цветут все свежей и пышней...
Одно лишь сердечко засохло у ней!

По мере того, как влюбленные отдаляются друг от друга, в стихотворения «Лирического интермеццо» проникают темы природы, созвучной горестям героя, света, в котором любовь — всего лишь неисчерпаемая тема для сплетен, но ничто не в силах отвлечь лирического героя от его горя. К жемчужинам любовной лирики Гейне относится стихотворение «Они меня истерзали...»:

Они меня истерзали
И сделали смерти бледней, —
Одни — своею любовью,
Другие — враждою своей.
Они мне мой хлеб отравили,

Давали мне яда с водой, —
Одни — своею любовью,
Другие — своею враждой.
Но та, от которой всех больше
Душа и доселе больна,
Мне зла никогда не желала
И меня не любила она!

Наибольшее количество признанных шедевров Гейне сосредоточено в третьем цикле «Книги песен» — «Опять на родине». Здесь талант поэта достигает полной зрелости. В этом цикле лирический герой возвращается на родину (не в Дюссельдорф, а на север Германии, в Гамбург, в город своей первой страсти) повзрослевшим, успокоившимся человеком. Воспоминания о любви уже больше не терзают его с неотступной силой; он способен вести светские беседы и вслух упоминать имя своей возлюбленной. Освобождаясь от любви, лирический герой начинает обращать внимание на те стороны жизни, которые раньше от него были закрыты исключительной сосредоточенностью на страсти, на страдании. Теперь ему интересен городской пейзаж и уличные сценки, до которых еще недавно не снисходил герой:

Внизу канал обводный
На солнце ярко блестит.
Мальчишка едет в лодке,
Закинул лесу — и свистит.
На том берегу пестреют,
Как разноцветный узор,
Дома, сады и люди,
Луга, и коровы, и бор.
А там — караульная будка
Под башней стоит у ворот,
И парень в красном мундире
Шагает взад и вперед.

Кажется, сам бодрый ритм стихотворения свидетельствует об исцелении лирического героя, но нет — в «Опять на родине» тема несчастной любви воскресает с новой силой. Последнее, заключительное четверостишие этого умиротворенного стихотворения поражает неожиданной концовкой:

Своим ружьем он играет,
Горит на солнце ружье.
Вот вскинул,
Вот взял на мушку, —
Стреляй же в сердце мое!

Лишь усиливается в третьем разделе ирония Гейне, возрастает мощь его иронических концовок:

Сменяются поколения,
Приходят, уходят года,
И только одна в моем сердце
Любовь не умрет никогда.
Хоть раз бы тебя увидеть,
И пасть к твоим ногам,
И тихо шепнуть, умирая:
«Я вас люблю, мадам!»

Образ возлюбленной в «Опять на родине» конкретизируется, она приобретает родных, мужа, четкое социальное положение; старый роман, который в «Юношеских страданиях» был описан на невнятном языке романтической лирики, раскрывается по-новому, обретая большую временную и пространственную определенность; лирический герой показан изменяющимся во времени, он начинает замечать других женщин, по-новому подходит к теме творчества:

Дитя, я поэт немецкий,
Известный в немецкой стране.
Назвав наших лучших поэтов,
Нельзя не сказать обо мне.
И той же болезнью я болен,
Что многие в нашем краю.
Припомнив тягчайшие муки,
Нельзя не назвать и мою.

В цикле «Опять на родине» к самым известным шедеврам Гейне принадлежат баллада «Лорелея» («Не знаю, что стало со мною...»), стихотворения «В этой жизни слишком темной...», «Они любили друг друга», «Сердце, сердце, сбрось оковы» и многие другие. Четвертый цикл «Книги песен» — «Северное море» — самый философский и самый новатор-

ский в книге с точки зрения стихотворной формы. «Северное море» написано свободным стихом, верлибром, очень редким для немецкой поэзии. Считается, что Гейне достиг такого совершенства в использовании верлибра в этом цикле, что в течение целого века после «Северного моря» немецкие поэты избегали обращения к этому размеру. В «Северном море» исчезает тема несчастной любви — здесь сферой лирического героя становится море, его надводная и подводная жизнь, связанные с морем мифы и культурные представления, символика моря как безбрежного океана жизни. Северное море Гейне — это Балтика, где он проводил летние каникулы, и одновременно таласса древних греков. Образ моря у Гейне полемичен по отношению к традиционному его изображению в немецкой литературе: он подчеркивает в море естественно-природное, а не философско-мистическое начало, для поэта важнее не эллинские, а германские ассоциации, связанные с морем. Характерно стихотворение «Вопросы», в котором «странный юноша», стоя на берегу ночного пустынного моря, шепчет волнам «вечные вопросы»:

«Скажите, что есть человек?
Откуда пришел он? Куда он идет?
И кто живет в вышине, на далеких
Сверкающих звездах?»
Бормочут волны одно и то же,
Бушует ветер, бегут облака,
Глядят безучастно и холодно звезды,
А он, дурак, ожидает ответа.

Новые ритмы «Северного моря» свидетельствуют о новом этапе в творчестве поэта, о полном переосмыслении им прежних тем и проблем; свою прежнюю лирическую ситуацию он обрисовывает то элегически, то юмористически, его в этот период уже живо интересуют социально-политические вопросы, что, впрочем, не нашло пока прямого отражения в стихах. Таким образом, лирический герой «Книги песен» проходит путь от ультраромантизма первого раздела через углубление оригинального, все более трезвого видения мира в двух последующих разделах к трансформации ро-

мантического сознания, последовательному дистанцированию от его основ в заключительном разделе сборника. В «Книге песен» Гейне как бы дает сжатый конспект развития романтического сознания первой трети XIX столетия: романтическое бегство от действительности в любовь, разочарование в идеале возлюбленной и любви как таковой, возникающая в результате этого разочарования ирония, охватывающая весь внешний мир и самого себя. Итак, история развития романтического сознания в первой трети XIX века заключается в постепенном переходе от энтузиазма, утопических надежд на немедленное воплощение высших идеалов в действительность к постепенному отрезвлению, пониманию непреодолимости давления исторических и социальных обстоятельств. Это история разочарования в максималистских ожиданиях, в вере в безграничные возможности личности. Романтическая личность с трудом, мучительно приходит к необходимости самоограничения, и главный итог романтизма — урок неизбежности примирения с реальностью. Созданный в литературе романтизма тип героя не только обладал особой привлекательностью для читателя XIX века, но и оказался удивительно жизнеспособным. Романтический герой, с его парадоксальной раздвоенностью, острым переживанием отчуждения, с безмерностью его притязаний и самоиронией, оказался первым воплощением подлинно современного мировосприятия. Создание такого героя потребовало от писателей-романтиков новых приемов литературного изображения, углубления психологизма, перестройки всех уровней структуры литературного произведения. Этот герой, который в начале XIX века воспринимался как открытие современной литературы, с течением времени при многократном тиражировании утратил новизну и в литературе следующего этапа — реализма — нередко становился объектом сатиры.





КРАТКИЙ ТЕРМИНОЛОГИЧЕСКИЙ СЛОВАРЬ

АЛЛИТЕРАЦИЯ — повтор одинаковых или сходно звучащих согласных, используемый обычно для звуковой выразительности, но обладающий и изобразительными возможностями. Эти возможности А. не ограничиваются звукоподражанием (Били копыта, пели будто. // Гриб. Грабь. Гроб. Груб. — В. Маяковский). Подразумевается большая частотность этих звуков на определенном отрезке текста или на всем его протяжении: Волга, Волга весной многоводной// Ты не так заливаешь поля. — Н. Некрасов.

АЛЛЮЗИЯ — намек на реальное литературное, историческое, политическое явление, которое мыслится как общеизвестное и потому не называется. Например, строчки А. Блока «Всадник бронзовый, летящий // На недвижном скакуне» («Пушкинскому дому») — А. на поэму Пушкина «Медный всадник».

АНАГРАММА — перестановка букв или звуков заданного словаря, дающая новое слово. А. «зашифровывает» исходное слово, поэтому часто сфера ее применения — литературная игра (псевдонимы, ребусы, загадки); например, в романах Владимира Набокова анаграмматические версии имени писателя — Вивиан Датор-Блок или барон Клим Авидов — знаки авторского присутствия в тексте.

АНАФОРА (единоначатие) — повтор слова или группы слов в начале нескольких стихов, строф, фраз.

Эти ивы и березы,
Эти капли — эти слезы,
Этот пух не лист,
Эти горы, эти доли,
Эти мошки, эти пчелы,
Этот зык и свист.

А. Фет

АНТИТЕЗА — 1) стилистическая фигура, основанная на резком противопоставлении образов и понятий: «...Как мы черный день встречали // Белой ночью огневой» (А. Блок); 2) в широком смысле — всякий содержательно значимый контраст на разных уровнях художественного произведения.

АРУЗ или **АРУД** — количественная система стихосложения, основанная на чередовании долгих и кратких слогов, возникшая в арабской поэзии и получившая распространение в персидской и тюркской поэзии. Все поэтические памятники классических арабской и персидской лите-

ратур написаны в этой системе. Первым произведением в тюркоязычной поэзии, написанным арузом, считается поэма Юсуфа Хасс Хаджиба Баласагуни «Кутадгу билиг» («Знание, дарующее счастье»), созданная в XI веке.

АССОНАНС — повтор гласных звуков в стихотворном тексте, чаще всего ударных, в отличие от аллитерации, например:

У наших ушки на макушке!
Чуть утро осветило пушки
И леса синие верхушки —
Французы тут как тут.

М. Лермонтов

БЕЙТ — двуступище в поэзии народов Востока, выражает законченную мысль; может быть отдельным стихом, может создавать рубаи, газели, касыды и другие формы восточной лирики.

Бейт — минимальная строфическая единица тюркской и персидской поэзии. В переводе с арабского означает «дом». Организующие бейт полуступища именуются мисра, то есть «скаты крыши» или «створки двери» — так образно передано симметричное строение бейта (из двух равных полуступищ). На арабском, персидском, тюркском языках (имеющих письменность на основе арабской графики) бейт — это одна строка с пробелом между полуступищами-мисра (иногда между мисра ставился разделитель — к примеру, звёздочка — чернилами другого цвета).

ГАЗЕЛЬ — древнейшая форма восточной поэзии арабского стихосложения, является самой распространённой формой стихосложения на Ближнем и Среднем Востоке. Газель является лирическим стихотворением, в котором рифмуются два полуступища первого бейта, причём затем та же рифма (монорим) сохраняется во всех вторых полуступищах каждого последующего бейта по типу «аа, ба, са, да» и т. д. В последнем бейте газели нередко называется поэтическое имя (тахаллус) автора. Обычно в поэтических сборниках (диванах) газели не имели названий и располагались по алфавиту, согласно последней букве рифмуемого слова. Газель как форма начала складываться в IX—X веках и нашла своё отражение в творчестве классиков персидской литературы Низами, Саади, Хафиза, Хагани и Джами. Эта форма встречается и у некоторых азербайджанских и османских авторов, таких как Физули, Саиба Табризи а также у узбекского поэта Навои. Своей окончательной формы газель достигла в творчестве Хафиза. Именно он закрепил каноны газели. Лирический герой, от имени которого написана газель, противопоставляется «ей», «ему» (возлюбленной, судьбе, горестям мира, властителю, Всевышнему — при этом в персидском языке нет грамматической категории рода). Герой газели стремится слиться с предметом своего желания, преодолеть разделяющую их пропасть, но это противоречие никогда не разрешается. Именно эта особенность придает газели черты сжа-

той пружины, именно в этом — секрет её высочайшего эмоционального, психологического, философского напряжения.

ГРОТЕСК — от франц. grotesque (причудливый) — намеренная деформация, искажение реальных пропорций изображаемого предмета, причудливое сочетание правдоподобия и фантастики. Основа Г. — гипербола; устойчивые черты гротескного образа — алогичность, подчеркнутая парадоксальность, демонстративная условность. Гротескный образ соединяет комическое и трагическое, прекрасное и безобразное, вызывая одновременно смех и ужас. Таковы повесть Н.В. Гоголя «Нос», романы М.Е. Салтыкова-Щедрина «История одного города» и Дж.Свифта «Путешествия Гулливера».

ДАСТАН — Литературные дастаны можно сравнивать с жанром героической поэмы в европейской литературе. Обычно они написаны в стихотворной форме. Стих поэтического дастана бывает двух типов — 11-сложник и 7–8-сложник. Литературный поэтический дастан широко представлен в таджикско-персидской и тюркоязычной литературах (азербайджанские, узбекские, казахские поэты) — примерами могут служить «Лейли и Меджнун», «Хосров и Ширин», «Искандер-наме» Низами Гянджеви. Жанр литературного дастана встречается и в современной поэзии.

ДИВАН — в литературе Ближнего, Среднего Востока и Средней Азии — собрание лирических стихотворений одного поэта или группы, объединяемой по какому-либо признаку (например, «Диван племени Хузайль»). Стихотворения располагаются в алфавитном порядке их рифм.

ДРАМА — литературный (драматический) жанр, получивший особое распространение в литературе XVIII–XIX веков, постепенно вытеснив другой жанр драматургии — трагедию, противопоставив ему преимущественно бытовой сюжет и более приближенную к обыденной реальности стилистику. Драма воспроизводит прежде всего внешний мир — взаимоотношения между людьми, их поступки, возникающие конфликты. Д. имеет диалогическую форму. Для драматических произведений характерны остроконфликтные ситуации, побуждающие персонаж к словесно-физическому действию. Д. изображает, как правило, частную жизнь человека и социальные конфликты. В XIX в. получила развитие реалистическая драма в творчестве А.Островского, А.Чехова и др.

ИНВЕРСИЯ — нарушение «естественного» для данного языка порядка слов. И. логически и/или интонационно выделяет слово (часть предложения), например: «Часов однообразный бой // Томительная повесть ночи» (Ф. Тютчев).

ИРОНИЯ — 1) вид тропа; противопоставление буквального значения слова тому значению, которое вкладывается в него говорящим; 2) вид комического, выражение насмешки под маской серьезности: «Чернышевский был человек прямой и твердый, как дубовый ствол» (В. Набоков).

КАСЫДА, КАСИДА — твёрдая поэтическая форма народов Ближнего и Среднего Востока, Средней и Южной Азии. Название происходит от арабского корня, означающего «направляться к цели». Особенности касыды: большой объем (до 200 бейтов), однозвучная рифмовка (по типу «аа ба са да...») и композиция из пяти частей: лирическое вступление (насиб), описание чего-либо (васф), путешествие поэта (рахиль), восхваление (касд), самовосхваление (фахр).

Однако это идеальная модель касыды, которая использовалась не так часто и свидетельствовала о профессиональности поэта. Впоследствии рахиль перестал выделяться как отдельная часть касыды и стал частью касда. В XI–XII вв. появилась философская касыда.

Обязательное упоминание в тексте имён, зачастую — событий и дат делает касыду важным историческим источником.

КОНФЛИКТ — столкновение между персонажами либо между персонажами и средой, героем и судьбой, а также противоречие внутри сознания персонажа или субъекта лирического высказывания. Специфическим содержанием К. является борьба между прекрасным, возвышенным и безобразным, низменным. Конфликт и его разрешение зависит от концепции произведения. Примеры К.: Постановка и решение философских проблем: жизни и смерти, кардинальных основ бытия, судьбы человека (Ф. М. Достоевский «Братья Карамазовы», «Идиот»). Столкновение различных идей, имеющих право на существование (И. С. Тургенев «Отцы и дети»).

КРИТИЧЕСКИЙ РЕАЛИЗМ — художественный метод и литературное направление, сложившиеся в XIX в., разновидность реализма. Главная особенность критического реализма — изображение человеческого характера в его обусловленности социальными обстоятельствами. Писатели — критические реалисты (например, Н. В. Гоголь) — глубоко и правдиво изображали главным образом отрицательные явления жизни, чтобы возбудить в читателях протест против них. Они отстаивали свои идеалы, показывая те отрицательные явления, которые мешали этим идеалам осуществиться, чтобы вызвать у читателей стремление бороться со всем отрицательным в действительности. Поэтому в их произведениях основное значение имело критическое изображение жизни. Но в основе критического реализма лежали положительные идеалы — патриотизм, сочувствие угнетённым народным массам, поиски положительного героя в жизни, вера в светлое будущее России («Мёртвые души» Гоголя, например).

КЫТЪА (мукатта) — краткое стихотворение-монорим, обычно философско-дидактического (реже лирического) содержания, состоящее из 2–8 бейтов. В переводе означает — «фрагмент»: так назывались отрывки из касыд и газелей в наследии персидских поэтов; позже стали писать кытъя как самостоятельные стихи.

ЛЕЙТМОТИВ – (нем. *Leitmotiv* – ведущий мотив) – один из основных структурных элементов текста: многократно повторяющийся и варьирующийся в художественном произведении образ (слово, деталь, характеристика, интонация, переживания); пример Л. – отдаленный звук лопнувшей струны в «Вишневом саде» А. Чехова. Многократно упоминаемая деталь или слово, служащее ключевым для раскрытия писательского замысла («Шуми, шуми, послушное ветрило» в стихотворении А. Пушкина «Погасло дневное светило»).

МАСНЕВИ (МАСНЕВИЙ) (араб. – сдвоенное) – 1) жанровая форма в арабоязычных, персоязычных и тюркоязычных литературах; поэма большого объема, написанная двустихиями. Первым памятником тюркской письменной литературы, написанным масневи, является поэма «Кутадгу билиг» («Искусство быть счастливым») Юсуфа Баласагунского, созданная в XI веке. Классические примеры – эпопея Фирдоуси «Шахнаме», поэмы «Пятерицы» («Хамса») Низами и др. 2) Стихотворная форма в восточной поэтике, двустихие с отдельной рифмой. Форма М. характерна для эпической поэзии; в лирических же стихотворениях употребляется монорим, т. е. одна рифма на все стихотворение.

МЕТАФОРА – вид тропа, перенесение свойств или признаков одного предмета на другой по принципу сходства. В литературе XX века распространение получает развернутая М.: метафорический образ охватывает несколько фраз или все произведение (обычно поэтическое), превращаясь в самостоятельную картину.

Земля, как смутный сон немая,
Безвестно уносилась прочь,
И я, как первый житель рая,
Один в лицо увидел ночь.

А. Фет

МЕТОНИМИЯ – вид тропа, «переименование» предмета или явления, возможное благодаря замене прямого обозначения словом, связанным с ним по принципу смежности (содержащее – содержимое; вещь – материал, из которого она сделана; автор – его произведение и т.д.). Пример М.:

И сейчас же в ответ что-то грянули струны,
Исступленно запели смычки...

А. Блок

МУСАММАН – в восточной классической поэзии стихотворение, состоящее из восьмистрочных строф с однотипной рифмовкой и повторением двух последних строк первой строфы в конце всех последующих строф.

МУХАММАС – строфическая форма в поэзии Ближнего и Среднего Востока и Центральной Азии. Каждая строфа стихотворения состоит из пяти строк, из которых первые три принадлежат автору произведения, а

последние две — цитата из какого-либо стихотворения. Это своего рода толкование взятого за основу стихотворения. Может быть также самостоятельным произведением, обычно, пессимистического характера. Строки первой строфы имеют общую рифму или редиф, которые повторяются в пятой строке каждой следующей строфы. Остальные строки последующих строф могут иметь собственную рифму. Иногда пятая строка во всех строфах повторяется.

ОКСЮМОРОН — сочетание противоположных по смыслу понятий в одном художественном образе, например: «Светила нам только злоеющая тьма» (А. Ахматова) или «Кому сказать мне, с кем мне поделиться // Той грустной радостью, что я остался жив» (С. Есенин). В поэтике модернизма О. — средство бесконечного ассоциативного расширения смысловых границ слова; намек в О. всегда точнее «правильной» формулировки.

ОЧЕРК — малый эпический жанр, для которого характерны сфокусированность повествования на герое или отдельном явлении, фрагментарность событийного ряда, тяготение к описательности. В основе О. лежат реальные или подающиеся как реальные факты, однако О. всегда допускает творческий вымысел и выраженную субъективность авторской позиции. В русской литературе XIX века жанр О. представлен в «Записках охотника» И. Тургенева, «Очерках бursы» Н. Помяловского, «Фрегате «Паллада» И. Гончарова

ПАЛИМПСЕСТ — древняя рукопись, написанная на писчем материале (главным образом пергаменте) после того, как с него счищен прежний текст. В литературоведении термин используется для характеристики способа взаимодействия современной литературы с традицией. Если новое произведение при отсутствии прямых цитат из классики и очевидных реминисценций тем не менее отчетливо ориентируется на диалог с классической традицией, оно может быть охарактеризовано как П. Старый текст как бы «счищен», но проступает сквозь новый, подсказывая и напоминая о себе. Пример такого метода поэтической работы — некоторые стихотворения Д. Самойлова.

ПЕРИФРАЗ — вид тропа, замена прямого названия предмета или явления описательным оборотом (П. строится по тому же принципу, что и загадка: перечисляются существенные «опознавательные» признаки неназванного предмета). В русской поэзии «серебряного века», особенно в символистской поэзии «таинственных намеков» и «несказуемых истин», П. — один из наиболее часто используемых приемов; в П. находит выражение тенденция к размыванию буквального, «словарного» значения слова к беспредельной многозначности любого высказывания. Стихотворения-загадки — распространенное явление и в поэзии футуристов:

И лишь светящаяся груша
О тень сломала копы драки,

На ветке лож с цветами плюша
Повисли тягостные фраки.

В. Маяковский

На языке буквальных соответствий приведенный отрывок означает примерно следующее: погасли лампочки, театр заполнился публикой.

ПОВЕСТВОВАТЕЛЬ — субъект речи, от лица которого ведется повествование в эпическом произведении. П. — своего рода посредник между автором и читателем; П. может быть персонажем собственного повествования, ведя повествование от первого лица (личный П.), но может и не присутствовать в тексте «явно», ведя повествование от третьего лица (безличный П.). В литературе XX века на место «всезнающего» П. (т. е. П., которому свойственно абсолютное знание о происходящих событиях и героях) все чаще приходит «ненадежный» П., степень компетентности которого ограничена его субъективным (и зачастую искаженным) взглядом на происходящее.

ПОЭТИКА — 1) система художественных средств и приемов, специфических для литературы как вида искусства; 2) раздел теории литературы, изучающий структуру художественного произведения и средства его создания.

ПРЕДМЕТНАЯ ДЕТАЛИЗАЦИЯ — совокупность «материальных», «вещественных» подробностей литературного произведения, из которых складывается облик персонажа и среда его обитания. П. д. включает в себя подробности портрета, пейзажа, интерьера, поведения персонажей — особенности жеста, мимики, движения, речи.

РАССКАЗЧИК — персонаж в литературном произведении, которому «доверяется» повествование о других персонажах и событиях. Р. ведет повествование от первого лица и представляет читателю свою (часто — отличную от авторской), субъективную версию изображаемых событий. Рассказ Р. строится по законам устной речи.

РЕАЛИЗМ — литературное направление, утвердившееся в русской литературе в начале XIX столетия и прошедшее через весь XX век. Р. предполагает исследование взаимосвязи между характерами и обстоятельствами, показывает формирование характеров под воздействием среды. В начале XX века русский Р. испытывал воздействие противостоявшего ему литературного модернизма. Произошло серьезное обновление эстетики и стилистики Р. В творчестве М. Горького и его последователей утверждалась способность личности преобразовывать социальные обстоятельства. Р. дал великие художественные открытия и продолжает оставаться одним из самых влиятельных литературных направлений.

РЕДИФ — в поэзии Ближнего и Среднего Востока слово (краткий редиф) или несколько слов (развернутый редиф), повторяющиеся в конце стихотворной строки после рифмы.

РЕМИНИСЦЕНЦИЯ — напоминание (воспоминание) о других литературных произведениях через использование характерных для них образов, мотивов, речевых оборотов, в поэтической речи — ритмико-синтаксических ходов. Как содержательный прием, Р. рассчитана на память и ассоциативное восприятие читателя. Пример Р.:

Дух отрицанья, дух сомненья.

(М.Ю. Лермонтов)

Жизнь отреченья, жизнь страданья.

(Ф.И. Тютчев)

Нет отрицанья, нет сомненья.

(Н.А. Некрасов)

РЕФЛЕКСИЯ — анализ собственных чувств, настроений, реакций на мир субъектом художественного текста (автором, рассказчиком, повествователем, лирическим героем). В литературе XX века удельный вес Р. в тексте заметно возрастает, тесня собственно изобразительные и описательные фрагменты. Особый вид Р., часто используемый писателями-модернистами, — размышления о самих законах художественного творчества или комментарии по поводу особенностей построения того произведения, которое предложено читателю (металитературная Р.).

РИТМИЧЕСКАЯ ОРГАНИЗАЦИЯ ТЕКСТА — упорядоченное повторение отдельных элементов текста через определенные промежутки. Чередование прослеживается на любом уровне текста: чередуются ударные и безударные слоги (в силлабо-тонической системе стихосложения это чередование жестко упорядочено), «длинные» и «короткие» стихи, мужские и женские рифмы; в эпическом произведении чередуются диалогические и монологические сцены, динамичные (сюжетно-повествовательные) и статичные (описательные) эпизоды. Важнейший фактор Р. о. т. — ритмическая инерция, или предсказуемость следующего элемента текста. Оправдание или опровержение ритмического ожидания всегда воспринимается как выразительный прием.

РОМАНТИЗМ (фр. *romantisme*) — идейное и художественное направление в культуре конца XVIII века — первой половины XIX века, характеризуется утверждением самоценности духовно-творческой жизни личности, изображением сильных (зачастую бунтарских) страстей и характеров, одухотворённой и целительной природы. Художественный метод, получивший широкое распространение как направление (течение) в искусстве и литературе большинства стран Европы, в том числе и России, а также в литературе США. В России романтические поэмы М. Ю. Лермонтова, лирика Ф. И. Тютчева создавались тогда, когда литература уже заявила о себе значительными успехами реализма. К более поздним эпохам термин «романтизм» применяется в значительной мере на основе художественного опыта первой половины XIX в.

РУБАИ (также дубайти, таране; нескл., во множественном числе также рубайят) — четверостишие; форма лирической поэзии, широко распространённая на Ближнем и Среднем Востоке, Средней Азии (наравне с газелью и касыдой). Прародителем служило устное народное творчество иранцев. В письменном виде рубаи существует с IX—X в.в. По содержанию — лирика с философскими размышлениями. Стихотворения состоят из четырёх строк (двух бейтов), рифмующихся как ааба, реже — аааа, то есть рифмуются первая, вторая и четвёртая (иногда и все четыре) строчки. Рубаи строятся в метре аруза. Вид построения рубаи следующий: первые две строки являются экспозицией, предпосылкой, в которой или изображается какой-нибудь миг жизни лирического героя, либо описываются какие-нибудь обычаи, законы, порядки. В третьей строке подводится философский итог из предшествующих строк, а четвёртая строка является объяснением третьей. Наиболее известные авторы рубаи — Омар Хайям, Абу Абдаллах Рудаки, Захириддин Бабура и др.

САРКАЗМ — один из видов комического; высшая степень иронии, едкая, злая насмешка над изображаемым явлением. Элементами сарказма наполнена практически вся сатирическая литература. Сарказм является одним из важнейших стилистических средств, используемых в сатире и юморе.

В отличие от прямого обличения, С. осуществляется как процесс переосмысления предмета. Негативную, уничтожающую оценку С. нередко можно обнаружить в самом тексте, вслед за видимым восхвалением: «Ты уснешь попечен окружением //Дорогой и любимой семьи// (Ждушей смерти твоей с нетерпением)» (Н.А.Некрасов. «Размышления у парадного подъезда»).

СИНТАКСИЧЕСКИЙ ПАРАЛЛЕЛИЗМ — тождественное или сходное построение смежных фрагментов художественного текста (чаще — стихотворных строк или строф):

Коли спорить, так уж смело,
Коль карать, так уж за дело,
Коль простить, так всей душой,
Коли пир, так пир горой!

А.К. Толстой

СКАЗ — 1) способ повествования, ориентированный на воспроизведение живой, устной речи; имитация импровизационного рассказа, рождающегося на глазах у читателя. По отношению к автору и его позиции С. — всегда «чужая» речь, повествовательная маска, за которой нужно увидеть лицо автора. В яркой манере и особо искусно С. Представлен в творчестве Н. Лескова («Сказ о тульском Левше и о стальной блохе», «Тупейный художник»); 2) в фольклоре — жанр устной прозы, повествование о современности или недавнем прошлом, выдержанное в ключе

правдоподобия, соответствия «реальным» фактам (например, сказы Бажова).

СТИЛИЗАЦИЯ — преднамеренная имитация чужого стиля. Объектом С. может быть не только индивидуальный стиль того или иного автора, но и обобщенно воспринимаемый стиль литературной эпохи, национальной культуры. В исторической прозе С. выражается чаще всего в использовании архаических особенностей языка. Цель исторической С. — создать колорит эпохи, эффект читательского присутствия в описываемых обстоятельствах.

СЮЖЕТ — ход событий в той последовательности, в которой их излагает автор литературного произведения и воспринимает читатель. В отличие от фабулы, которую можно «восстановить» из С. как «объективную» последовательность событий в их причинно-следственной хронологической связи, С. — художественно упорядоченные события, пропущенные сквозь точку зрения повествователя. В литературе XX века художники часто отступают от последовательного (линейного) повествования, отдавая предпочтение ассоциативным, а не хронологическим связям между событиями (нелинейная организация С). Примером нелинейной организации повествования могут служить рассказы И. Бунина «Легкое дыхание» и В. Набокова «Весна в Фиальте».

ТОНИЧЕСКИЙ СТИХ (акцентный стих) — система стихосложения, основанная на урегулированности числа ударных слогов в стихе при произвольном чередовании безударных. Число ударных слогов в русском Т. с. составляет чаще всего 3–4, количество безударных слогов между ударными может колебаться от 0 до 8. Заметное место Т. с. занимает в творчестве В. Маяковского, М. Цветаевой.

ТУЮГ — отдельное четверостишие (т.е. состоит из двух бейтов), зарифмованное омонимами. Это собственно тюркская форма лирики, весьма своеобразная вариация рубая. Особенность туюга — в типе рифмы. Рифма должна быть омонимичная (такая разновидность рифмы называется таджнис).

Пример составного таджниса в туюге Навои, великолепно воссозданный переводчиком:

Бальзам для ран я не нашел, страницы книг листая.
Что тело мне терзает в кровь — не хищных птиц ли стая?
Огонь любви мне душу жег, и в горькой той пустыне
Не отыскал ни одного целебного листа я.

(перевод С. Иванова)

ЦЕНТОН — литературный текст (чаще всего стихотворный), полностью составленный из строк разных литературных произведений. Художественный эффект Ц. — в контрасте прежних контекстов каждого фрагмента при логической упорядоченности нового целого. Пример Ц.:

По улице ходила большая крокодила.

Выходила — песню заводила:

«В лесу родилась елочка...»

ЭЗОПОВ ЯЗЫК (от имени древнегреческого раба-баснописца Эзопа) — иносказательное, замаскированное выражение мыслей, обычно с сатирическим намерением. Понятие «эзоповский язык» ввел в русскую литературу Салтыков-Шедрин и широко использовал этот прием в своём творчестве. Он называл Э.я. особой манерой художественного письма, предполагающего «замечательную изворотливость в изобретении оговорок, недомолвок, иносказаний и прочих обманных средств». В произведениях зарубежных писателей (например, «Путешествия Гулливера» Дж. Свифта) Э.я. становится приметой индивидуального стиля, не зависимо от какой-либо цензуры.

ЭЛЛИПСИС — стилистическая фигура: пропуск слова, значение которого легко восстанавливается из контекста. Содержательная функция Э. — в создании эффекта лирической «недоговоренности», нарочитой небрежности, подчеркнутой динамичности речи. Пример Э.:

Зверю — берлога,
Страннику — дорога,
Мертвому — дроги,
Каждому — свое.

М. Цветаева

ЭПОПЕЯ (роман-эпопея) — масштабное эпическое произведение, сочетающее изображение объективно-исторических событий (чаще всего героического характера) и повседневной жизни частного человека. Историческая конкретика и осмысление универсальных закономерностей исторического процесса, массовые сцены — например, реальные сражения и индивидуальный мир вымышленного персонажа на равных правах представлены в Э. В русской литературе XIX и XX веков примерами Э. являются «Война и мир» Л.Н. Толстого и «Тихий Дон» М. Шолохова.

ЭССЕ (франц. *essai* — опыт, набросок) — жанр философской, литературно-критической, историко-биографической, публицистической прозы, сочетающий подчеркнуто индивидуальную позицию автора с непринужденным, часто парадоксальным изложением, ориентированным на разговорную речь (основатель жанра — Мишель Монтень; в русской литературе образцы у Ф.М. Достоевского, В.В. Розанова, Вячеслава И. Иванова).



ОГЛАВЛЕНИЕ

Лев Николаевич Толстой.....	3
Антон Павлович Чехов.....	55

Поэзия второй половины XIX века

Федор Иванович Тютчев	95
Афанасий Афанасьевич Фет.....	98
Николай Алексеевич Некрасов.....	101

Узбекская литература конца XIX – начала XX века

Мухаммад Амин ходжа Мукими.....	126
Закирджан Халмухаммад фуркат.....	133
Абдурауф Фитрат.....	138
Чулпан Абдулхамид Сулейман-Оглы.....	143

Зарубежная литература

Джордж Гордон лорд Байрон.....	152
Виктор Гюго.....	157
Генрих Гейне.....	163
Краткий терминологический словарь.....	171

**Nasirulla Mirsultanovich Mirkurbanov,
Galina Fyodorovna Goleva**

LITERATURA

*O'rta ta'lim muassasalarining 10-sinfi va o'rta maxsus, kasb-hunar
ta'limi muassasalarining o'quvchilari uchun darslik*

(Rus tilida)

Cho'lpon nomidagi nashriyot-matbaa ijodiy uyi
Toshkent — 2017

Ikkinchi qism

Редактор Дильбар Мирахмедова

Художественные редакторы Насиба Адилханова

Технический редактор Елена Толочко

Корректор Дильбар Мирахмедова

Оператор Гульчехра Азизова

Номер лицензии AI № 163. 09.11.2009. Подписано в печать 9 августа 2017 года. Формат 60×90^{1/16}. Гарнитура Times TAD. Кегли 11. Офсетная печать. Условных печатных листов 11,5. Учетно-издательских листов 10,44. Тираж 49607 экз. Договор № 97–2017. Заказ № 17-591.

Оригинал макет подготовлен издательско-полиграфическим творческим домом имени Чулпана Узбекского агентства по печати и информации. 100011, г. Ташкент, ул. Навои, 30.

Телефон (371) 244-10-45. Факс (371) 244-58-55.

Отпечатано в типографии издательско-полиграфического творческого дома «O'zbekiston» Узбекского агентства по печати и информации. 100011, г. Ташкент, ул. Навои, 30.

Миркурбанов, Н.

М 63 Литература [текст]: учебник для 10 класса/Н. Миркурбанов, Г. Голева. — Т.: ИПТД имени Чулпана, 2017. — 184 с.
ISBN 978-9943-05-983-2

**УДК 821.512.133(075)
ББК 83.3(0)я721**

Сведения о состоянии арендного учебника

№	Имя, фамилия ученика	Учебный год	Состояние учебника при получении	Подпись классного руководителя	Состояние учебника при сдаче	Подпись классного руководителя
1						
2						
3						
4						
5						
6						

Таблица заполняется классным руководителем при передаче учебника в аренду и возвращении назад в конце учебного года. При заполнении таблицы используются следующие оценочные критерии

Новый учебник	Состояние учебника при первой передаче в аренду
Хорошо	Обложка цела, не оторвана от блока книги. Все страницы в наличии, не порваны, не выпадают из блока, на страницах нет записей и помарок.
Удовлетворительно	Обложка несколько отходит от блока, слегка помята, испачкана, края потерты; удовлетворительно восстановлена пользователем. Некоторые страницы исчерчены, выпавшие страницы приклеены. Учебник реставрирован.
Неудовлетворительно	Обложка испачкана, порвана, оторвана от блока книги или совсем отсутствует. Страницы порваны, исчерчены, в помарках, некоторых страниц не хватает. Учебник непригоден к восстановлению.